

**T.C.  
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**İNCİL, OSCAR WILDE VE RICHARD STRAUSS BAĞLAMINDA SALOME  
OLGUSUNA YÖNELİK BİR İNCELEME**

**Emre ÇETİNER**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Özge USTA**

**İzmir, 2016**





**T.C.  
YAŞAR ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI  
YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**İNCİL, OSCAR WILDE VE RICHARD STRAUSS BAĞLAMINDA SALOME  
OLGUSUNA YÖNELİK BİR İNCELEME**

**Emre ÇETİNER**

**Danışman  
Yrd. Doç. Dr. Özge USTA**

**İzmir, 2016**

## TEZ JÜRİSİ ONAY SAYFASI

Tez Danışmanı olarak bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

**Yrd.Doç.Dr. Özge USTA**

**20.01.2017**

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

**Yrd.Doç.Dr. Mehmet KAHYAOĞLU**

**20.01.2017**

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

**Yrd.Doç. Demet EYTEMİZ**

**20.01.2017**

Doç.Dr. Çağrı Bulut

Enstitü Müdürü

## YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunduğum “İncil, Oscar Wilde ve Richard Strauss Bağlamında Salome Olgusuna Yönelik Bir İnceleme” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

27/12/2016

Emre ÇETİNER



## ÖNSÖZ

Bu çalışmayı hazırlama sürecimde değerli fikirleriyle yol gösterici olan ve büyük bir özveriyle yardımlarını esirgemeyen tez danışmanım Sayın Doç. Dr. Özge USTA başta olmak üzere, yüksek lisans eğitimim boyunca mesleki açıdan gelişimimi ve her türlü desteği sağlayan Sayın Aytül BÜYÜKSARAÇ'a, referansı ile beni onurlandıran Maestro İbrahim YAZICI'ya, her ihtiyacım olduğunda yardımlarını esirgemeyen değerli dostlarım, Reham EL JABALY ve Aslı ÖZYILDIZ'a, her kararında yanımda olan, bana güvenen ve güç veren babam Fehmi ÇETİNER'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Emre ÇETİNER

## ÖZET

### Yüksek Lisans Tezi

## İncil, Oscar Wilde ve Richard Strauss Bağlamında Salome Olgusuna Yönelik Bir İnceleme

Emre ÇETİNER

Yaşar Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı

Yüksek Lisans Programı

İncil'deki anlatı, Orta Çağ efsanesi ve oryantal romantizmin birleşiminden doğan Salome olgusu, çağlar boyunca birçok sanat dalında ele alınmıştır. Bu çalışmada Salome olgusunun Oscar Wilde ve Richard Strauss bağlamında, dinsel, tarihsel, edebi, müzikal ve psikanalitik açıdan disiplinler arası çerçevede derinlemesine incelenmesi amaçlanmıştır. Kaynak tarama ve analiz yöntemi ile betimsel ve tarihsel olarak yürütülerek, karşılaştırmalarla yorumlanıp, temel varsayımlarla kanıtlar sunulmuştur. Bu çalışmanın konu hakkında araştırma yapacak olan kişilere yol gösterici zengin bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Beş bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde Salome figürünün İncil'deki yeri ve anlatılardaki kişiler incelenmiştir. İkinci bölüm, tarihsel perspektifte ele alınarak, kişilerin olaylarla olan bağlantıları vurgulanmış; Yeni Ahit anlatısı öncesinde bu öykünün çıkış noktasına dair varsayımlar ortaya koyulmuştur. Üçüncü bölümde İncil'den Wilde'a kadar olan süreçte sanata yansımaları ve oryantalizm irdelenerek, 20. yy.'da *femme fatale*'e dönüşen bu figürün, birey üzerinde yarattığı kastrasyon anksiyetesine, dolayısıyla Oidipus kompleksine değinilmiştir. Dördüncü bölümde Wilde'ın yaşamı, eğitimi marjinal kimliği ve kimliğin yapıtlarına olan yansımaları, sanat anlayışı bağlamında estetik algısı irdelenmiş; oyunun yazıldığı Victoria Devri ve bu devrin edebiyatında kadın kavramı incelenmiştir. Wilde'ın oyunundaki semboller, ayrıntılı bir biçimde irdelenerek, sosyolojik, psikanalitik, mitolojik ve dinî göndermeler ortaya koyulmuştur. Esere dramaturjik açıdan yaklaşılmış, eser, karakter analizleri yapılarak dramatik aksiyon bağlamında incelenmiştir. Wilde'ın kurgusu, İncil'deki öykü ve tarihsel gerçeklerle karşılaştırılmış ve *Yedi Tül Dansı* disiplinler arası çerçeveye incelenmiştir. Beşinci bölümde, Strauss'un yaşamı, yaşadığı dönemin politik algısı Nazizm, bestecinin sanat anlayışı ve müzik üslubuna değinilmiş; Wilde'ın oyunu ve Strauss'un operası arasındaki ortak yönler ve farklılıklar detaylı bir analizle sunulmuştur. Strauss'un *Salome* operasındaki, karakterler, ses renkleri, ses sınırları ve eserin orkestrasyonu incelenmiş, tematik organizasyon portrelendirilmiş, dramatik organizasyon bağlamında tematik örgü ve Strauss'un diğer eserleriyle *Salome* arasındaki tematik karakterizasyon ve armonizasyona yönelik analizler yapılmıştır. Ses, aralık ve tonalite sembolizmi açısından irdelenen eser, vokal açıdan da yaklaşılarak, rejister, tessitür, duyulabilirlik bağlamında incelenmiştir. Eserdeki, diyalektik, kontrast ve zaman olgusu irdelenerek sonuçlar sunulmuştur.

**Anahtar Sözcükler:** İncil, Oscar Wilde, Richard Strauss, Salome, Femme Fatale.

## **ABSTRACT**

### **Master Thesis**

#### **An Analysis of the Salome Phenomenon in the Context of The Bible, Oscar Wilde and Richard Strauss**

**Emre ÇETİNER**

**Yaşar University**

**Institute of Social Sciences**

**MA Program in Art & Design**

Emerging from the combination of the Biblical narrative, the medieval legend and the Oriental Romanticism, the case of Salome has been dealt with in many branches of art through the ages. The present study aims to examine in depth the case of Salome in the context offered by Oscar Wilde and Richard Strauss, within an interdisciplinary framework including religious, historical, literary, musical and psychoanalytical aspects. Source browsing process and method of analysis have been conducted in a descriptive and historical perspective, before being interpreted comparatively. Related basic hypotheses and evidence have been presented. Another purpose of the study is to become an extensive source likely to guide individuals who would conduct further researches on the subject.

Among the five parts forming the study, the first one examines the Salome figure in the Bible and the characters present in the narratives. Treated in a historical perspective, the second part emphasizes the relations between the characters and the events; it also presents assumptions about the point of origin of the story anterior to the New Testament. The third part investigates the reflections of the Salome figure in art, as well as Orientalism, during the period comprised between the Bible and Wilde; plus, it mentions the castration anxiety created on the individual - that is to say the Oedipus complex - by this figure which turned into a femme fatale during the twentieth century. Wilde's speculation has been compared with the story in the Bible and with the historical reality. The Dance of the Seven Veils has been examined within an interdisciplinary framework. The fifth part presents the life of Strauss, the political perception of the period in which he lived, Nazism, the artistic conception and musical style of the composer. Both similarities and differences between Wilde's play and Strauss's opera have been presented through a detailed analysis. The characters, vocal colors, vocal limits and orchestration in Strauss's opera have been reviewed and the thematic organization has been portrayed. On the other hand, the thematic plot in the context of dramatic organization has been analysed. A comparison between Strauss's other works and Salome has been made, regarding thematic characterization and harmonization. Additionally to an analysis of the symbolism related to sound, interval and tonality, the opera has also been investigated in a vocal perspective, by emphasizing range, tessitura and audibility. Finally, the examination of the dialectic, contrast and time phenomenon is followed by a presentation of the results.

**Keywords:** Bible, Oscar Wilde, Richard Strauss, Salome, Femme Fatale

## İÇİNDEKİLER

### İNCİL, OSCAR WILDE VE RICHARD STRAUSS BAĞLAMINDA SALOME OLGUSUNA YÖNELİK BİR İNCELEME

ONAY SAYFASI	i
YEMİN METNİ	ii
ÖNSÖZ	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
KISALTMALAR	xii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiii
TABLolar LİSTESİ	xvii
EKLER LİSTESİ	xviii
GİRİŞ	1

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İNCİL'DE SALOME OLGUSU

1.1. Kitab-ı Mukaddes	3
1.1.1. Eski Ahit	4
1.1.2. Yeni Ahit	5
1.2. İncil'de Salome	6
1.2.1. Matta İncili'ndeki Anlatı	7
1.2.2. Markos İncili'ndeki Anlatı	8
1.2.3. Luka İncili'ndeki Anlatı	9
1.2.4. İncil Anlatısındaki Başlıca Kişilere Yaklaşım	10
1.2.4.1. <i>Salome</i>	10
1.2.4.2. <i>Vaftizci Yahya</i>	11
1.2.4.3. <i>Herod</i>	12
1.2.4.4. <i>Herodias</i>	13

## İKİNCİ BÖLÜM

### TARİHSEL PERSPEKTİFTE SALOME

2.1. Herodias'ın Kızı Salome	14
2.2. Tetrark Herod Antipas	14
2.3. Vaftizci Yahya'nın Öldürülmesi	15
2.4. Salome ve Evlilikleri	16
2.5. Salome Öyküsünün Çıkış Noktasına Dair Varsayım	17
2.5.1. Marcus Tullius Cicero, <i>Cato Major de Senectute</i>	17

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SALOME FİGÜRÜNÜN İNCİL'DEN OSCAR WILDE'A KADAR OLAN SÜREÇTE SANATA YANSIMASI

3.1. Oryantalizmin Cazibesi	19
3.1.1. Heinrich Heine, <i>Atta Troll</i>	20



3.1.2. Gustave Flaubert, <i>Trois Contes: Hérodiades</i>	20
3.1.3. Gustave Moreau, <i>L'Apparition</i> ve Karl-Joris Huysmans, <i>À Rebours</i>	21
3.2. Sanat Eserlerine Yansımadaki Psikolojik ve Sosyolojik Etkiler	24
3.3. Salome Figürünün 19. yy.'ın Sonlarına Doğru Artan Popülaritesi	24
3.4. Femme Fatale	25
3.4.1. <i>Femme Fatale</i> 'in Birey Üzerinde Yarattığı Kastrasyon Anksiyetesi	29
3.4.1.1. <i>Oidipus Kompleksi</i>	29
3.4.2. Yasak Cinselliğin Gizemi	32

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM OSCAR WILDE VE SALOMÉ

4.1. Oscar Wilde (1854-1900)	34
4.1.1. Eğitimi	36
4.1.2. Yaşamı, Marjinal Kimliği ve Marjinal Kimliğinin Yapıtlarına Etkisi	37
4.1.2.1. <i>Eşcinsel Kimliği</i>	38
4.1.3. Evliliği ve İlişkileri	41
4.1.3.1. <i>Sir William Schwenck Gilbert ve Arthur Sullivan'ın Patience Operası</i>	42
4.1.4. Yargılanma, Sürgün, Salıverilme ve Trajik Son	50
4.1.5. Sanat Anlayışı	53
4.1.5.1. <i>Benlik Estetizmi</i>	54
4.1.5.2. <i>Form Estetizmi</i>	58
4.2. Victoria Devri Britanyası	60
4.2.1. Victoria Devri'nde Kadın	61
4.2.2. Victoria Devri Edebiyatında Kadın	63
4.3. Oscar Wilde'in Salomé Oyunu	63
4.3.1. <i>Salomé</i> 'nin Oluşum Süreci	64
4.3.1.1. <i>Aubrey Beardsley'nin Londra Basımı İçin Yaptığı İllüstrasyonlar</i>	66

4.3.1.2. <i>Salomé'nin Prömiyer Hazırlıkları ve Sansür</i>	70
4.3.2. <i>Salomé'ye Dramaturjik Yaklaşım</i>	72
4.3.2.1. <i>Oyundaki Karakterler</i>	72
4.3.2.2. <i>Oyunda Dramatik Aksiyonun Gelişimi</i>	73
4.3.3. <i>Oyundaki Temel Semboller</i>	75
4.3.3.1. <i>Ay Figürü</i>	75
4.3.3.2. <i>Zambak Figürü</i>	83
4.3.3.3. <i>Güvercin Figürü</i>	84
4.3.3.4. <i>Fildişi Figürü</i>	85
4.3.3.4.1. <i>Fildişi Kule Figürü</i>	87
4.3.4. <i>Oyundaki Karakterlere Yaklaşım</i>	88
4.3.4.1. <i>Salomé</i>	88
4.3.4.1.1. <i>Psikanalitik yaklaşımda Salomé</i>	101
4.3.4.2. <i>Hérod</i>	104
4.3.4.3. <i>Hérodias</i>	109
4.3.4.4. <i>Yahya</i>	112
4.3.4.5. <i>Genç Süryani</i>	119
4.3.4.6. <i>Hérodias'ın Pajı</i>	120
4.3.4.7. <i>Naaman</i>	123
4.3.4.8. <i>Diğerleri</i>	124
4.3.5. <i>Salomé ve Yedi Tül Dansı</i>	126

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### RICHARD STRAUSS VE SALOME

5.1. <i>Richard Strauss (1864-1949)</i>	131
5.1.1. <i>Eğitimi</i>	131
5.1.2. <i>Kariyeri</i>	133
5.1.3. <i>Richard Strauss ve Nazizm</i>	137
5.1.3.1. <i>Richard Strauss'un Politik Kimliği</i>	140
5.1.4. <i>Sanat Anlayışı</i>	143
5.1.5. <i>Orkestra Şefi Olarak Richard Strauss</i>	149
5.1.6. <i>Opera Bestecisi Olarak Richard Strauss</i>	152

5.1.7. Richard Strauss'un Müziği	155
5.2. Richard Strauss'un <i>Salome</i> Operası	156
5.2.1. <i>Salome</i> 'nin Oluşum Süreci	156
5.2.1.1. <i>Salome</i> 'nin Prömiyer Hazırlıkları ve Seyirciyle Buluşması	161
5.2.1.2. <i>Salome</i> 'nin Yankıları ve Sansür	165
5.2.1.3. <i>Salome</i> 'nin Türkiye Prömiyeri	168
5.2.2. Wilde'ın <i>Salomé</i> Oyunu ve Strauss'un <i>Salome</i> Operası Arasındaki Metinsel Farklılıklar	171
5.2.2.1. <i>Birinci Sahne</i>	171
5.2.2.2. <i>İkinci Sahne</i>	172
5.2.2.3. <i>Üçüncü Sahne</i>	173
5.2.2.4. <i>Dördüncü Sahne</i>	178
5.2.2.5. <i>Yedi Tül Dansı</i>	186
5.2.3. Operanın Dramatik Organizasyonu	187
5.2.4. Karakterler ve Ses Renkleri	189
5.2.5. Karakterlerin Ses Sınırları	190
5.2.6. Orkestrasyon	190
5.2.7. Dramatik Organizasyon Bağlamında Tematik Örgü	192
5.2.7.1. <i>Birinci Sahne</i>	192
5.2.7.2. <i>İkinci Sahne</i>	197
5.2.7.3. <i>Üçüncü Sahne</i>	199
5.2.7.4. <i>Dördüncü Sahne</i>	201
5.2.8. Tematik Organizasyon	208
5.2.8.1. <i>Statik Tema ve Gelişen Tema</i>	209
5.2.9. Strauss'un <i>Salome</i> Operası ve Diğer Yapıtları Arasındaki Tematik Karakterizasyon	213
5.2.10. <i>Salome</i> 'deki Egzotizm ve Oryantalizm	216
5.2.11. <i>Salome</i> 'deki Polifoni	217
5.2.12. <i>Salome</i> 'deki Armonizasyona Analitik Yaklaşım	219
5.2.12.1. <i>Armonik Açıdan Uzak İlişkiler</i>	220
5.2.12.2. <i>Armonik Açıdan Doğrudan İlişkiler</i>	221
5.2.12.3. <i>Figüratif Katmanlar</i>	222
5.2.12.4. <i>Kromatizm</i>	222

5.2.12.4.1. <i>Birinci Tip Kromatizm</i>	223
5.2.12.4.2. <i>İkinci Tip Kromatizm</i>	223
5.2.12.4.3. <i>Üçüncü Tip Kromatizm</i>	224
5.2.12.5. <i>Dizisellik</i>	225
5.2.12.6. <i>Bitonalite</i>	226
5.2.13. <i>Salome'deki Ses Sembolizmi</i>	228
5.2.13.1. <i>Özel Efektler</i>	229
5.2.13.1.1. <i>Langlois Tekniği</i>	229
5.2.13.1.2. <i>Marin Marais'in Le Tableau de l'Opération de la Taile'si</i>	230
5.2.14. <i>Salome'deki Aralık Sembolizmi</i>	231
5.2.14.1. <i>Majör Triad</i>	231
5.2.14.2. <i>Minör Üçlü Aralık</i>	232
5.2.14.3. <i>Dörtlü Aralık</i>	235
5.2.14.4. <i>Triton</i>	235
5.2.14.5. <i>Beşli Aralık</i>	237
5.2.14.6. <i>Altılı Aralık</i>	238
5.2.14.7. <i>Oktav</i>	239
5.2.15. <i>Salome'deki Tonalite Sembolizmi</i>	241
5.2.16. <i>Yedi Tül Dansı</i>	244
5.2.16.1. <i>Tematik ve Armonik Açından Analitik Yaklaşım</i>	245
5.2.17. <i>Salome'ye Vokal Açından Yaklaşım</i>	249
5.2.17.1. <i>Duyulabilirlik</i>	250
5.2.17.2. <i>Vokal Rejistr</i>	253
5.2.17.3. <i>Özel İsimlerin Vurguları ve Telaffuzları</i>	256
5.2.18. <i>Salome'deki Diyalektik ve Kontrast Olgusu</i>	257
5.2.18.1. <i>Çift Kutupluluk</i>	260
5.2.19. <i>Salome'deki Kapalı Üslup</i>	261
5.2.20. <i>Salome'deki Zaman Olgusu</i>	263
SONUÇ	265
KAYNAKÇA	281
EKLER	292

## KISALTMALAR

<b>Av.</b>	Avukat
<b>bk.</b>	Bakınız
<b>çev.</b>	Çeviren
<b>DOB</b>	Devlet Opera ve Balesi
<b>Dr.</b>	Doktor
<b>k.</b>	Kısım No
<b>MÖ</b>	Milattan Önce
<b>MS</b>	Milattan Sonra
<b>No.</b>	Numara
<b>op.</b>	Opus No
<b>ö.</b>	Ölçü No
<b>ör.</b>	Örnek
<b>Prof.</b>	Profesör
<b>s.</b>	Sayfa No
<b>TDK</b>	Türk Dil Kurumu
<b>trans.</b>	Translator (Çeviren)
<b>vb.</b>	Ve Benzeri
<b>vd.</b>	Ve Diğerleri
<b>ykl.</b>	Yaklaşık, Takriben.
<b>yy.</b>	Yüzyıl

## ŞEKİLLER LİSTESİ

RESİMLER	Sayfa
<b>Resim 1:</b> Bir yüzünde Aristobulus'un diğer yüzünde Salome'nin yüzlerinin bulunduğu sikke.	16
<b>Resim 2:</b> Orta Çağ'da hermafrodit bir akrobat olarak karşılaşılan Salome.	18
<b>Resim 3:</b> Donatello, <i>Banchetto di Erode</i> (1423-1427), <i>Herod'un Ziyafeti</i> adlı, Siena Katedrali Vaftizhanesi'ndeki vaftiz kurnasından, altın kaplama bronz kabartma.	19
<b>Resim 4:</b> Gustave Moreau, <i>L'Apparition</i> , (1875) yağlı boya tablo.	22
<b>Resim 5:</b> <i>Salomé</i> 'nin İngilizce ilk baskısı için Aubrey Beardsley'nin 1893 yılında yaptığı, <i>Le Climax (Doruk)</i> isimli illüstrasyon (Liste Des Illustrations par Aubrey Beardsley, XV. <i>Le Climax</i> ).	67
<b>Resim 6:</b> Aubrey Beardsley'in Wilde'ı karikatürize ettiği, <i>Oscar Wilde at Work</i> isimli çalışması.	70
<b>Resim 7:</b> Kraliyet Tiyatroları'nın verdikleri karar üzerine yapıtın sansürleneceğine dair belge.	167
<b>Resim 8:</b> Salome kostümüyle Soprano Guszalewicz	170
<b>Resim 9:</b> Strauss'un orkestrasına yönelik eleştirel bir karikatür.	218

## FIGÜRLER

<b>Figür 1:</b> Karakterler ve Ses Sınırları	190
<b>Figür 2:</b> 1. sahne, ö. 1-4.	193
<b>Figür 3:</b> 1. sahne, ö. 4-8.	193
<b>Figür 4:</b> 1. sahne, ö. 1-9.	193
<b>Figür 5:</b> 1. sahne, k. 1, ö. 1-8.	194
<b>Figür 6:</b> 1. sahne, k. 3-4, ö. 1-7.	194
<b>Figür 7:</b> 1. sahne, k. 9, ö. 1-4.	195
<b>Figür 8:</b> 1. sahne, k. 6-7, ö. 4-10.	195
<b>Figür 9:</b> 1. sahne, k. 9, ö. 1-7.	196
<b>Figür 10:</b> 1. sahne, k. 11-12, ö. 1-13.	196
<b>Figür 11:</b> 2. Sahne, ö. 1-6.	197
<b>Figür 12:</b> 2. sahne, k. 24, ö. 1-7.	197
<b>Figür 13:</b> 2. sahne, k. 60, ö. 13-15.	198
<b>Figür 14:</b> 2. sahne, k. 61-62.	198
<b>Figür 15:</b> 3. sahne, k. 66, ö. 1-5.	199
<b>Figür 16:</b> 3. sahne, k. 69, ö. 1-3.	200
<b>Figür 17:</b> 3. sahne, k. 76, ö. 1-4.	200
<b>Figür 18:</b> 3. sahne, k. 122, ö. 10-13.	201
<b>Figür 19:</b> 4. sahne, k. 172, ö. 4-6.	202
<b>Figür 20:</b> 4. sahne, k. 184, ö. 4-8.	202
<b>Figür 21:</b> 4. sahne, k. 188, ö. 12-17.	203
<b>Figür 22:</b> 4. sahne, k. 223, ö. 5.	204
<b>Figür 23:</b> 4. sahne, k. 255-226, ö. 2-7.	204
<b>Figür 24:</b> 4. sahne, k. 249, ö. 5-8.	206
<b>Figür 25:</b> 4. sahne, k. 254, ö. 2-5.	207

<b>Figür 26:</b> 4. sahne, k. 255, ö. 5.	207
<b>Figür 27:</b> 4. sahne, k. 260-261, ö. 5-7.	207
<b>Figür 28:</b> Final 4. sahne, k. 362.	208
<b>Figür 29:</b> “ <i>Sabit Fikir</i> ” 1. sahne, ö. 6-9.	209
<b>Figür 30:</b> Yahya 1, 1. sahne, k. 12, ö. 1-2.	210
<b>Figür 31:</b> Yahya 2, a 3. sahne, ö. 2-6/b 3. sahne, k. 153, ö. 1-2.	211
<b>Figür 32:</b> Salome 1, 1. sahne, ö. 2-3.	211
<b>Figür 33:</b> Açılış, 2. Sahne, ö. 1-6.	211
<b>Figür 34:</b> Tensel arzunun dışavurumu, a 3. sahne, k. 85, ö. 2-3/b 3. sahne, k. 113, ö. 4-6/c 3. sahne, k. 122, ö. 10-13/d 4. sahne, k. 254, ö. 4-5/e 4. sahne, k. 297, ö. 12-13/f 4. sahne, k. 326, ö. 3-4.	212
<b>Figür 35:</b> Strauss, 1890, <i>Don Juan</i> , k. A, ö. 9-10/Strauss, 1891, <i>Tod und Verklärung</i> , k. A, ö. 1-2/Strauss, 1898, <i>Don Quixote</i> , ö. 1-2/Strauss, 1905, <i>Salome</i> , 2. sahne, ö. 1.	214
<b>Figür 36:</b> Schönberg, 1912, <i>Kammersymphonie</i> , k. 1-2, ö. 5-7.	214
<b>Figür 37:</b> <i>Tod und Verklärung</i> , <i>Till Eulenspiegels lustige Streiche</i> , <i>Also sprach Zarathustra</i> , <i>Don Quixote</i> , <i>Ein Heldenleben</i> ve <i>Salome</i> .	215
<b>Figür 38:</b> Strauss, 1896, <i>Also Sprach Zarathustra</i> , k. 6, ö. 1-2/ Strauss, 1905, <i>Salome</i> , k. 76, 8-10.	215
<b>Figür 39:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> , k. B, ö. 17-20.	216
<b>Figür 40:</b> 2. sahne, k. 24, ö. 1-5.	216
<b>Figür 41:</b> 3. sahne, k. 76, ö. 3-4.	217
<b>Figür 42:</b> Timpani partisindeki ezgisel ve kromatik yaklaşım, a 4. sahne, k. 352, ö. 3-4 /b 4. sahne, k. 362, ö. 1.	217
<b>Figür 43:</b> Armonik açıdan uzak ilişki, 1. sahne, ö. 1-3/1. sahne, k. 3, ö. 3-5).	220
<b>Figür 44:</b> Armonik açıdan doğrudan ilişki, 1. sahne, k. 2-3, ö. 9-10.	221
<b>Figür 45:</b> Armonik açıdan doğrudan ilişki, 2. sahne, k. 30, ö. 9-11.	221
<b>Figür 46:</b> Metaforik yaklaşımla, armonik açıdan doğrudan ilişki, 1. sahne, k. 8, ö. 3-5.	221
<b>Figür 47:</b> Figüratif katman, 2. sahne, k. 45, ö. 5-9.	222
<b>Figür 48:</b> Figüratif katman, 4. sahne, k. 332, ö. 5-6.	222
<b>Figür 49:</b> Birinci tip kromatizm 1. sahne, k. 8, ö. 9-10.	223
<b>Figür 50:</b> Birinci tip kromatizm, 4. sahne, k. 284, 6-7.	223
<b>Figür 51:</b> İkinci tip kromatizm, 4. sahne, k. 217, ö. 1-2.	224
<b>Figür 52:</b> Üçüncü tip kromatizm, a 4. sahne, k. 172, ö. 4-5/b 4. sahne, k. 176, ö. 3-4/ c 4. sahne, k. 223, ö. 5-6.	224
<b>Figür 53:</b> Dizisel yaklaşım, 4. sahne, ö. 4-5.	225
<b>Figür 54:</b> Dizisel yaklaşım, 4. sahne, k. 263, ö. 1-4.	225
<b>Figür 55:</b> Birinci Nasıralı ve Birinci Yahudi arasında geçen pasajdaki bitonalite, 4. sahne, k. 209, ö. 1-5.	226
<b>Figür 56:</b> Birinci Nasıralı ve Herod arasında geçen pasajdaki bitonalite, 4. sahne, k. 211, ö. 9-12.	227
<b>Figür 57:</b> Herodias’ın “ <i>Befiehl ihm, er soll schweigen</i> ” frazındaki bitonalite, 4. sahne, k. 215, ö. 3-6.	227
<b>Figür 58:</b> Kontrbasın Langlois tekniğiyle sunduğu pasaj, 4. sahne, k. 304, ö. 7-10.	230
<b>Figür 59:</b> Marin Marais, <i>Pièces de viole: Livre V, Mi mineur Suite No. 7: 108. Le Tableau de l’Opération de la taille</i> (Marais, 1725, s. 101).	231
<b>Figür 60:</b> Majör triad sembolizmi, 3. Sahne, k. 67, ö. 3.	232

<b>Figür 61:</b> Pajın “ <i>Shreckliches kann geschehn</i> ” frazındaki minör üçlü aralık sembolizmi, 1. sahne, k. 11, ö. 1-3.	232
<b>Figür 62:</b> Açılış motifindeki minör üçlü aralık sembolizmi, 2. sahne, ö. 1.	233
<b>Figür 63:</b> Salome'nin “ <i>Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan</i> ” frazındaki minör üçlü aralık sembolizmi, 3. sahne, k. 122, ö. 10-13.	233
<b>Figür 64:</b> Salome'nin frazlarındaki minör üçlü aralık sembolizmi, a: 4. sahne, k. 255, ö. 5-7 / b: 4. sahne, k. 260, ö. 5-7 / c: 4. sahne, k. 270, ö. 13-15 / d: 4. sahne, k. 271, ö. 3-4 / e: 4. sahne, k. 278, ö. 1-3 / f: 4. sahne, k. 284, ö. 3-5 / g: 4. sahne, k. 297, ö. 11-13.	234
<b>Figür 65:</b> Eserin finalindeki minör üçlü aralık ısrarcılığı, k. 362, ö. 5-8.	234
<b>Figür 66:</b> Yahya'nın 2. motifindeki dörtlü aralık sembolizmi, 3. sahne, ö. 2-6.	235
<b>Figür 67:</b> Salome'nin frazlarındaki triton sembolizmi, a: 4. sahne, k. 270, ö. 14-15 / b: 4. sahne, k. 271, ö. 3-4 / c: 4. sahne, k. 284, ö. 4-5.	236
<b>Figür 68:</b> Salome'nin “ <i>Warum schreit er nicht der Mann?</i> ” frazındaki triton sembolizmi, 4. sahne, k. 305, ö. 4-5.	236
<b>Figür 69:</b> Yahudi Kuinteti'ndeki triton sembolizmi, 4. sahne, k. 189, ö. 1-2.	237
<b>Figür 70:</b> “Beyaz” anlamına gelen kelimenin, beşli aralıkla sunulan sembolizmi, a: 3. sahne, k. 93, ö. 1-2 / b: 3. sahne, k. 93, ö. 8-9.	237
<b>Figür 71:</b> Beşli, dörtlü, triton ve üçlü aralık paralelizmleri, 4. sahne, k. 222, ö. 3-4.	238
<b>Figür 72:</b> Narraboth'un, Salome'ye methiyeler düzduğu pasajdaki altılı aralık sembolizmi, 1. sahne, ö. 4-5.	238
<b>Figür 73:</b> Narraboth'un Salome'ye karşı güçlü arzusunu simgeleyen Narraboth'un ikinci motifindeki altılı aralık sembolizmi, 1. sahne, ö. 6-9.	238
<b>Figür 74:</b> Salome'nin Yahya'ya övgüler yağdırdığı pasajlardaki altılı aralık sembolizmi, a: 3. sahne, k. 119, ö. 3-5 / b: 3. sahne, k. 120, ö. 1-3.	239
<b>Figür 75:</b> Salome'nin “ <i>Gewiss ist er keusch wie der Mond</i> ” frazındaki oktav sembolizmi, 3. sahne, k. 78, ö. 13-16.	240
<b>Figür 76:</b> Salome'nin “ <i>Es sind noch nicht genug Tote.</i> ” frandaki oktav sembolizmi, 4. sahne, k. 310, ö. 5-7.	240
<b>Figür 77:</b> Strauss, 1916, <i>Ariadne auf Naxos</i> 'daki oktav sembolizmi karakteristiği, k. 61, ö. 1-2.	240
<b>Figür 78:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> 'nın açılımındaki vurmali çalgılar, ö. 1-4.	245
<b>Figür 79:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> 'nın başındaki obua tarafından sunulan oryantalist motif, ö. 6-10.	245
<b>Figür 80:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> 'ndaki tutarlılığını koruyan modellemeye armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. B, ö. 31-33.	246
<b>Figür 81:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> 'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasaja, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. P, ö. 136-144.	247
<b>Figür 82:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> 'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasajın devamına, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. Q, ö. 148-152.	247
<b>Figür 83:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> 'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasajın devamına, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. Q-R, ö. 153-162.	248
<b>Figür 84:</b> <i>Yedi Tül Dansı</i> 'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasajın devamına, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. R, ö. 163-168.	249
<b>Figür 85:</b> 3. sahne, k. 140, ö. 6-12.	252
<b>Figür 86:</b> Soprano Rejistr Geçişleri.	253
<b>Figür 87:</b> Salome'nin vokal rejistr bağlamında zorluk içeren frazları, a: 4. sahne, k. 305, ö. 2-3 / b: 4. sahne, k. 305, ö. 10-13 / c: 4. sahne, k. 306, ö. 10-12 / d: 4. sahne, k. 307, ö. 1-2 / e: 4. sahne, k. 308, ö. 1-2 / f: 4. sahne,	



k. 308, ö. 6-7 / g: 4. sahne, k. 309, ö. 2 / h: 4. sahne, k. 310, ö. 5-7 / i: 4. sahne, k. 313, ö. 3-6.	254
<b>Figür 88:</b> Strauss'un icracıya opsiyon tanıdığı, Herod'un final frazı, 4. sahne, k. 361, ö. 5.	255
<b>Figür 89:</b> Bariton Genel Ses sınırları.	255
<b>Figür 90:</b> Yahya'nın partilerindeki genel bariton sınır seslerinde seyreden frazlar, 3. sahne, k. 67, ö. 1/3. sahne, k. 72, ö. 5-6.	255
<b>Figür 91:</b> Salome isminin telaffuzunda Strauss'un deklametik yaklaşımı, 4. sahne, k. 172, ö. 4.	256
<b>Figür 92:</b> Herodias isminin telaffuzunda Strauss'un deklametik yaklaşımı, 3. sahne, k. 83, ö. 3-4.	256
<b>Figür 93:</b> Jochanaan isminin telaffuzunda Strauss'un deklametik yaklaşımı, 3. sahne, k. 91, ö. 2-6.	256
<b>Figür 94:</b> Narraboth isminin telaffuzunda Strauss'un deklametik yaklaşımı, 2. sahne, k. 56, ö. 5-6.	257
<b>Figür 95:</b> Salome'nin genel soprano tessitürünün dışında kalan pasajı, 1. sahne, k. 45, ö. 3-5.	259

## TABLÖLAR LİSTESİ

TABLÖLAR	Sayfa
<b>Tablo 1:</b> Wilde'in <i>Salomé</i> oyunundaki karakterler.	72
<b>Tablo 2:</b> Strauss'un <i>Salome</i> operasının 1905'te Dresden'de yapılan prömiyerinde yer alan kişiler.	164
<b>Tablo 3:</b> <i>Salome</i> operasının 1954 Ankara ve 1995 İstanbul prodüksiyonunda yer alan kişiler.	169
<b>Tablo 4:</b> Orkestrada kullanılan çalgılar.	192
<b>Tablo 5:</b> Tonalite Sembolizmi.	241
<b>Tablo 6:</b> Salome ve Yahya arasında gelişen istek-ret sekansında gözlemlenen kontrast olgusunun karşılaştırması.	259

## EKLER LİSTESİ

EKLER	Sayfa
<b>EK 1:</b> Oscar Wilde'a Kadar Olan Süreçte Salome Figürünü Konu Alan Başlıca Yapıtlar	292
<b>EK 2:</b> Oscar Wilde Eser Listesi	296
<b>EK 3:</b> Richard Strauss Eser Listesi	297
<b>EK 4:</b> Salome Filmografisi	304
<b>EK 5:</b> Richard Strauss'un <i>Salome</i> Operasının Prömiyer Afişi	307
<b>EK 6:</b> Richard Strauss'un <i>Salome</i> Operasının Prömiyerleri	308
<b>EK 7:</b> Richard Strauss'un <i>Salome</i> Operası Diskografisi	311



## GİRİŞ

İncil'deki anlatı, Orta Çağ efsanesi ve oryantal romantizmin birleşiminden oluşan Salome olgusu, çağlar boyunca birçok sanat dalında ele alınmıştır. Bu çalışmada Salome olgusunun İncil, Oscar Wilde ve Richard Strauss bağlamında, dinsel, tarihsel, edebi, müzikal ve psikanalitik açıdan disiplinler arası çerçevede derinlemesine incelenmesi ve farklı disiplinlerde ele alınan figürün, ortak yönlerinin ve farklılıklarının ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır.

Kaynak tarama ve analiz yöntemi ile tarihsel ve betimsel olarak yürütülen, analizleri içinde barındıran bu çalışmada, ulaşılan belgelerin esas temleri saptanıp, ana konu ve ikinci derece konuların belirlenmesinin ardından, yapılan karşılaştırmalarla, ortaya koyulan ilişki ve sonuçlar yorumlanıp, temel varsayımların doğrulanmasına yönelik, nitel yaklaşımla çözüme ulaştırılmaya çalışılmaktadır.

Bu araştırmada, Salome'nin öyküsüyle ilişki içerisinde olan anlatılar ve bu anlatılardaki kişiler incelenerek, tarihsel veriler ışığında karşılaştırmalar yapılmakta, kişilerin olaylarla olan bağlantılarının doğruluğu ve farklılıkları saptanarak, varsayımlar ortaya konulmaktadır. Salome figürünün Oscar Wilde'a kadar olan süre içerisinde sanata ne şekilde yansıdığı, nasıl algılandığına değinilip, yansıma ve algıdaki nedenler irdelenmekte; Wilde'a kadar olan süreçte bu figürü konu alan başlıca yapıtlar sunulmaktadır.

Bunların yanı sıra Wilde'ın yaşamı, sanat anlayışı, estetik algısı ve yapıtlarına değinilmektedir. *Salomé* oyununun yazıldığı dönem olan Victoria Devri'nde kadının yeri ve bu devrin edebiyatındaki kadın algısı irdelenip, *Salomé*'nin, döneminde nasıl algılanıp karşılandığına değinilmekte; bu oyunun Wilde'ın diğer eserleri arasındaki yeri ve önemi saptanmaktadır. Wilde'ın çeşitli semboller yüklediği düşünülen eseri *Salomé* üzerinde incelemeler yapıлып, sembolik figürler oraya çıkartılmakta ve Wilde'ın karakterler üzerindeki yeniliklerinden bahsedilerek, İncil'deki anlatı ve tarihsel gerçeklerle karşılaştırmalar yapılmaktadır. Ardından Richard Strauss'un Salome olgusuna yönelik yaklaşımı incelenmektedir.

Richard Strauss'un aynı ismi taşıyan operasını irdelemeden önce bestecinin yaşamı, içinde bulunduğu dönem, sanat anlayışı ve üslubuna değinilip, *Salome*'nin

yeri ve diğer yapıtlarıyla olan ilişkisi irdelenmektedir. Bunun yanı sıra yapılan literatür taramalarında, *Salome* operasının librettisti ile ilgili farklı beyanlara ulaşılmaktadır. Bu bilgi kirliliğini yok edebilmek adına libretto yazarının kim olduğu saptanmakta ve literatürde böyle bir karmaşa gözlemlenmesinin nedenlerine değinilmektedir. Wilde'ın *Salomé* oyunu ve Strauss'un *Salome* operası arasındaki farklılıklar detaylı bir analizle sunularak, nedenleri ve sonuçları sorgulanmakta; sembolik yaklaşımla yazıldığı düşünölen metnin, Strauss tarafından nasıl algılanıp kurguladığına değinilmektedir. Bunların yanı sıra partiyon incelemeleri yapılarak, dramatik organizasyonun ne şekilde biçimlendirdiği, eserin tematik örgüsünü nasıl sunulduğu ve Strauss'un diğer yapıtları arasındaki ortak veya farklı yönleri vurgulanmaktadır.

Dünya tarihinin iki büyük sanatçısı tarafından, iki farklı janrda ele alınan Salome olgusunun, İncil'den -hatta daha da öncesinden- Richard Strauss'a kadar olan süreçte edebiyat, müzik, din, psikoloji, tarih gibi birçok disiplinde nasıl kurgulanıp algılandığına, derinlemesine bir biçimde değinilen bu çalışmanın, tiyatro yapıtlarından opera yapıtına uyarlama eserlerle ilgili rejisör, oyuncu, opera şarkıcısı, besteci, yazar, yönetmen gibi konu hakkında inceleme yapacak olan tüm araştırmacılara fikir sahibi olabilecekleri, fayda sağlayacak bir Türkçe kaynak olduğu düşünölmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### İNCİL'DE SALOME OLGUSU

Hristiyanlığın kutsal kitabı İncil'deki Salome olgusunu irdeleyebilmek açısından, öncelikle İncil'in ilişki içinde olduğu diğer kutsal metinlerle bağlantısına dair genel bir yaklaşımda bulunulduğunda İncil, Kitab-ı Mukaddes'in ikinci bölümünü oluşturmaktadır. Bu bağlamda Kitab-ı Mukaddes ve içinde barındırdığı kutsal metinlerden bahsetmek yerinde olacaktır.

#### 1.1. Kitab-ı Mukaddes

“Kutsal Kitap” anlamına gelen Kitab-ı Mukaddes, İngilizce, “The Bible<sup>1</sup>” Fransızca, “La Bible<sup>2</sup>”; İtalyanca, “La Bibbia<sup>3</sup>”; Almanca, “Die Bibel<sup>4</sup>”; terimleriyle anılmaktadır (Hançerlioğlu, 2013, s. 262). Arapça konuşan ve Arapçanın etkisinde kalan diğer dillerde bu terim, “al-Kitap al Mukaddas” ifadesiyle anılmaktadır (Michel, 1992, s. 12).

Kitab-ı Mukaddes, Yahudiliğin ve Hristiyanlığın kutsal metinlerini içinde barındıran kitapların bütününe verilen isimdir. Hristiyanlar tarafından Eski Ahit (Eski Antlaşma) ve Yeni Ahit (Yeni Antlaşma) olarak iki bölümde sınıflandırılır; Tevrat'ı, Zebur'u, İncil'i de kapsar. Hristiyanlar, Kitab-ı Mukaddes'in ilk bölümünü oluşturan, Yahudiliğe ait kutsal metinlere saygı duyarlar fakat Yahudiler, Hristiyanlık dinini ve kitaplarını yadsırlar (Hançerlioğlu, 2013, s. 262).

Yahudiler, Tanrı ile insanlığın, Sina Dağı Antlaşması'yla özel bir bağ kurduğuna inanırlar. Hristiyanlara göre ise İsa, Tanrı ve insanlık arasında yeni bir antlaşma başlatmıştır. “Antlaşma” anlamına gelen “Ahit” kelimesi bu sebeple kullanılmaktadır (Michel, 1992, s. 164).

Kitab-ı Mukaddes'in orijinal metinlerinin İbranice, Aramice ve Grekçe yazıldığı düşünülmektedir (Michel, 1992, s. 21). Kitab-ı Mukaddes çevirileri

<sup>1</sup> The Bible (Kornrumpf, 1984, s. 208).

<sup>2</sup> La Bible (Terlemez, 2013 s. 126).

<sup>3</sup> La Bibbia (Taniş, 2009, s. 97).

<sup>4</sup> Die Bibel (Steuerwald, 1987, s. 133).

arasında Martin Luther'in çevirisi önem taşıdığı düşünülmektedir. Luther, Kitab-ı Mukaddes'in önceki çevirilerinde kullanılan dili anlaşılması güç bularak, İbranice ve Yunanca orijinalinden, halkın anlayabileceği şekliyle Almancaya çevirmiştir; 1534'de basılmıştır. Bu çeviri Alman dilinin gelişimine ciddi katkı sağlamıştır. Ortak Alman dilinin oluşmasında büyük rol oynamaktadır (Sevim, 2004, s. 1-5). 1604 yılında İngilizce çevirisine başlanan, 1611 Kral VIII. Henry döneminde İngiliz kilisesi tarafından bastırılan King James Versiyonu, birçok Hristiyan tarafından hatasız kabul edilip günümüzde de kullanılmaktadır. King James Versiyonu, İngiliz Kilisesi tarafından basılmış ilk onaylı Kutsal Kitap'tır (Morton, 2014, s. 4-27). İlk Türkçe çeviri, IV. Mehmet zamanı; 1666 yılında, Ali Ufki Bey tarafından tamamlanarak, 1827'de Osmanlıca olarak basılmış, 1941'de ise Latin harflerine uyarlanmıştır (Ulucan, 2004, s. 9). Son çeviri, bir çeviri kurulu tarafından, yirmi yıllık çalışma sonucunda İbranice, Aramice ve Yunanca metinlere sadık kalınarak "Kutsal Kitap" adıyla, 2001'de basılmıştır (Kutsal Kitap, 2014, s. 1).

### 1.1.1. Eski Ahit

Kitab-ı Mukaddes'in ilk bölümünü oluşturan Eski Ahit, Yahudiliğin kutsal metinlerini içinde barındırır; 46 kitaptan oluşmaktadır, bu kitapların 39'u kanonik<sup>5</sup>, 7'si apokrif<sup>6</sup> kabul edilir ve kanonik olanlar referans alınır.

Yahudiler, kendilerine ait olan bu kutsal metinler için Tanah ifadesini kullanırlar; Tanah'ı, 24 kitapta toplarlar ve üç ana bölüme ayırırlar. Bunlar Tora (Tevrat), Neviim (Peygamberler) ve Ketubim (Yazılar)'dir (Ulucan, 2004, s. 10). Tanah sözcüğü, bu üç bölüm'ün (Torah-Neviim-Ketubim) ilk kelimelerinden türetilen bir sözcüktür (Akkurt, 2006, s. 6). Hristiyanlara göre Eski Ahit'in tasnifi farklılık göstermektedir.

Tevrat (Tora), Tanah'ın birinci ana bölümünü oluşturan, ilk beş kitaba verilen isimdir<sup>7</sup>. Musa tarafından yazıldığına inanılır. Musa'nın Kitapları diye de anılan

---

<sup>5</sup> Kanonik: Yunanca kural, kanun anlamına gelen cannon sözcüğünden türemiş bir sıfattır. Bu kavram teolojide (tanrıbilim), otoritelerce kabul edilmiş, doğrulanmış anlamında kullanılır. Bunun yanı sıra kutsal metinlerin ve dini belgelerin, otoritelerce orijinal olduğunu ifade etmek için de kullanılmaktadır (Hackett, 1883, vol. 1, s. 356-357).

<sup>6</sup> Apokrif: Yunanca gizli anlamına gelen apokruphos sözcüğünden türemiş bir sıfattır. Teolojide, otoritelerce kabul edilmeyen, doğruluğu şüphe taşıyan, anlamında kullanılmaktadır (Hackett, 1883, vol. 1, s. 212).

<sup>7</sup> Tevrat, zaman zaman Eski Ahit'in tamamı için de kullanılabilir (Ulucan, 2014, s. 11).

Tevrat'ın bölümleri: Tekvin (Yaratılış), Çıkış (Mısır'dan Çıkış), Levililer, Sayılar (Çölde Sayım), Tesniye'dir (Yasa'nın Tekrarı) (Ulucan, 2004, s. 10-11).

Neviim (Peygamberler), Tanah'ın ikinci ana bölümünü oluşturur. Musa'dan sonra gelen Yahudi peygamberlerinin kitaplarını içinde barındırır.

Ketubim (Yazılar), Tanah'ın üçüncü ana bölümünü oluşturur. Davud'un şiirlerini, Süleyman'ın Özdeyişleri'ni, Eyüp'ün öyküsünü kapsar (Hançerlioğlu, 2013, s. 19). Ketubim'in içindeki Mezmurlar<sup>8</sup> bölümü, Kitab-ı Mukaddes'in bölümlerinden en uzun olanıdır. Hristiyanlar için de kutsal kabul edilen bu bölüm, şiirler ve dualar içerir. Mezmurlar, kiliselerde ilahi olarak da okunur (Ulucan, 2004, s. 9-14). Zebur olarak adlandırılan bu bölüm İslam'a göre Davut'a indirildiğine inanılır (Nisa 4:163).

### **1.1.2. Yeni Ahit**

Yeni Ahit (Yeni Antlaşma), Hristiyanlığın kutsal metinlerini içinde barındıran, Kitab-ı Mukaddes'in, Eski Ahit'ten sonra gelen, Hristiyanlarca kutsal kitap olarak kabul edilen, 27 kitaptan oluşan bölümüdür (Ulucan, 2004, s. 29). İlk dört kitap Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İsa'nın hayatını, öğretilerini, ölüm ve dirilişini anlatır. Elçilerin İşleri, İsa'nın ölümünden sonra elçilerin bu öğretileri insanlığa yaymak için yaptığı işlerden bahseder. "Kutsal Kitap" adıyla, 2001 yılında basılan yeni Türkçe çeviride, İncil sözcüğünün Yeni Ahit anlamında kullanıldığı görülmektedir. İncil'de yer alan mektupların ise İsa'nın öğretilerine uygun bir yaşam sürmeyi sağlamak için Tanrı'nın esiniyle yazıldığı düşünülmektedir. İncil'in son kitabı olan Vahiy'de ise zorluklar karşısında inananları cesaretlendirerek gelecekteki olayları simgelerle açıkladığına inanılır (Kutsal Kitap, 2014, s. 1).

Altmış aşkın İncil olduğu bilinmektedir; fakat Katolik kilisesi bunların dördünü kabul etmiştir (Hançerlioğlu, 2013, s. 218).

Grekçesi "Evangelium" olan İncil; müjde, sevinç getirici haber anlamını taşımaktadır. İncil kelimesi Türkçeye, Arapçada kullanılan İncil, Anajil kelimesinden

---

<sup>8</sup> Mezmurlar, kutsal şiirlerdir. Genellikle şarkı formunda okunduklarından dolayı ilahi de denir. Mezmurlardan bazıları, büyük besteciler tarafından ele alınıp bestelenmiştir (Hançerlioğlu, 2013, s. 328). Monteverdi, Vivaldi, Bach, Mozart, Mendelssohn, Brahms, Saint-Saens, Stravinski, Bernstein, Dvorak gibi besteciler örnek gösterilebilir.



kazandırılmıştır (Michel, 1992, s. 33). Yazarların adıyla anılan ilk dört kitap Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'dır.

Matta İncili'nin, İsa'nın 12 havarilerinden Celile'li Matta tarafından yazıldığı kabul edilmektedir. Yeni Ahit'in ilk bölümünü oluşturan bu kitap, İsa'nın soyu, doğumu, vaftiz oluşuyla birlikte Eski Ahit referanslarını da barındırmaktadır (Kutsal Kitap, 2014, s. 1009).

Yeni Ahit'in ikinci bölümünü oluşturan Markos İncili'nin, İsa'nın havarilerinden olmayan, Barnabas'ın kuzeni Markos tarafından yazıldığı kabul edilmektedir. Vaftizci Yahya'nın gelişinden, İsa'nın göğe yükselişine kadar olan bölümü anlatır. Bu ilk dört kitap arasında en kısa olanıdır (Kutsal Kitap, 2014, s. 1052).

Luka İncili, Yeni Ahit'in üçüncü bölümünü oluşturur. İsa'nın havarilerinden olmayan, Pavlus'un doktoru Luka tarafından yazıldığı kabul edilmektedir. Vaftizci Yahya'nın ve İsa'nın doğumundan başlayarak, İsa'nın göğe yükselişine kadar olan bölümü anlatır. Luka'nın kültürlü bir aileden geldiği ve kitabı yüksek bir Yunancayla yazdığı düşünülmektedir (Kutsal Kitap, 2014, s. 1079).

Yuhanna İncili'nin İsa'nın 12 havarilerinden olan Yuhanna tarafından yazıldığı kabul edilmektedir. Yeni Ahit'in son bölümünü oluşturan bu kitap, içlerinde en felsefi olanıdır. Bu durum onu diğer kitaplardan ayıran en büyük özelliğidir. Sembolik öğeler sıklıkla göze çarpar. İsa'nın dünyevi faaliyetlerinden ziyade, öğretilerine odaklanılmıştır (Kutsal Kitap, 2014, s. 1124).

## 1.2. İncil'de Salome

İncil'de Salome olgusu Yahudiye<sup>9</sup> prensesinin annesinin sebep olduğu, Vaftizci Yahya'nın ibretlik öyküsü olarak yer almaktadır. Sözü gecen bu öykü, Matta ve Markos bölümlerindeki, Vaftizci Yahya'nın öldürülme hikâyesidir. Bunun yanı sıra Luka'da da, bu hikâyeye kısaca gönderme yapılmaktadır.

---

<sup>9</sup> Yahudiye: (Judea, Yudea) Roma İmparatorluğu zamanında Ürdün'ün batışı, eski Filistin'in güney kısmı (Hackett, 1871, vol. 2, s. 1488). Literatürde Yahuda olarak da geçmektedir.

### 1.2.1. Matta İncili'ndeki Anlatı

Matta'nın, 14. babının, 1. ve 12. ayetleri arasında yazan, Yahya'nın Öldürülmesi anlatısı şöyledir:

*(1-2) O günlerde İsa'yla ilgili haberleri duyan bölge kralı Hirodes<sup>10</sup>, adamlarına, "Bu Vaftizci Yahya'dır" dedi. "Ölümden dirildi. Olağanüstü güçlerin onda etkin olmasının nedeni budur."*

*(3) Hirodes, kardeşi Filipus<sup>11</sup>'un karısı Hirodiya<sup>12</sup> yüzünden Yahya'yı tutuklatmış, bağlatıp zindana attırmıştı. (4) Çünkü Yahya Hirodes'e, "O kadınla evlenmen Kutsal Yasa'ya aykırıdır" demişti. (5) Hirodes Yahya'yı öldürtmek istemiş, ama halktan korkmuştu. Çünkü halk Yahya'yı peygamber sayıyordu.*

*(6-7) Hirodes'in doğum günü şenliği sırasında Hirodiya'nın kızı ortaya çıkıp dans etti. Bu, Hirodes'in öyle hoşuna gitti ki, ant içerek kıza ne dilerse vereceğini söyledi. (8) Kız, annesinin kışkırtmasıyla, "Bana şimdi, bir tepsi üzerinde Vaftizci Yahya'nın başını ver" dedi. (9) Kral buna çok üzülüyse de, konuklarının önünde içtiği anttan ötürü bu dileğin yerine getirilmesini buyurdu. (10) Adam gönderip zindanda Yahya'nın başını kestirdi. (11) Kesik baş tepsiyle getirilip kıza verildi, kız da bunu annesine götürdü. (12) Yahya'nın öğrencileri gelip cesedi aldılar ve gömdüler. Sonra gidip İsa'ya haber verdiler (Matta, 14:1-12).*

Kutsal metinlerdeki, sözü geçen Kutsal Yasa, Tanrı'nın, Peygamber Musa'ya verdiği yasalar dizisine verilen isimdir (Kutsal Kitap, 2014, s. 1362).

İbranilerde evlilikteki amaç, güzel ahlaklı çocuklar yetiştirip, nesli çoğaltmaktır. Evlilik dışı ilişki kabul edilmemektedir. Musa'dan önce, erkek ve kız kardeşler, birbirleriyle evlenebilmekteydiler. İlk kez Musa, Tanrı'nın buyrukları doğrultusunda, iki kardeşin ya da yakın akrabanın evlenmesini ve cinsel ilişki

---

<sup>10</sup> Hirodes: (Herod Antipas) Bu ismin literatürde kullanımında bir ortaklık bulunmamaktadır. Hirodes Antipa, Herod Antipas, Herodes Antipas gibi isimlendirmelerle ifade edilmektedir. Bu çalışmada Hirodes'ten, Herod Antipas olarak bahsedilecektir.

<sup>11</sup> Filipus: Hirodes'te olduğu gibi bu ismin de literatürde kullanımında bir ortaklık bulunmamaktadır. Filip, Filipus, Philip, II. Herod, II. Herod Filip gibi yazımlar karşımıza çıkar. Bu çalışmada Filipus olarak bahsedilecektir.

<sup>12</sup> Hirodiya: Hirodes ve Filipus'da olduğu gibi bu ismin de literatürde kullanımında bir ortaklık bulunmamaktadır. Hirodiya, Herodias, Herodiade gibi yazımlar karşımıza çıkar. Bu çalışmada Herodias olarak bahsedilecektir.

yaşamısını yasaklamıştır (Ergüven, 2004, s. 117). Bu nedenle Herod, kardeşinin karısı Herodias'la evlenerek Kutsal Yasa'yı çiğnemektedir.

### 1.2.2. Markos İncili'ndeki Anlatı

Markos'un 6. babının, 14. ve 29. ayetleri arasında yazan, Yahya'nın Öldürülmesi anlatısı şöyledir:

*(14) Kral Hirodes de olup bitenleri duydu. Çünkü İsa'nın ünü her tarafa yayılmıştı. Bazıları, "Bu adam, ölümden dirilen Vaftizci Yahya'dır. Olağanüstü güçlerin onda etkin olmasının nedeni budur" diyordu. (15) Başkaları, "O İlyas<sup>13</sup>'tır" diyor, yine başkaları, "Eski peygamberlerden biri gibi bir peygamberdir" diyordu.*

*(16) Hirodes bunları duyunca, "Başını kestirdiğim Yahya dirildi!" dedi.*

*(17-18) Hirodes'in kendisi, kardeşi Filipus'un karısı Hirodiya'nın yüzünden adam gönderip Yahya'yı tutuklatmış, zindana attırıp zincire vurdurmuştu. Çünkü Hirodes bu kadınla evlenince Yahya ona, "Kardeşinin karısıyla evlenmen Kutsal Yasa'ya aykırıdır" demişti. (19) Hirodiya bu yüzden Yahya'ya kin bağlamıştı; onu öldürtmek istiyor, ama başaramıyordu. (20) Çünkü Yahya'nın doğru ve kutsal bir adam olduğunu bilen Hirodes ondan korkuyor ve onu koruyordu. Yahya'yı dinlediği zaman büyük bir şaşkınlık içinde kalıyor, yine de onu dinlemekten zevk alıyordu.*

*(21) ne var ki, Hirodes'in kendi doğum gününde saray büyükleri, komutanlar ve Celile'nin ileri gelenleri için verdiği şölende beklenen fırsat doğdu. (22) Hirodiya'nın kızı içeri girip dans etti. Bu, Hirodes'le konuklarının hoşuna gitti.*

*Kral genç kıza, "Dile benden, ne dilersen veririm" dedi. (23) Ant içerek, "Benden ne dilersen, krallığımın yarısı da olsa, veririm" dedi.*

*(24) Kız dışarı çıkıp annesine, "Ne isteyeyim?" diye sordu.*

---

<sup>13</sup> İlyas: MÖ dokuzuncu yüzyılda yaşamış İbrani peygamberi. Eski Ahit'in en güçlü ve en yetkili peygamberlerinden sayılmaktadır. Şeria Irmağı'nın doğusundaki Kerit Vadisi'nde, mucize eseri kargaların getirdiği yiyeceklerle beslenip, ardından Tanrı'nın buyruğuyla, Sarefat kentinde gidip, yanında kaldığı ve ona yiyecekler veren Sarefat dulunun ölen oğlunu diriltip (1. Krallar, 17:5-24), ateşten bir atlı arabayla göklere (cennete) taşındığına inanılmaktadır (2. Krallar, 2:11). Yahudilere göre, ölümünden sonra, yeniden geri geleceği düşünülmektedir.

*“Vaftizci Yahya'nın başını iste” dedi annesi.*

*(25) Kız hemen koşup kralın yanına girdi, “Vaftizci Yahya'nın başını bir tepsi üzerinde hemen bana vermeni istiyorum” diyerek dileğini açıkladı.*

*(26) Kral buna çok üzüldüyse de, konuklarının önünde içtiği anttan ötürü kızı reddetmek istemedi. (27) Hemen bir cellat gönderip Yahya'nın başını getirmesini buyurdu. Cellat zindana giderek Yahya'nın başını kesti. (28) Kesik başı bir tepsi üzerinde getirip genç kıza verdi, kız da annesine götürdü. (29) Yahya'nın öğrencileri bunu duyunca gelip cesedi aldılar ve mezara koydular (Markos, 6:14-29).*

### **1.2.3. Luka İncili'ndeki Anlatı**

Luka'nın 3. babının , 19. ve 20. ayetleri arasında yazan Yahya Rab'bin Yolunu Hazırlıyor anlatısındaki Yahya'nın tutsak edilmesine dair ifadeler şöyledir: *(19-20) Ne var ki bölgenin kralı Hirodes, kardeşinin karısı Hirodiya'yla ilgili olayı ve kendi yapmış olduğu bütün kötülükleri yüzüne vuran Yahya'yı hapse attırarak kötülüklerine bir yenisini ekledi (Luka, 3:19-20).*

Luka'nın 9. babının, 7. ve 9. ayetleri arasında yazan, İsa On İki Elçisini Görevlendiriyor anlatısındaki Yahya'nın öldürülmesine dair ifadeler şöyledir:

*(7-8) Bölgenin kralı Hirodes Bütün olanları duyunca şaşkına döndü. Çünkü bazıları Yahya'nın ölümden dirildiğini, bazıları İlyas'ın görüldüğünü, başkaları ise eski peygamberlerden birinin dirildiğini söylüyordu. (9) Hirodes, “Yahya'nın başını ben kestirdim. Şimdi hakkında böyle haberler duyduğum bu adam kim? diyor ve İsa'yı görmenin bir yolunu arıyordu (Luka, 9:7-9).*

Luka İncili'nde sözü geçen öykü yer almaz fakat ufak bir gönderme yapılmaktadır.

## 1.2.4. İncil Anlatısındaki Başlıca Kişilere Yaklaşım

### 1.2.4.1. Salome

İncil’de görüldüğü üzere, bu anlatıların hiçbirinde Salome ismi geçmez; bu karakterden yalnızca Herodias’ın kızı olarak bahsedilmiştir.

Salome’yi tarihte ilk kez Herodias’ın kızı ile ilişkilendiren, Yahudi Antik Çağ tarihçisi Flavius Josephus’tur<sup>14</sup> (Bentley, 2006, s. 23).

Bu ismini bilmediğimiz karakter hakkında İncil’de, çok az şeye değinilmiştir. Üvey babası Herod Antipas’ın doğum günü şenliğinde dans etmesi; Herod Antipas’ın, dansını beğenmesi üzerine, kızıdan bir dilek dilemesini istemesi; kızın, annesinin kışkırtmasıyla, Vaftizci Yahya’nın başını istemesi; ardından gelen kesik başı annesine sunması gibi anlatılarla İncil, kız karakter hakkında az; fakat öyküsellik bağlamında büyük veri sağlamaktadır. Sözü geçen İncil anlatısının, sonraki çağlarda birçok sanat dalında, figür hâline gelmesinde bu öykünün yeri azımsanamayacak kadar büyüktür.

İncil’deki anlatıda, ibretlik öykü olarak bahsedilen, Vaftizci Yahya’nın günahkârlar tarafından öldürülüş hikâyesidir. Nitekim Matta ve Markos İncili’ni temel aldığımızda: Matta İncili’nin, 14. babının, 1. ve 12. ayetleri arasında kalan bölüm ve Markos İncili’nin 6. babının 14. ve 29. ayetleri arasında kalan bölüm “Yahya’nın Öldürülmesi” adını taşımaktadır. Dolayısıyla, İncil’e göre bu öykü, genç kızın hikâyesi değil Vaftizci Yahya’nın hikâyesidir.

Salome ismine, kanonik İncillerde rastlanmamaktadır. Apokrif bir kitap olarak kabul edilen Protoevangelium of James<sup>15</sup>’in XIX-XX bölümlerinde Salome ismine rastlamak mümkündür. Fakat bu kitapta bahsi geçen, Matta ve Markos İncili’ndeki Salome değil, bambaşka bir kadın olan ebe Salome’dır. Konu ile hiçbir bağlantısı yoktur, sadece aynı isme sahip iki farklı kadındır. Ebe Salome’dan, sözü geçen apokrif İncil’de, daha sonra da Orta Çağ tiyatrosunda ve Dominiken Varagine’li Jacob’un *Legenda Aurea*’sında, masalsı bir öyküyle bahsedilmektedir. Bu öyküye göre ebe Salome, Meryem’in bakireliğini bizzat muayene ederek kontrol etmek istemektedir. Bu yaklaşımından dolayı cezalandırılır, kolu felç olur. Ardından

<sup>14</sup> Metnin ilerleyen bölümlerinde Flavius Josephus’un *Loudaikē Archaologia* adlı yapıtında incelediği, bu tarihsel süreçten ve soydan söz edilecektir.

<sup>15</sup> Sözü geçen apokrif İncil “Gospel of James” (Yakup İncili), “Infancy Gospel of James” (Yakup Çocukluk İncili), “Protoevangelium of James” (Yakup Protoevangeliumu) isimleriyle de anılmaktadır.

pişmanlık duyar ve kolu eski sağlığına kavuşur, hatta Varese Castelseprio'daki 7. ya da 8. yy.'dan kalma olduğu düşünülen, tarihi tam olarak belli olmayan fresklerde<sup>16</sup>, ebe Salome'nin, Meryem'i muayene ederken, kolunu umursamazca havaya kaldırdığı görülmektedir (Duby, Perrot, Klapisch-Zuber, 2005, s. 364-365).

#### 1.2.4.2. *Vaftizci Yahya*

İbranice aslı Yuhanna olan bu isim, İngilizce "Saint John The Baptist"; Fransızca, "Saint Jean Baptiste"; İtalyanca, "Giovanni Battista"; Almanca, "Johannes der Täufer"dir. Sâbiiler<sup>17</sup>, "Yihja Jahane"; Arap Hristiyanlar, "Yahya el-Ma'medan"; Yahudiler ise "Jochanaan" olarak anılmaktadırlar (Korkmaz, 2011, s. 18).

Vaftiz kelimesi, İsa'dan önce Vaftizci Yahya tarafından uygulanması ve İsa'ya vaftiz etmesi nedeniyle, Yahya ile birlikte anılmaktadır.

Vaftiz ise, Hristiyan olma ve ilk günden arınma amacıyla, kişiyi su ile yıkama ritüeline verilen isimdir. Tarihsel açıdan bakıldığında, farklı kiliselerde, bedeni bütünüyle suya batırma, bedenin bir bölümünü suya batırma, sadece baş bölgesine su dökme ve üzerine su serpmeye biçimleriyle karşılanmaktadır. Suya daldırma yönteminde havuz ve su tekneleri kullanılmıştır. Su ile yıkayıp arındırma, Anadolu'da Kybele tapımındaki uygulamalara kadar uzanmaktadır. Tarihsel bulgular doğrultusunda bu uygulamanın, Batizm, Anabatizm gibi putatapar Sâmi topluluklarda da uygulandığı görülmektedir. Kişi vaftiz edildiğinde, o ana kadar işlediği tüm günahlardan arındığına inanılır. Yapılan bu ritüelin amacı, kişinin eski durumuyla bağını koparıp, ruhsal anlamda onu yenilemektir. Çocuk vaftizinde, çocuğun dini eğitimini üstüne aldığı varsayılan bir vaftiz anne ve bir vaftiz baba seçilmektedir. Bu kişilerle çocuk arasında tinsel bir bağ, tinsel bir akrabalık kurulduğuna inanılır. Bunun yanı sıra çocuğa bir de vaftiz ismi verilir (Hançerlioğlu, 2013, s. 535).

---

<sup>16</sup> Fresk: Fresk ya da Fresko, Antikite'den bu yana bilinen ve taze kireç sıva üzerine yapılan zahmetli ve zor bir duvar resmi tekniğine verilen isimdir (Turani, 2014, s. 45).

<sup>17</sup> Sâbiilik: İbranice sâbi (vaftiz edenler) sözcüğünden gelmektedir. Sab sözcüğü daldırmak anlamında kullanılır. Hristiyanlığın bir mezhebi olarak bilinen Sâbiilik, kimilerine göre de bir Yahudi mezhebi sayılmaktadır ve öğretilerine Mandeizm denmektedir. Vaftizci Yahya'ya ve tinsel inançlarına bağlıdırlar; tanrısal ruha ulaşabilmek için, bedensel ve ruhsal temizliğin temel olduğu inancındadırlar (Hançerlioğlu, 2013, s. 440).

İncil'e göre, Vaftizci Yahya, Yahudiye kralı Herod zamanında, Aviya bölüğünden, kahin Zekeriya'nın ve Harun soyundan Elizabet'in oğludur. Yahya, İsa gibi mucize bebek olarak, İsa'dan önce dünyaya gelmiştir. Zekeriya'nın ve Elizabet'in yaşları ilerlemiştir, bunun yanı sıra Elizabet kısırdır, bu sebeple çocukları olmamaktadır. Kutsal Ruh tarafından Elizabet'in rahmine yerleştirilen bu bebek, Tanrı'nın gözünde büyük bir yerde olacaktır. İlyas'ın ruhuyla, İsrailoğullarını, Tanrı'ya döndüreceğine inanılmaktadır (Luka, 1:5-17).

Hristiyanlar için Yahya, Tevrat'ın son mübelliği ve İsa'nın gelişini müjdeleyen peygamber sayılması açısından önem taşımaktadır (Korkmaz, 2011, s. 18). Bunun yanı sıra İsa'yı Şeria Irmağı'nda vaftiz eden peygamber olması, Hristiyanlarca Yahya'yı, daha da önemli kılmaktadır (Matta, 3:13-17; Markos, 1:9-11; Luka, 3:21-22). Kendisine bu sebepten Vaftizci denmektedir (Hançerlioğlu, 2013, s. 535).

Yahya, halkın tövbe etmeleri ve Tanrı'ya dönmeleri için çağrıda bulunmakta, suyla yıkama anlamına gelen vaftiz yoluyla günahlarından arınmak isteyenleri, Şeria Irmağı'nda vaftiz etmesiyle anılmaktadır. (Matta, 3:1-12; Markos, 1:1-8; Luka, 3:1-18; Yuhanna, 1:19-28).

İncil'deki veriler ışığında, Vaftizci Yahya ile ilgili tasvirleri söyleyecek olursak: “*Yahya'nın deve tüyünden giysisi, belinde deri kuşağı vardı. Yediği, çekirge ve yaban balydı.*” (Matta, 3:4; Markos, 1:6).

#### **1.2.4.3. Herod**

İncil'de Herod, beş ayrı kişinin ismidir. Anlam ayrımı yapılmadan her biri için Herod ifadesi kullanılmıştır.

Bunlar: Büyük Herod, Herod Arhelas, Herod Antipas, I. Herod Agrippa, II. Herod Agrippa'dır.

Üzerinde durulan “Vaftizci Yahya'nın Öldürülmesi” anlatısında sözü geçen kişi Herod Antipas'tır.

Herod Antipas, Vaftizci Yahya'nın, halk üzerinde yarattığı etkinin büyük olması nedeniyle, yakın zamanda halkın, kendisine karşı isyan çıkaracağını düşünmüş ve anlatıda geçtiği şekliyle Vaftizci Yahya'yı öldürtmüştür.

Vaftizci Yahya'nın vaftiz ettiği kişiler arasında olan Nasıralı İsa, Celile'de vaazlar vermeye başlamıştır. Bu durum Herod Antipas'ı, Vaftizci Yahya'nın yeniden Luka İncili'nde, birkaç Ferisinin<sup>18</sup>, İsa'nın yanına gelip, Herod Antipas'ın onu öldürmek istediğinden söz eder (Luka, 13:31).

Luka İncili'nde göre, Herod Antipas'ın, İsa'nın yargılanmasında rolü olduğundan bahsetmektedir. Platus, İsa'nın Celileli olduğunu öğrenmesi üzerine, Herod Antipas'ında yargılamada hak sahibi olduğunu düşünerek, Celileli İsa'yı Herod Antipas'ın yanına göndermiştir. Herod Antipas, çoktandır İsa'yla ilgili rivayetler duymaktadır, bu sebeple, onun gelişi Herod Antipas'ı sevindirmiştir. Fakat umduğu gibi olmamış, İsa tüm soruları karşılıksız bırakmıştır. Antipas bu duruma sinirlenip, ona gösterişli bir kaftan giydirip, alay ederek Platus'a geri göndermiştir (Luka, 23:5-11). Herod Antipas, Vaftizci Yahya'nın İsa'nın bedeninde dirildiği korkusunu yaşamaktadır (Matta, 14:1-2; Markos, 6:14-16; Luka, 9:7-9). Herod Antipas'ın, İsa'nın yargılanmasındaki rolü ile ilgili tarihsel bir dayanak bulunmamaktadır.

İncil'de Herod Antipas hakkında daha fazla bilgi verilmemektedir. Herod Antipas'ın politik kimliğine metnin bir sonraki bölümünde açıkça değinilmiştir.

#### **1.2.4.4. Herodias**

İncil'de Herodias ismi sadece, Matta, Markos ve Luka İncili'nde, sözü edilen bölümünde geçmektedir.

Herodias'ın, Herod Antipas'ın, kardeşi Filipus'un karısı olması; Herodes Antipas'la evlenmesi; Herod Antipas'ın, Herodias yüzünden Vaftizci Yahya'yı tutuklattırması; kızını, Vaftizci Yahya'nın başını istemesi için kışkırtması, haricinde İncil'de Herodias'la ilgili farklı bir bilgi verilmemektedir (Matta, 14:1-12; Markos, 6:14-29).

---

<sup>18</sup> Ferisilik: Koyu bir Yahudi tarikatı olan Ferisilik, Hristiyanlığın doğuşundan önce, Yahudi topluluğu için önemli rol oynamış, Saddukiler ve Esseniler'in de içinde olduğu üç tarikattan biridir (Hançerlioğlu, 2013, s. 155).



## İKİNCİ BÖLÜM

### TARİHSEL PERSPEKTİFTE SALOME

#### 2.1. Herodias'ın Kızı Salome

Salome'yi tarihte ilk kez Herodias'ın kızı ile ilişkilendiren, Yahudi Antik Çağ tarihçisi Flavius Josephus'tur (Bentley, 2006, s. 23).

Flavius Josephus'un, 94 yılında yazdığı düşünülen *Loudaikē Archaialogia*<sup>19</sup> isimli çalışmasındaki tarihi verilere göre, MÖ 37-4 yıllar arasında yaşamış, Roma'ya bağlı hüküm sürmüş Yahudiye kralı Büyük Herod'un oğlu Herod Antipas<sup>20</sup> (MÖ 21-MS 39), MÖ 09-MS 39 yılları arasında hüküm süren Arap Petra kralı IV. Aretas'ın kızıyla evlidir. Herod Antipas'ın, baba tarafından kardeşi olan Herod Filipus, Büyük Herod ve başrahip Simon'un kızı Meryem'den olma oğludur. Herod Filipus'un karısı Herodias ise Aristobulus'un kızı ve Büyük Agrippa'nın kardeşidir; bu evlilikten, Salome adında bir kızları vardır (Josephus, 1905, s. 552-554). Bu bilgi, İncil'de adı geçmeyen, Herodias'ın kızı olarak bahsedilen kişiye denk düşmektedir. Salome'nin, MS 15 yılında doğduğu düşünülmektedir (Bentley, 2006, s. 37).

#### 2.2. Tetrark Herod Antipas

Tetrarşinin<sup>21</sup> hüküm sürdüğü bu dönemde, Büyük Herod'un ölümünden sonra Yahudiye eyaleti, dört bölüme ayrılmış ve oğulları, eşit yetkili yönetici olarak bu bölümlere atanmıştır. Bir eyaletin ya da ilin dörde bölünmesiyle oluşturulan, yönetim biçimi, tetrarşi ile yönetilen bölgelerde, bölgenin dörtte birinin hükümdarı ya da valisine, tetrark denmektedir (Can, 2015, s. 930-931).

Celile ve Perea Tetrarkı Herod Antipas, kardeşi Herod Filipus'un karısına âşık olmuştur. Herod Antipas ve Herodias'ın aşkından haberdar olan karısı, sanki

<sup>19</sup> *Loudaikē Archaialogia* Josephus tarafından Grekçe yazılmıştır.

<sup>20</sup> Antipas: Antipatros'un kısaltılmış hâli.

<sup>21</sup> Tetrarşi: Dörtlü yönetim sistemine verilen isimdir. Tarihte ilk kez MÖ 342 yılında II. Filipus, Thessalia bölgesi için uygulamıştır. En bilinen örnek, MS 293 yılındaki Diocletianus'un uygulaması sayılmaktadır. Diocletianus'un uygulamasına göre imparatorluk idari anlamda iki kısma ayrılmaktadır ve her bir kısımda iki augustus'un hüküm sürmesi öngörülmüştür. Bu augustusların, daha sonra kendi yerlerini almak üzere, kendilerine birer sezar (unvan olan sezar) atamaları, uygulamanın bir parçasıdır (Can, 2015, s. 931).

habersizmişçesine kendisinin, yakında savaşa girecek olan kocası ile ilgili istihbaratları vermek üzere, Herod Antipas'ın hüküm sürdüğü yerin sınırında kalan bir bölge olan Machaerus'a gönderilmesini ister. Durumdan habersiz Herod Antipas, karısını sınıra gönderir. Herod Antipas'ın ordusu, Herod Filipus yönetiminde olmalarına rağmen, IV. Aretas'ın ordusundaki hain kaçaklar yüzünden bozguna uğrar (Josephus, 1905, s. 552-554). Bu çarpışmada galip gelen IV. Aretas, büyük çapta toprak kazanır, hükümdarlık dönemini refah içinde geçirir (Can, 2015, s. 112).

### **2.3. Vaftizci Yahya'nın Öldürülmesi**

Herodias, kızı Salome'nin doğumunun ardından, ülkesinin yasalarını yok sayarak, kocası Herod Filipus'tan ayrılıp, Filipus'un kardeşi Herod Antipas'la evlenir.

Ardından Herod Antipas, Vaftizci Yahya'yı dinlemeye gelen kalabalığın, Yahya'nın sözlerinden etkilenip isyan çıkaracaklarından korkar. Onu öldürmenin, oluşacak zararların önüne geçmek için en iyi yol olduğunu düşünür. Herod Antipas'ın bu şüpheli tavırlarının kurbanı olan Vaftizci Yahya, mahkûm edilerek kaleye hapsedilir ve öldürülür.

Yahudiler, Herod Antipas'ın ordusunun bozguna uğramasını, Vaftizci Yahya'ya yaptıklarının sonucunda, Tanrı'nın bir cezası olarak nitelendirmektedirler. Josephus'a göre bu durum, Tanrı'nın Herod Antipas'a karşı memnuniyetsizliğinin bir kanıtı olarak ifade edilir.

Flavius Josephus'a göre, İncil anlatılarının aksine, Salome'nin, Yahya'nın ölümüyle bir ilişkisi yoktur. Josephus, genç yaşta bir kızın, böylesine kutsal bir adamın öldürülmesi gibi tarihi bir olayda etken olabileceğini düşünmemektedir (Josephus, 1905, s. 552-554).

## 2.4. Salome ve Evlilikleri

Vaftizci Yahya'nın MS 30 yılında mahkûm edilmesinden bir süre sonra, genç bir kız olan Salome, hem babası Herod Filipus'un hem annesi Herodias'ın ikinci kocası Herod Antipas'ın üvey kardeşi olan, Itureya ve Trahonitis Tetrarkı Filipus ile evlenir. Salome'nin, baba tarafından amcası ve anne tarafından da büyük amcası olan Tetrark Filipus, Salome'den yaşça büyüktür. Otuz yedi yıl kadar krallık yapan Tetrark Filipus'un, MS 33-34 yıllarında öldüğü düşünülürse Salome, Tetrark Filipus ile sadece birkaç yıl evli kalmıştır.

Tacitus<sup>22</sup>, a göre, MS 53 yılında Salome 40 yaşındadır.

Tetrark Filipus'un ölümünün ardından Salome, kuzeni Aristobulus'la evlenmiş ve üç erkek çocuk dünyaya getirmiştir.

Roma İmparatoru Neron, Salome'nin ikinci kocası olan Aristobulus'u, Küçük Ermenistan'da (Kilikya) Ermenistan kral yapmıştır. MS 72 yılında Ermenistan, Roma İmparatorluğu'na dâhil olmuştur. Böylelikle Aristobulus Suriye kralı olmuş ve yaşamının sonuna dek Suriye'de hüküm sürmüştür; MS 92 yılında ölmüştür. Sözü geçen dönemde basılan, bir yüzünde kraliçe Salome'nin, diğer yüzünde ise kral Aristobulus'un resmi olan bir sikke vardır. Bu da Salome'nin hayalî bir kahraman olmadığını, gerçekte yaşamış olduğunun somut kanıtı sayılabilmektedir (Bentley, 2006, s. 37).



**Resim 1: Bir yüzünde Aristobulus'un diğer yüzünde Salome'nin yüzlerinin bulunduğu sikke<sup>23</sup>.**

<sup>22</sup> Tacitus, Publius Cornelius: MS 56-120 yılları arasında yaşamış, tarihçi, Romalı hatip. Önemli Latin tarihçiler arasında sayılmaktadır (Can, 2015, s. 910).

<sup>23</sup> Amuseum, (2000-2015). Herod's Grandchildren. 18 Kasım 2015, <http://www.amuseum.org/book/page11.html>

## 2.5. Salome Öyküsünün Çıkış Noktasına Dair Varsayım

Bentley (2006), Salome'nin çıkış hikâyesini "...hepsi ufacık bir gerçeğe dayandırılmış olan, Seneca, Livy, Cicero ve Plutarch'in süsleye püsleye anlattıkları Roma dedikodusu..." ifadeleriyle tanımlamaktadır (s. 24). Bunun yanı sıra Bentley, Matta ve Markos'un İncil'i yazarken bu Roma dedikodusundan etkilenmiş olabileceklerini düşünmektedir.

### 2.5.1. Marcus Tullius Cicero, *Cato Major de Senectute*

Vaftizci Yahya'nın ölümünden altmış yıl kadar önce, Marcus Tullius Cicero<sup>24</sup>, nun, MÖ 44'te yazdığı düşünülen *Cato Maior de Senectute* eserinde, birçok yapıtında da övdüğü Aemilianus ile arkadaşı Laelius, diyalog tavrında Yaşlı Cato<sup>25</sup>,ya sorular sorarlar. Cicero, yaşlılık ve ahlak felsefesi hakkındaki görüşlerini, Cato'nun ağzından aktarır (Smith, 1870, vol. 1, s. 732); Cato, Roma tarihi içinde önem taşıyan biri olduğu için, ilgiyle dinleneceğini düşünmektedir.

Eserde, Konsül Lucius Quinctius Flaminius'un bir ziyafet sırasında, etkilemek istediği bir fahişenin arzusu üzerine, bir mahkûmun başını vurdurduğundan bahseder:

...yiğit T. Flaminius'un Kardeşi L. Flaminius'u yedi yıl konsüllük ettikten sonra senatodan çıkarttım; ama ne yapayım, şu zevk düşkünlüğünün rezil bir şey olduğunu göstermek gerekir diye düşündüm. Çünkü bu adam konsül olarak Gallia'da bulunduğu zaman, sofrasındaki kötü bir kadının sözüne uyup işledikleri suçtan dolayı idam cezasına çarptırılarak hapse atılmış olanlardan birinin başını vurdu (Cicero, 2013, s. 110-111).

Bu ahlak dersi niteliğindeki öyküyü daha sonra, Seneca *Controversiæ* (*Hitabet*), Livius *Ab Urbe Condita* (*Kentin*<sup>26</sup> *Kuruluşundan İtibaren*) Plutarkhos *Bioi Parállēloi* (*Paralel Yaşamlar*) isimli yapıtlarında yeniden anlatmışlardır (Bentley, 2006, s. 24).

<sup>24</sup> Cicero, Marcus Tullius: MÖ 106-43 yılları arasında yaşamış, Romalı yazar, devlet adamı, avukat, hatip (Can, 2015, s. 218).

<sup>25</sup> Cato, Marcus Porcius: Cato Censorinus olarak da bilinir. MÖ 234-149 yılları arasında yaşamış Romalı devlet adamı, hatip ve tarihçi. Roma'nın siyasi ve kültürel yaşamında önemli bir yer teşkil eder (Can, 2015, s. 215).

<sup>26</sup> Burada kastedilen Roma'dır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### SALOME FİGÜRÜNÜN İNCİL'DEN OSCAR WILDE'A KADAR OLAN SÜRECTE SANATA YANSIMASI

Çağlar boyunca birçok sanat dalında ele alınan Salome figürü, İncil anlatısı, Orta Çağ efsanesi ve oryantal romantizmin birleşiminden oluştuğu düşünülmektedir.

Hareket temelli bir uygarlık olarak nitelendirilen Orta Çağ'da, kabul gören beden algısı, dans üzerinde de etkilidir. “Orta Çağ'da beden çelişkiler yumağıdır” diyen Le Goff'un ifadesi doğrultusunda bu periyotta beden, günahın merkezi olarak tanımlanmakta, aynı zamanda da İsa'nın şehit edilerek yüceltilmiş bedeninden hareketle, selamet ve günahlardan arınma aracı kabul edilmektedir. Salome'nin dansı sözü geçen bu iki zıt model arasında gidip gelmektedir (Eco, 2014, s. 906). Orta Çağ'da hermafrodit<sup>27</sup> bir akrobat olarak karşılaşılan Salome figürü, Rönesans'ta, dans eden güzel bir bakireyi simgelerken, ruhban sınıfı tarafından, dans ederken çevresine kötülükler saçan günahkâr kadını temsil etmekteydi (Bentley, 2006, s. 24).



Resim 2: Orta Çağ'da hermafrodit bir akrobat olarak karşılaşılan Salome<sup>28</sup> (Yates Thompson MS 13, Book of Hours, ykl. 1325-1350, s. f106v).

<sup>27</sup> Hermafrodit: Tıp ve psikoloji literatüründe bireyin çift cinsiyette, bir başka deyişle hem kadın hem de erkek cinsel oranına sahip olması durumudur. Salmakis Efsanesi'nde Hermafroditos, Hermes ve Afrodit'in oğlu olarak yer almaktadır. Efsaneye göre bir gün peri Salmakis, Hermafroditos ile karşılaşmış ve Hermafroditos'un güzelliğinden çok etkilenmiştir. Ardından Salmakis, bu güzel varlık ile hep bir olabilmesi için tanrılardan, kendisini Hermafroditos ile kavuşturmalarını istemiş ve tanrılar da bu isteği yerine getirmiştir. Salmakis ve Hermafroditos'un bütün olmuş vücutları hem dişi hem erkek olmanın yanı sıra ne erkek ne de kadın olarak nitelendirilmiştir (Gürel ve Muter, 2007, s. 547). Aristophanes ise hermafrodit varlığını, insanın atası olarak vasıflandırmaktadır (Platon, 2002, s. 36).

<sup>28</sup> Resmin altında şu yazı yer almaktadır: “Cy la fille du roy demau[n]da a sun pere la teste seint iohan” (Kralın kızı babasından Aziz Yahya'nın kellesini isterken) (Yates Thompson MS 13, Book of Hours, ykl. 1325-1350, s. f106v).



Resim 3: Donatello, *Banchetto di Erode* (1423-1427), *Herod'un Ziyafeti* adlı, Siena Katedrali Vaftizhanesi'ndeki vaftiz kurnasından, altın kaplama bronz kabartma (Gombrich, 2013, s. 232).

Resim 3'teki Donatello tarafından yapılan bronz kabartma Rönesans dönemine ait bir çalışmadır. Bu çalışma Salome'nin dansının karşılığı olan Vaftizci Yahya'nın başının geldiği korkunç anı göstermektedir. Ziyafetin verildiği salonun hemen arkasında müzisyenlerin locası görülmektedir. Salona giren cellat, Tetrark'ın önünde diz çökmekte ve Yahya'nın başını sunmaktadır. Çocuklar kaçışmakta, irkilmış Tetrark ellerini kaldırmış bir şekilde tasvir edilerek geri çekilmektedir. Öte yandan cinayeti kışkırtan Herodias Tetrark'a, yapılan işin amacını açıklamaya çalışmaktadır. Konuklardan birisi dehşet içinde yüzünü örtmekte, diğerleri ise dansını kestiği düşünülen Salome'yi çevrelemektedir (Gombrich, 2013, s. 232-233).

17. yy.'dan 19. yy.'ın ilk yarısına kadar olan süreçte Salome öyküsüne daha az değinilmiş ve sanat eserlerinde çok rastlanmamıştır.

### 3.1. Oryantalizmin Cazibesi

Salome figürü, 1870'e doğru Avrupa'da, oryantalizme duyulan ilgi nedeniyle sanat yapıtlarında yeniden ele alınmaya başlanmıştır. Batılı anlayışta Doğu kültürü, Hristiyan ahlakı veya Yahudi ahlakıyla değil; güneş, tensellik ve gizem ile anılmaktaydı. Peçeli kadın, oryantalizmin büyüleyici imajlarından sayılabilmekteydi. Salome'nin yedi tülünün, bu imajın gizemli etkenlerinden biri olduğu düşünülmekteydi. (Bentley, 2006, s. 23-29).

### 3.1.1. Heinrich Heine, *Atta Troll*

19. yy.'ın ünlü Alman şairi Heinrich Heine de oryantalist figürler taşıyan eserler vermiştir. 1847'de yayımlanmış olan *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum* adlı eserinin Caput XIX'undaki deki ifadeler şöyledir:

*In den Händen trägt sie immer* ...*Taşıyor hep elinde*  
*Jene Schüssel mit dem Haupte* *O yomsuz tepsiyi, üzerinde başı*  
*Des Johannes, und sie küßt es;* *Vaftizci Yahya'nın başını ve onu öpüyor*  
*Ja, sie küßt das Haupt mit Inbrunst.* *Evet, tutkulu öpücükle başı...*

*Denn sie liebte einst Johannem -* *Zira sevmiştii bir zamanlar Vaftizci'yi*  
*In der Bibel steht es nicht,* *İncil'de yoktur,*  
*Doch im Volke lebt die Sage* *Yine de efsanede yaşar*  
*Von Herodias' blut'ger Liebe –* *Herodias'in kana bulanana aşkı*  
(Heine, 1847, s.100-101).

Heinrich Heine dâhil olmak üzere 19. yy.'ın sonlarına doğru birçok sanatçı, İncil'deki anlatıdaki gibi Vaftizci Yahya'nın başını isteyen Herodias, Salome'yi ise annesi tarafından yönlendirilen edilgin bir oyuncu ve Herodias'ın piyonu olarak göstermişlerdir (Praz, 1951, s. 299).

### 3.1.2. Gustave Flaubert, *Trois Contes: Hérodiad*

Gustave Flaubert'in 1877'de yayımlanan, *Un Cœur Simple*, *La Légende de Saint Julien L'Hospitalier* ve *Hérodiad*'tan oluşan *Trois Contes*'un (Üç Öykü) üçüncü bölümündeki Salome hikâyesini anlattığı *Hérodiad* yapıtından önce Flaubert, oryantalist kadını araştırmak için Doğu'ya gitmiş; bir tür striptiz numarası olan arı dansıyla insanları eğlendiren Kuchuk Hanem figüründe aradığı simgeyi bulmuştur. Bu figür, *Salammbô* adlı romanına ve *La Tentation de Saint Antoine* adlı çalışmasına ilham kaynağı olmuştur. Ardından bu figür, “*Je ne suis pas une femme, je suis un monde*”, “*Ben bir kadın değilim, ben bir dünyayım*” diyen bir Queen of Sheba (Saba

Melikesi) hâlinde karşımıza çıkmaktadır. Tüm bu oryantalist yaklaşımlar *Hérodiad*'ın doğuşuna sebep olmuştur (Said, 1977, s. 186-187).

Gustave Flaubert'in Salome'nin hikâyesini anlattığı *Hérodiad* yapıtında, Salome'nin dansını tinsel kışkırtıcılıkla, tüm ayrıntılarıyla anlatmaktadır.

<i>...Sans fléchir ses genoux</i>	<i>...Dizlerini hiç bükmeden,</i>
<i>en écartant les jambes,</i>	<i>açarak bacaklarını,</i>
<i>elle se courba si bien</i>	<i>iyice eğildi</i>
<i>que son menton flôlait le plancher;</i>	<i>çenesi yere değene kadar;</i>
<i>et les nomades habitués à l'abstinence,</i>	<i>bedensel perhize alışkın bedeviler,</i>
<i>les soldats de Rome experts en débauches,</i>	<i>sefahat düşkünü Roma askerleri,</i>
<i>les avarés publicains,</i>	<i>açıkgözlü devlet adamları,</i>
<i>les vieux prêtres aigris</i>	<i>tartışmaktan yılmış</i>
<i>par les disputes, tous,</i>	<i>yaşlı rahipler, tüm hepsi,</i>
<i>dilatans leurs narines,</i>	<i>büyüyen burun delikleriyle,</i>
<i>palpitaient de convoitise.</i>	<i>şevhet ve arzuyla tir tir titrediler</i>

(Flaubert, 1877, s. 240-241).

Gustave Flaubert, Orta Çağ sanatçılarının Salome'yi elleri üzerinde dans ettirmesine benzer bir şekilde kendi Salome'sini dans ettirmektedir. Fakat dans eden kız, Orta Çağ'daki kız değildir, tutkulu ve kışkırtıcıdır.

### **3.1.3. Gustave Moreau, *L'Apparition* ve Karl-Joris Huysmans, *À Rebours***

Fransız sembolist ressam Gustave Moreau, 1875'te yaptığı *L'Apparition* adlı yağlı boya tablosunda, Salome'yi, zarif bir dansçı olarak, efsunlu bir tapınağın orta yerinde gururla poz verirken resmetmektedir. Yer çekimine karşı duran Vaftizci Yahya'nın başından kanlar akmakta ve azizlerin resimlerindeki haleler gibi bir hale çevrelemektedir. Fakat buradaki fark şehvete ait bir hale olmasıdır. Neredeyse çıplak olan Salome, mücevherler takınmış, eliyle, gözlerinin üzerinde olduğu Vaftizci Yahya'nın kesik başını işaret etmektedir (Bentley, 2006, s. 30).





Resim 4: Gustave Moreau, *L'Apparition*, (1875) yağlı boya tablo<sup>29</sup>.

Gustave Moreau'nun bu çalışmasını, Karl-Joris Huysmans'ın 1884'te yayımlanmış olan *À Rebours* adlı romanında Huysmans, Des Esseintes adındaki kahramanına, büyüleyici olduğu düşünülen bir üslupla tasvir ettirmektedir:

*Elle n'était plus seulement la baladine qui arrache à un vieillard, par une torsion corrompue de ses reins, un cri de désir et de rut ; qui rompt l'énergie, fond la volonté d'un roi, par des remous de seins, des secousses de ventre, des frissons de cuisse ; elle devenait, en quelque sorte, la déité symbolique de l'indestructible Luxure, la déesse de l'immortelle Hystérie, la Beauté maudite, élue entre toutes par la catalepsie qui lui raidit les chairs et lui durcit les muscles ; la Bête monstrueuse, indifférente, irresponsable, insensible, empoisonnant... (Huysmans, 1920, s. 56).*

*Artık o, ihtiyar bir adamın, şehvet ve arzuyla haykırmasına sebep olan bir rakkase değildi; o, titreyen göğsüyle, dalgalanan karnıyla, kalçalarını kıvrmasıyla, bir kralın nefesine hâkim olan, aklını çelen bir kadın değildi; bir bakıma dünya kadar yaşlı, eski günahın dirilişiydi, bir histeri tanrıçasıydı,*

<sup>29</sup> Musée National Gustave Moreau, (2015). *L'Apparition*. 25 Şubat 2016, <http://en.musee-moreau.fr/object/apparition-lapparition>

*bedenini hareketlendiren titreşimler ve kaslarının kasılmasıyla bedenini çelikleştiren görüntü, tüm güzelliklerden daha faik olan, güzelliğin lanetiydi. O, kayıtsız, sorumsuz, duyarsız, zehirli, ölümcül bir yaratıktı...*

Gustave Flaubert'in *Hérodias*'ında, Gustave Moreau'nun *L'Apparition*'unda ve Karl-Joris Huysmans'ın *À Rebours*'unda görüldüğü üzere Salome, oryantalist dokuyla, hassasiyetle işlenmekte, İncil anlatısındaki karakterden uzaklaşma sürecine girip, oryantalist bakışla, dansı ve duruşu, yavaş yavaş yön bulmaktadır. Vaftizci Yahya, başroldeki yerini, Salome'ye devretmektedir.

*À Rebours* yayımlandığı dönemde büyük tartışmalara yol açmıştır ve birçok kişi bu romandan söz etmekte, tartışmalara konu olmaktadır. Şair ve oyun yazarı Arthur Symonds bu yapıtı "sefahatin özeti" olarak nitelendirirken, Paul Valéry "kutsal bir kitap", "başucu kitabı" ifadeleriyle tanımlamaktadır.

*À Rebours*, birçok sanatçı için olduğu gibi, Oscar Wilde için de önem taşımaktadır. Wilde bu eseri okuduğu andan itibaren etkilenmiş ve kendi eserlerinde de *À Rebours*'a yer vermiştir. Daha sonraları, Oscar Wilde'ın *The Picture of Dorian Gray* (*Dorian Gray'in Portresi*) adlı romanında, Lord Henry Wotton tarafından Dorian'a ödünç verilen "sarı kitap" olarak adlandırılan isimsiz kitabın *À Rebours* olduğunu söyleyecekti. Londra'nın kuzeyinde yaşayan Bay Pratt adlı okuyucusu, Oscar Wilde'a, Dorian'ın sözü geçen "sarı kitap"ını nereden bulabileceğini sorduğunda, Wilde:

*"Sayın Bayım, Dorian Gray'de sözü geçen kitap, benim yazmadığım birçok kitaptan sadece biridir. Ama bu kitap, kısmen Huymans'ın À Rebours adlı eserinden esinlenmiştir. Söz konusu bu kitabı Fransızca kitap satan her kitapçıdan temin edebilirsiniz. Bu Huymans'ın sanatsız çağımızdaki sanatsal yaklaşımları aşırı gerçekçi bir şekilde incelediği kitabının hayal ürünü bir versiyonudur."* diye yazmıştır.

Bu yazı Huymans'ın *À Rebours*'unun kendisinde bıraktığı izleri anlattığı yazılardan sadece birisidir (McKenna, 2009, s. 104).

### 3.2. Sanat Eserlerine Yansımasındaki Psikolojik Ve Sosyolojik Etkenler

19. yy.'ın sonlarında doğru Salome'nin, yeniden sanatın bir figürü hâline gelmesinin ardında yattığı düşünülen nedenleri şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Fransa'daki psikolojik güvensizlik.
- 1870'deki Fransa-Prusya Savaşı'nda Fransa'nın yenilgisi.
- 1894'teki Yüzbaşı Alfred Dreyfus'ın haksız yere casus damgası yiyerek yargılanma süreci ve ardında yaşanan olaylar sonucu bölücülük ve siyasi yaşamdaki olumsuz etkisi.
- Gelişen sanayileşmenin etkisiyle, evrendeki yerini sorgular olan birey.
- 1884'te boşanmanın yasallaşması ve kadının yaşamında güç duruma düşmesi.
- Cinsel yolla bulaşan hastalıklar.
- Kadın hakları sorunlarının erkek bireylerdeki endişeleri sayılabilmektedir (Bentley, 2006, s. 23-29).

Bu ruhsal deformasyonun, oryantalizm merakıyla birleşmesi, Salome'nin küllerinden yeniden doğmasının sebebi olarak düşünülebilir.

### 3.3. Salome Figürünün 19. yy.'ın Sonlarına Doğru Artan Popülaritesi

Salome figürü bu figür, Rus, Portekizli, Polonyalı, Litvanyalı, İsviçreli, Alman, İngiliz, Amerikalı, İrlandalı daha çok da Fransız şairler ve ressamlar tarafından sıklıkla kullanılmıştır (Bentley, 2006, s. 32).

Hatta Maurice Krafft'ın yaptığı araştırmada, roman, oyun ve deneme yazarlarını araştırma dışında tutarak, 1912 yılında kadar olan süreçte 2789 civarında Fransız şairin Salome figürünü konu aldığından söz etmektedir (Beebee, 1967, s. 109).

Salome 20. yy.'ın başlarında, İncil anlatısındaki, öfkeli annesince yönlendirilen pasif karakteri geride bırakarak, baştan çıkarıcı, tehlike dolu hiddetli fethan kadın olarak; kutsal adamı da sahnenin gerisinde bırakmış hâlde karşımıza çıkmaktadır (Bentley, 2006, s. 24). Bir başka deyişle Salome'nin genç bir kızdan, *femme fatale*'e dönüşüm süreci başlamıştır.

### 3.4. Femme Fatale

1844 yılında tasdik edilmiş<sup>30</sup>, Fransızca bir kelime olan *femme fatale*, felakete sebep olan, çekici ve tehlikeli kadın anlamına gelmektedir. Erotik cazibesıyla karşı cinsi felakete, hatta ölüme kadar götüren baştan çıkarıcı kurgusal kadın tipi için kullanılmaktadır.

Edebi ve sanatsal bir motif olan *femme fatale*, eleştirel edebiyat çerçevesinde çok kez araştırılmıştır. *Femme fatale* vasfına sahip olan kadın, *donna ideale* diye nitelendirilen, yarı kutsal ideal kadınla birlikte batı kültüründe iki esas feminenliği temsil etmektedir. Feminenliğin şeytanlaştırılma ve idealleştirilmesinden doğan sonsuz feminen miti, Havva ile bakire Meryem arasındaki ikili zıtlığa iz sürmektedir.

Erotik kadın figürünün kullanımı tarihsel süreçte, fantastik akımların tesiriyle, birbirinden farklı disiplinlere konu olmuştur. Cinsellik, bu akımların etkin unsurlarından biridir. Tarih boyunca, huzursuzluk verici, ürpertici kadının, yasaklanmış seksüellikle birleşip, hisleri harekete geçirerek, seyir hâlinde olan bireyin üzerinde yaratmış olduğu kalıcı etki göz ardı edilemez. Birey üzerindeki yarattığı etkinin bu denli büyük olmasının nedeni olarak, kısa zamanda temel duyguları hareketlendirerek, uzun süreli etki bırakması gösterilebilir (Yurtkulu, 2010, s. 117).

Farklı dönemlerde ve akımlarda, alışılmışın dışında olan cinsellik ve kadın, etkin bir yer kapsamaktadır. Korku ve giz arasındaki bağın sıklıkla kullanıldığı dönemlerde de kadın, fantastiğin figürü olmaya devam etmiştir.

Antik çağda insan bedeni, gizemli ve korkulacak bir öge olarak adlandırılırken kadın, doğurgan, yaşam sunan tanrısal bir figür olarak nitelendirilmiştir.

İnançlar ve etik kuralları değişse dahi, primitif<sup>31</sup> ve arkaik<sup>32</sup> toplumlarda, gizemli kadın bedeni, yerini adım adım fantastik cinselliğin sembolü hâline bırakmıştır.

İlahi dinlerin etkisiyle, kadın bu figürü geride kalarak, bedeniyle yoldan çıkararak, günah işleyen bir varlık olarak adlandırılmıştır. Bu algıda günahla

<sup>30</sup> Online Etymology Dictionary, (2001-2015). Femme Fatale maddesi. 18 Ocak 2016, [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=femme+fatale](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=femme+fatale)

<sup>31</sup> Primitif: İlkel (Turani, 2014, s. 119).

<sup>32</sup> Arkaik: Sanatta, ilk gelişimlerin olduğu, klasik çağ öncesi dönem (Turani, 2014, s. 15).

özdeşleştirilen kadın, uzak durulması gereken bir varlık olarak karşımıza çıkmaktadır.

Rönesans'a kadar olan süreçte, fantastik yapıtlarda kadın figürü, günahla dolu mazisinden pişmanlık duyan, arınma yolunda dua eden Maria Magdalena değildir. Karşımıza çıkan figür, Eski Ahit anlatısındaki Judith ve Holofernes, Yeni Ahit anlatısındaki, yengi ve zevkle Vaftizci Yahya'nın başını elinde tutmakta olan Salome'dir (Yurtkulu, 2010, s. 118-119).

Birçok eleştirmen *femme fatale*'i on dokuzuncu yüzyılın Geç-Victorian edebiyatında, feminenliğin en karakteristik ve öne çıkan unsuru olarak algılamaktadır. On dokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru üslup geliştiren Virginia Allen ve Nina Auerbach, ölümcül kadın için, Erken-Victorian türü olarak bahsetmektedirler. Bunun aksine Rebecca Stott, Bram Dijkstra ve Patrick Bade ise ölümcül kadının Geç-Victorian enkarneleri olduğunu savunmaktadırlar. Praz'a göre, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru, ölümcül kadın feminenliği hakkında birden çok fikir ve karmaşa olmasını, yüzyılın ilk yarısında erkeğin sadizme, yüzyılın sonunda ise mazoşizme yönelmesi durumuna bağlar. Böylelikle *femme fatale* figürü, döneme hep hâkimdir; fakat eril algıdaki yönelimi farklıdır (Łuczyńska-Hołodys, 2013, s. 1-2). Yirminci yüzyılda dahi ataerkil düşünce yapısının olumsuz anlamlar yüklediği *femme fatale* figürü, Amerika ve Avrupa'da kadının temsili konusunda önemli yer teşkil etmektedir (Çakmak, 2013, s. 28).

*Femme fatale*, şehvetin üst limitinde gezinen, üryanlığını büyük bir keyifle, yüzü kızarmadan sergileyen, arzu edilen fakat elde edilemeyen, düzenin karşısında, tüm yasakların temsili fantastik kadın olarak nitelendirilebilmektedir (Yurtkulu, 2010, s. 119).

Karen Horney, erkeklerin uzun yıllar boyunca, kendilerini kadınlara doğru yönelten karşı konulmaz güçler için türlü tanımlamalar yaptığından ve kadınlar yüzünden yok olma, ölüp gitme korkuları, kadına yönelik arzularıyla baş başa ilerlediğinden söz etmektedir. Bu korkuya çokça örnekte rastlanabilmektedir. Heine'nin, Ren Nehri'nin kıyısında bekleyen, cazibesıyla sandalcıları tuzağa düşürdüktan sonra onları boğarak öldüren kadını anlatan *Lorelei* şiiri gösterilebilir. Bu şiirde kadının cazibesine kapılan erkeği yok eden sudur ve asal öge olan kadını simgeler. Bir başka örnek, Ulysses, güzel ezgilerle, denizcilerin dikkatini kendine yönelten, yarı kadın yarı kuş deniz perilerinin cazibelerinden ve beraberinde

getirecekleri tehlikelerden kaçabilmek için denizcilere kendisini yelken direğine sıkı bağlarla bağlamalarını emretmiştir. Başka bir efsanede, bilmeceler soran, Oidipus tarafından bilmeceleri cevaplanınca da kendini denize atarak intihar eden kadın canavar Sphinks'in bilmecelerini çok az erkek çözebilmiştir. Birçok masal, kraliyet topraklarında yaşanan, kralın güzeller güzeli kızının bilmecelerini çözme girişiminde bulunan prens adaylarının kesik başlarıyla süslüdür (Horney, 1991, s. 139-140).

Karşı konulmaz bir yoğunlukla büyük bir gücü temsil eden, erkek gücünü yok ederek barışı ve dengeyi sağlamak için ortaya çıkan, kıyım yapan tanrıça Kali bu duruma en iyi örnek sayılabilir. Kali arketipi kadın mitolojisinin neredeyse en güçlü ve en kaba arketipi olarak nitelendirilmektedir. Karşısındakine huşu uyandıran Kali, yaratıcı ve yok edici olarak kişiselleştirilmiştir. Geleneksel anlatımda, ölmüş olan eşi Şiva'nın tepesine çökmüş hâlde, eşinin bağırsaklarını yerken tasvir edilmekte, Kali'nin vajinası, Şiva'nın penisini yutmaktadır. Kali'ye tapınmada kan önem teşkil eder. Sözü geçen bu Hindu miti günümüzde de geçerliliğini korumaktadır. Hindistan'daki Kali Tapınağı'nı ziyaret eden bir gezgin gözlemlerini şu şekilde ifade etmektedir:

*Tapınak düpedüz bir mezbaha işlevi görür; kurban kesenler hayvanın etini götürürler, yalnızca hayvanın kafası simgesel bir armağan olarak orada kalır, bir de kanı tanrıçaya akar. Bütün yaratıklara kan ihsan eden tanrıça olduğu için, bütün yaratıkların kanının gideceği yer de orasıdır. Hayvanın onun tapınağında kesilmesinin, mezbahanın ve tapınağın aynı yer olmasının nedeni budur. Bu ayin korkunç bir pisliğin içinde yapılır. Kan ve topraktan oluşan çamurun içinde kesilen hayvanların başları tanrıçanın heykelinin önüne ganimetler gibi yığılır. Kurban kesenler ise kurbanlıkların etiyle hazırlanacak, bütün ailenin katılacağı bir ziyafete giderler. Tanrıça, kendisine sunulan hayvanların yalnızca kanını ister, bu yüzden kanın daha çabuk akması için hayvanlar kafaları kesilmek suretiyle kurban edilir.*

Kali dişil gücün simgeleşmiş hâli olarak nitelendirilebilmektedir. (Dunn Mascetti, 2000, s. 86-90). Yok edici kadına dair örnekler çoğaltılacak olursa, kimselerin yenemediği Samson, Delilah tarafından güçten düşürülür. Judith bedenini Holofernes'e bahsettikten sonra, Holofernes'in başını keser. Salome, Yahya'nın başını kestirir. Cadıların yakılması da erkek rahiplerin korkularıyla ilişkilendirilmektedir. Frank Wedekind'in *Erdgeist*'inde (*Dünya'nın Ruhu*) cazibeye

yenik düşen tüm erkeklerin yok edildiği görülmektedir. Fakat bunu kötü olduğu değil, doğası gereği yaptığı düşünülmektedir (Horney, 1991, s. 140). Ölümcul kadın ile bağdaştırılan örnekler, Circe, Salome, Delilah, Lilith, Medea, Medusa ve Clytemnestra'ya kadar uzanmaktadır (Łuczyńska-Holdys, 2013, s. 1).

Yunan mitolojisinde önemli figürlerden sayılan ve dünyadaki ünlü yüzlerden biri olan Medusa figürü, bir *femme fatale* olarak nitelendirilmektedir. Medusa, Gorgo<sup>33</sup>'lardan biridir. Gorgo'ların içinde ölümlü ve en ünlü olanıdır (Erhat, 1987, s. 219). Yılanlarla örülü saçları, tunç elleri, domuz dişleri çıkan alını vardır ve ona bakanların taş kesildiğine inanılır (Erhat, 1987, s. 128). Perseus<sup>34</sup> tarafından, Medusa'nın başı kesilir ve kesilmiş boynundan Pegasos atıyla, Khrysaor fıskırır (Erhat, 1987, s. 264).

Mitoloji, dilbilimi, sosyoloji, psikoloji, etnoloji gibi birden çok bilim dalıyla, hatta dinle bile ilişki içerisinde olan psikanalizin kurucusu, Sigmund Freud'un *femme fatale* algısına bakış açısını, Medusa figürü üzerinden gösterecek olursak, Medusa'yı görenlerin taş kesilmesini iki nedeni vardır. Birincisi, kastrasyon anksiyetesi<sup>35</sup> sayılmaktadır. Medusa'nın, Perseus tarafından kesilen, yılanlarla örülü başı, fallus<sup>36</sup> ile ilişkilendirilmektedir. Bu durum, iğdiş edilme korkusuna dair bir simge olarak düşünülür. Medusa'ya bakanların taşa dönüşmelerini ise sözü edilen korkuya, ereksiyon yoluyla karşı koymak, şeklinde sembolize edilmektedir.

İngesel kastrasyona ilişkin bir sembol sayılabilen bu figürün karşısında taş kesilme durumunun ikinci nedenini ise cazibedir. Ürkütücü olduğu kadar, çekici de olan Medusa, zalimliğinin yanı sıra bir dişidir. Bu bağlamda başı, vajinayla

---

<sup>33</sup> Gorgo: Plastik sanatlarda sıklıkla kullanılan bir figür olan Gorgolar, Phorkys ve Keton'un kızlarıdır. Üç kişilidir. Aiskhylos'a göre Gorgo'ların ejderhanınkiler gibi kanatları vardır ve çevrelerine korku salarlar. Yılanlarla örülü saçları, domuz dişleri çıkan alınları ve tunç elleri olduğuna inanılır (Erhat, 1987, s. 127-128).

<sup>34</sup> Perseus: Zeus ve Danae'nin oğludur, İo'nun döllerindendir. Perseus efsanesine göre, Seriphos kralı Danae'ye göz koyar. Bu aşka engel teşkil eden Perseus'u saf dışı bırakabilmek için, onu Medusa'nın kafasını kesmekle görevlendirir. Görevini tamamladıktan sonra, Seriphos'a döner ve annesine göz koyan kralı, Gorgo başıyla taşa çevirir (Erhat, 1987, s. 264-265).

<sup>35</sup> Anksiyete: Yaygın kullanımındaki tanım, mantıksız korku şekli. Örnek olarak: Agorafik anksiyete (açıklık yer korkusu), klostrofobik anksiyete (kapalı yer korkusu). Çevre ya da özlükte, bilinmeyen bir etkene tepki olarak meydana gelen; bilinçdışı, baskılanmış güdülerin altüst oluşundan doğan reaksiyon. Literatürde bahsi geçen diğer anksiyete çeşitleri arasında, iğdiş edilme (kastrasyon) anksiyetesi de örnek gösterilebilir (Rycroft, 1989, s. 8-9).

<sup>36</sup> Fallus: Penis anlamına gelen fallus, erkek cinsel organının sembolik anlatımıdır. Erkekte, kaybetme kastre edilme korkusuyla doğan karmaşa olarak, kadında ise fallusa sahip olmamaktan gelen hayal kırıklığı ve nevroz olarak ortaya çıkar (Zweig, 1999, s. 278).

ilişkilendirildiğinde, gövdeden ayrıldığında yere akan kan, menstrual döngüyle ilişkilendirmektedir (Gürel ve Mutur, 2007, s. 553).

### 3.4.1. *Femme Fatale*'in Birey Üzerinde Yarattığı Kastrasyon Anksiyetesi

*Femme fatale*'in bireyde yarattığı, sözü geçen kastrasyon anksiyetesini daha anlaşılır hâle getirmek yerinde olacaktır. Kadın ve erkeğin genital organlarındaki yapısal farklılıklardan ötürü, her iki cinsiyetin büyüme periyotlarını, anksiyetelerini, komplekslerini ayrı ayrı irdelemek gerekmektedir.

#### 3.4.1.1. *Oidipus*<sup>37</sup> Kompleksi

Freud'a göre, dört ile altı yaş arasındaki bireyin, kendi uzuvları üzerinde yoğunlaştığı büyüme periyodu, fallik dönem olarak adlandırılmaktadır.

Erkek çocuk fallik dönemden önce, annesini sever ve baba ile özdeşim kurar. Cinsel farkındalıklar sonrasında çocuk babayı bir rakip olarak görmeye başlar. Annesinin tek sahibi olma arzusundadır. Bunun sonucunda babaya duyulan düşmanlığın ardında Oidipus<sup>38</sup> kompleksi yatmaktadır (Hall, 2010, s. 126-127).

Oidipus kompleksi kavramı sevgi, cinsellik, ahlak, agresiflik, kıskançlık, çekişme, oç alma gibi, evrensel görünen ve insana dair duyguların, anne-baba-çocuk bağlamındaki örgütlenmesini anlatmaktadır.

Bu kavram, erişkin ve çocuk olarak ayrımlandırılan kadın ve erkek cinsiyetlerinin, kuşak ve cinsiyet arasındaki, öğelerin erişkin erkek, erişkin kadın, çocuk erkek, çocuk kadın diye nitelendirildiği ikili karşıtlık sistemi üzerine

---

<sup>37</sup> Ulaşılan kaynaklarda, erkek için Oidipus kompleksi, kadın için Elektra kompleksi kavramlarının kullanıldığı göze çarpmakla birlikte, Elektra kompleksi kavramının literatüre çok yerleşmemiş olduğu saptanmaktadır. Bu çalışmada iki cins için de Oidipus kompleksi kavramını kullanmanın daha doğru olduğu düşünülmektedir.

<sup>38</sup> Oidipus, Yunan mitolojisinin trajik kahramanlarından biri sayılmaktadır. İokaste ve Thebai kralı Laios'un oğludur. İokaste hamileyken bir rüya görür. Teiresias'ın yorumuna göre, kraliçenin karnında taşıdığı bebek, babasını öldürecektir. Bunun üzerine çocuk doğar doğmaz, ayak bileklerinden bir kayış geçirilmiş vaziyette dağa bırakılır. "Şiş ayaklı" anlamına gelen Oidipus ismi buradan gelmektedir. Bu laneti etkisiyle Oidipus, bilmeyerek babasını öldürür, yıllar önce yanından ayrıldığı annesiyle evlenir; fakat evlendiği kişinin öz annesi olduğunu bilmemektedir. Oidipus kavramı tıp bilimi, ruhbilimi, sanat gibi birçok disiplinde kullanılmaktadır (Erhat, 1987, s. 246-247). *Odysseia*'da ana çizgileri görülen bu mit Sophokles'in Oidipus'un öyküsünü anlattığı, Yunan tragedyasının en kuvvetli örneklerinden sayılan *Kral Oidipus* isimli tragedyasıyla, daha da zengin bir ifade ve anlatım kazandırmıştır. Ardından Seneca, Corneille, Dryden, Voltaire gibi isimler bu temayı kendi görüşlerince işlemişlerdir (Tuncel, 2014, s. 10-12).



kurulmaktadır. Ögelerin her biri, bir anlam doğrultusunda diğer öge ile zıtlık içindeyken, bir diğer anlam doğrultusunda bir diğer ögeyle de zıtlık içindedir. Oidipus kompleksi kavramının sistemi, kendine bu şekilde yön bulmaktadır (Freud, 2014a, s. 12-15).

Erkekte Oidipus kompleksinin gelişmesi, anneye olan sürüklenme devam ederse, baba tarafından cezalandırılacağını düşünmesi bakımından tehlike arz etmektedir. Buradaki spesifik korku, cinsel organının, baba tarafından kesilmesidir. Bu korkuya kastrasyon anksiyetesi denmektedir. (Hall, 2010, s. 126-127). İğdişlik korkusu da denen bu kavram, cerrahi yolla yumurtalıkların çıkarılması, bireyin iğdiş edilmesi anlamına gelmemektedir; simgesel bir anlatımdır. Genellikle, mastürbasyon yaparken yakalanan çocuğu vazgeçirmek için yapılan tehditler sonucu, çocuğun fallus kaybı yaşaması, haz alma yetisinin kaybı ya da maskülen rolün demoralize olması gibi durumlarda kullanılmaktadır (Rycroft, 1989, s. 76-77).

Erkekte kastrasyon anksiyetesi, bir kızın cinsel organını tanınmasıyla gerçekleşir. Kızda kendisinininkine benzer bir organ yoktur. Bu nedenle, kastre edilmiş izlenimi vermektedir. Erkek çocuk, ona olduysa bana da olabilir, diye düşünür. Bu anksiyetenin sonucunda, anneye hissettiği enest arzuyu ve babaya hissettiği kini kontrol altına alır. Böylelikle Oidipus ortadan kaybolur. Bu kontrol sürecindeki etkenler, anneye olan arzunun giderilmesinin imkânsızlığı, anne tarafından hayal kırıklığına uğrama ve büyüme sayılabilmektedir (Hall, 2010, s. 126-127). Eğer ebeveynlere karşı duyulan bu hislerin yaşandığı süreç uygun bir şekilde atlatılmazsa ileriki dönemlerde psikopatolojik durumlar ortaya çıkmaktadır (Freud, 2014b, s. 15).

Bu anlatıma göre, kadınların kastrasyon anksiyetesi hissedemeyecekleri düşünülürken, Freudyen psikolojide, onların da bu anksiyeteye maruz kalabilecekleri söylenmektedir. Kadındaki etkisi, bireyin, kendisini iğdiş edilmiş hissedip, sembolik anlamda penis benzeri bir muadile sahip olduğunu ispatlama dürtüsüne girmesidir ya da bireyin kendisini, penis muadili bir organ veya kastrasyon eylemi olarak hissetmesidir (Rycroft, 1989, s. 76-77).

Kız çocuğu fallik döneminde, erkek çocukta olduğu gibi ilk sevgi nesnesi annedir. Erkekteki durumun tersine, babayla erken yaşta özdeşleşme ihtimali daha azdır (Hall, 2010, s. 128).

Kız çocuk çıkıntılı ve dikkat çekici bir yapıya sahip, erkek cinsel organının, kendine olmadığına farkına varır ve kastrasyona uğradığını düşünür. Bu durum için anneyi ayıplamaktadır. Sahip olmadığı organın babada olduğunu bilmektedir. Bu sebeple, babaya karşı ciddi bir sevgi besler. Kendisinde olmayanın babada olması bir özenme sayılabilir. Bu duruma penis imrentisi denmektedir; erkekteki kastrasyon anksiyetesiyle eş değer bir durumdur. Penis imrentisi ve kastrasyon anksiyetesi, kastrasyon kompleksinin elemanlarından sayılmaktadır (Rycroft, 1989, s. 76-77).

Fallik dönemin en önemli gelişi sayılan bu karmaşa ve kaygı süreci, her iki cinsiyette aynı isimlendirilirken, çıkış noktası ve seyrettiği yol farklıdır. Erkekte kastrasyon kompleksinin belirmesi, Oidipus kompleksinin bırakılmasındaki asıl nedenken, kızda kastrasyon kompleksi, Oidipus kompleksinin belirmesine sebeptir (Hall, 2010, s. 129).

Sigmund Freud, Oidipus kompleksi kavramının, yetişkinler tarafından bir kabullenilemeyeş içerisinde olduğu kanısındadır. Hatta bu duygu ilişkisini tabu olarak algılayanların yaptığı gibi yanlış yorumlamaya açık bir kavram olduğunu düşünmektedir. Bu durumu “*Sarsılmaz biçimde inanıyorum ki yadsınacak ve göz ardı edilecek hiçbir şey yok. Eski Yunan efsanesinin kendisinin bile kaçınılmaz bir alinyazısı olarak gördüğü bu gerçeğe alışmamız gerekir.*” ifadeleriyle açıklamaktadır.

Psikanaliz üzerine çalışmalar yapan ve Sigmund Freud’un yandaşlarından olan Otto Rank, Oidipus kompleksinin dramatik edebiyata ciddi katkılar sağladığını ve sayısız varyasyonlarla, sanatın birçok dalında karşılaşıldığını söylemektedir (Freud, 2014c, s.143).

Fransız yazar ve eleştirmen Edmond de Goncourt, kastrasyon anksiyetesini yansıtan bir rüyasını şöyle anlatmaktadır:

*Geçen gece rüyamda bir partideydim, beyaz kravat takmıştım. İçeriye bir kadın girdi, bir bulvar tiyatrosunda oyuncu olduğunu biliyordum ama ismini çıkartamadım. Bir eşarba sarınmıştı, masaya sıçradığı zaman çırılçıplak olduğunu gördüm... Sonra dans etmeye koyuldu; dans ederken hayal edebileceğiniz en korkunç çeneleri olan mahrem yerini göstererek hareketler yapmaya başladı, çeneler açılıp kapandıkça bir dizi diş ortaya çıkıyordu (Bentley, 2006, s. 28).*

Bu bilinçdışı süreçteki imgeler, Freud'un savlarını doğrular nitelikte olmakla birlikte, sembolik bir dişli vajinanın, erkeği içine çekip yok etme anksiyetesini içinde barındırmaktadır. Bu korku çöllerdeki azizlere kadar uzanır (Clément, 1983, s. 123).

Psikanalitik araştırmanın içinde önemli bir yer teşkil eden rüyaların tümünün bilinçdışı yansımalar olduğu bilinmektedir. Rüyalar, uykuyu rahatsız eden ruhsal uyarımların, sanrısız tatmin ile yok edilmesi olarak düşünülürse Edmond de Goncourt'un bilinçdışı yansımaları, anksiyetesini ortaya çıkarmaktadır.

Diş, bu algıya göre önemli bir simge olma niteliğini korumaktadır. Bir dişin çekilmesi veya düşmesi derin anlamlar taşır. Mastürbasyon yaparak işlediğimiz suçun cezası olarak tanımlanmaktadır. Bu durum, iğdiş edilmenin bir başka anlatımıdır (Freud, 2014c, s. 87).

Bu düşünceden hareketle mastürbasyon simgesinin yansıması olarak, bir dalın kopartılması da mastürbasyon eylemini tanımlamak için yeterli gelebilmektedir. İlginçtir ki Afrika kıtasındaki bazı ilkel kabilelerce uygulanan, kısırlaştırmaya denk ya da yerini aldığı düşünülen, yetişkinliğe bir adım olarak nitelendirilen sünnet uygulamasının başka bir kabiledaki, bir dişin sökülmesi ile aynı yeri aldığı gerçeği gözden kaçırılmaması gerek bir durum sayılmaktadır (Freud, 2014c, s. 97).

### 3.4.2. Yasak Cinselliğin Gizemi

Her ne kadar kadın, sevginin kâhini olarak nitelendirilse de, derinlik psikolojisinin, kadının sevi yetisine bakışını irdelemesi sonucunda, kadının sevi yeteneğinin sanıldığından daha farklı sınırları olduğu ortaya koyulmaktadır.

Kadının bu sınırlar dâhilinde, güzelliğine, cazibesine ve gizemliliğe sığınarak, kendini yanına yaklaştıramayacak bir kalkan oluşturarak, karakter ve vücut yapısıyla ilgili, pek çok iyi ya da kötü faktörlere başvurarak, erkeği ele geçirme ve kendine bağlama arzusunun, geçmişte olduğu gibi bugünde de üstesinden geldiği görülmektedir. Gizemli cazibesıyla kendine bağlamasına yönelik oluşturulan faktörler, kadında belirgin özellikler taşımaktadır. Teslim olma güdüsünü yok sayar. Sadece mitlerde, masalarda değil gerçek yaşamda da karşılığı olan bu durum gerçek sevgiden uzaktır. Psikanalist Gustav Hans Graber, *Tiefenpsychologie der Frau* adlı çalışmasında “gerçek sevgi cezbedip kendine bağlamaz, sevileni özgür kılar”

ifadeleriyle, fantastik kadının ve toplumdaki kadının sevgisinin, gerçekten uzak olduğunu çizmektedir (Graber, 1996, s. 92-93).

Fantastik bir yapı olan *femme fatale* ilgili çok sayıda araştırması olan Roger Bozetto, kurgusallık içerisinde erotizme ait öğelerin kullanılmasından doğan popüler başarıyı, hayalî yaklaşımdaki imkânsızlığın cazibesine bağlamakta ve insani arzularla özdeşleştirmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda Roger Bozetto, ölüm kavramı ve kadın figüründeki erotizm arasında ayrılmaz bir bağ olduğunu düşünmektedir. Fantastik öğesinin sembolü olarak gösterilen ölüm, bir son olmaktan çıkıp kabullenilen, herhangi bir noktada karşımıza çıkabilecek bir durum hâlini almıştır. Kadın figürü ve fantastik erotizm, ardına düşülen yasak gizemin ölümle olan ilişkisini de içinde barındırmaktadır (Yurtkulu, 2010, s. 117-118).

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### OSCAR WILDE VE SALOMÉ

#### 4.1. Oscar Wilde (1854-1900)

İrlandalı yazar, şair ve eleştirmen Oscar Wilde (Oscar Fingal O’Flahertie Wills Wilde<sup>39</sup>), Sir William Wilde ve Lady Jane Francesca’nın ikinci oğlu olarak, 16 Ekim 1854’te Dublin’de dünyaya gelmiştir (Russell, 2006, s. 36).

Oscar Wilde’in annesi İrlandalı şair, Kelt mitolojisi ve folkloru uzmanı, ulusal hareket (İrlanda milliyetçiliği) destekleyicisi, Jane Francesca Agnes Wilde<sup>40</sup>, kadın haklarının ilk savunucularındandır (McKenna, 2009, s. 25). Elliot Engel, *How Oscar Became Wilde* adlı kitabında Lady Wilde için, unutulması güç, olağanüstü biri olarak bahsetmektedir (Engel, 2011, s. 165-166).

Lady Wilde, “Speranza” takma ismiyle yazdığı devrimci şiirleriyle, İngiliz zulmüne karşı, İrlanda halkını karşı başkaldırıya çağırmıştır (McKenna, 2009, s. 25). Dizelerindeki duygunun bulaşıcı olduğunu söyleyerek İrlanda’nın, kendi şiirlerinde yaratmış olduğu coşkuyla, ülkelerini daha kusursuz hâle getirebileceklerini hedeflemiştir. Onun düşüncelerine katılmayanlar ve onu sevmeyenler Lady Wilde için, Francesca Speranza Influenza<sup>41</sup> Wilde adını uygun görmüşlerdir.

1.80 cm boylarında olan Lady Wilde’in tuhaf kıyafetler giyen, başını tüylerle ya da mücevherlerle süsleyen, böylelikle daha da uzun görünen, ilginç bir kadın olduğu söylenmektedir.

Oscar Wilde’in babası Sir William Wilde, göz ve kulak alanında uzmanlığı olan, ün yapmış bir doktordur. Günümüzde cerrahların, kulak üzerinde uyguladıkları mastoid (kulak arkasındaki çıkıntılı kemik) operasyonu sırasında yaptıkları kesige *Wilde Kesigi* denilmektedir (Engel, 2011, s. 165-166). İrlanda’nın tarihi eserleriyle ilgili de sözü geçen bir uzmandır. Salgın hastalıklar, işitsel cerrahi ile ilgili kitapları

---

<sup>39</sup> Oscar Wilde doğduğunda annesi, Oscar Fingal O’Flahertie Wills adını vermenin daha doğru olduğunu, sadece Oscar isminin basit kalabileceğini düşündüğü varsayılmaktadır (Engel, 2011, s. 166).

<sup>40</sup> Jane Francesca Agnes Wilde’in eşi, William Wilde’a 1864’te verilen şövalyelik unvanı sebebiyle Lady Wilde olarak da anılmaktadır (McKenna, 2009, s. 25).

<sup>41</sup> Influenza, İngilizcede salgın, grip anlamına gelmektedir (Kornrumpf, 1984, s. 303). Lady Wilde’ı sevmeyenlerin, onu kötülemek amaçlı takları bir isimdir.

bulunmaktadır; bunun yanı sıra, İrlandalı şair Jonathan Swift'le ilgili de kitap yazmıştır. Lady Wilde, kocası Sir William Wilde'ı “*gerçek anlamda bir ünlü, mesleğinde saygın bir yerde, keskin bir zekâ ve derin bilgi sahibi; metropoldeki en iyi hatip, hem edebi hem de bilimsel pek çok kitabın yazarı*” olarak tanımlamıştır (McKenna, 2009, s. 25). Böylesine önemli bir kişinin, meslek yaşamının ortalarında, isminin bir skandala karışmış olması, prestijini derinden etkilenmiştir. Bahsi edilen skandalda, operasyonunu üstlendiği bir genç kadının, kloroform etkisindeyken kendisine tecavüz ettiğini söylemesi üzerine yargılanmış ve davayı kaybetmiştir.

Oscar Wilde'ın, William Charles Kingsbury Wilde ve Isola Fancesca Emily Wilde adında iki kardeşi daha vardır. Anneleri Lady Wilde, tek ismi basit bulduğu için Oscar'ın ağabeyi olan William'a da birden çok isim koymuştur; fakat pek çok kişinin ona Willie dediği söylenmektedir.

Edinilen kaynaklarda Oscar Wilde'ın marjinal ve kimilerince tuhaf karşılanabilecek bir kişiliğe sahip olduğundan bahsedilmektedir. Bu kişiliğinin ona, tanınmış kişiler arasında olan anne ve babasından miras kaldığı, yazma yetisini ise annesinden aldığı düşünülebilir.

Oscar'ın çocukluk yıllarına dair fazla bir bilgi olmasa da on üç yaşında gittiği yaz kampından annesine yazdığı mektupta, büyük bir nezaketle, annesinin göndermiş olduğu paketin içinden çıkan flanel gömleklerin kendine ait değil, ağabeyi Willie'ye ait olduğunu, kendi gömleklerinden birinin muhteşem leylak renginde, bir diğeri ise kıpkırmızı olduğunu yazmaktadır. Bu mektup Oscar'ın marjinal ve yabancı zevklerini küçük yaşlarda edindiğine dair fikir vermektedir (Engel, 2011, s. 166-167).

Başarılı çocukluk yılları, ardından gelen zevk, sefa ve başarı içinde yaşanan gençlik yılları ve bunun yanı sıra cinsel kimliğinin hayatında yarattığı zorluklar, aşk, şehvet, sevinç, beraberinde trajediyi getirmektedir (McKenna, 2009, s. 15). Yargılanması, sürgün yılları, salıverilmesinin ardından, 1900 yılında Paris'te yaşama veda etmiştir (Wilde, 2014b, s. 10).

#### 4.1.1. Eğitimi

Son derece nezih ve entelektüel bohemliğin hâkim olduğu bir atmosferde yetişen Oscar, 9 yaşına kadar evde eğitim görmüş, 1864 ve 1871 yılları arasında, Enniskillen’da Portora Kraliyet okuluna girmiş, daha sonra da Dublin’deki Trinity Koleji’nde<sup>42</sup> üç yıl eğitim görmüştür ve öğrenciliği sırasında Berkeley altın madalyasını almaya hak kazanmıştır (Russell, 2006, s. 36). Bunun yanı sıra Trinity Koleji yıllarında bir estet<sup>43</sup> olarak ün kazanmıştır (Engel, 2011, s. 167).

Eğitim sürecine sosyal hayatında da devam etmekte olan Oscar, üstün zekâya sahip ve bilgili olmasının yanı sıra bunu her fırsatta gösteriyor olması, kimilerince itici, kimilerince çekici karşılanmıştır. Akademik olarak büyük çabalar göstermediğini söyleyen ve bununla övünen bir insanın, başkaları tarafından itici karşılanması normal sayılabilir. Küçük yaşlardan beri anlatımı ve konuşma üslubunun etkileyici, zekice, zengin ve şiirsel, fakat bir o kadar da kinayeli olduğu söylenir. Dublin’de Merrion Meydanı’ndaki evlerinde konuşma sanatı öğrenciliğindeki ilk süreçlerini yaşamış olduğu düşünülebilir. Bu evde Sir William Wilde ve Lady Wilde tarafından düzenlenen davetlerde Oscar ve ağabeyi Willie de bulunmaktaydı. Düzenlenen bu davetlerde dönemin önemli insanlarıyla sohbet etme fırsatı yakalamışlardır. Bu sohbetler ve tanışıklıklar onun eğitim sürecinde etkin bir yer kaplamaktadır. Konuşma sanatının ustalarıyla dolu olan Dublin’deki Trinity Koleji yıllarında da konuşma sanatındaki çıraklık dönemi devam etmekte ve büyük ustalardan sayılan John Pentland Mahaffy’nin yörüngesine girmektedir (McKenna, 2009, s. 24-25). Sonraki yıllarda Wilde, Mahaffy’nin yazacağı *Eski Yunan’da Sosyal Yaşam* adlı eserine yardım ederek, Mahaffy’nin zihninde Yunan aşkına dair birçok olguyu somutlaştıracaktır ve Mahaffy kitabına “*Eski öğrencim, Bay Oscar Wilde’a kitabıma katkıları ve yaptığı düzeltmeler için teşekkürler*” yazacaktır. Uzun yıllar sonra Wilde, bu güzel jesti karşılıksız bırakmayıp Mahaffy’den “*Bana eski Yunan’a ait olan şeyleri nasıl seveceğimi öğreten ilk ve en iyi hocam*” diye bahsedecektir (McKenna, 2009, s. 28).

Trinity Koleji’nin ardından, İrlandalı olmasına karşın, İrlanda’nın bir estet için yaşanacak yer olmadığını, taşra zihinli küçük bir yer olduğunu düşünerek

<sup>42</sup> Döneminin seçkin okullarından sayılan Dublin’deki Trinity College’e gitmek, toplum içerisinde saygın bir entelektüel olarak yer etmek için tercih edilen bir durumdur (Engel, 2011, s. 167).

<sup>43</sup> Estet: Fransızca bir kelime olan esth ete sözcüğünden dilimize girmiştir. G zeli en faik değer olarak kabul eden kişi için kullanılmaktadır (Türk Dil Kurumu Sözlük Kolu, 1948, s. 44).

(Engel, 2011, s. 168) 1874 yılında Oxford'daki Magdalen Koleji'ne girmiş ve eğitimine Walter Pater ve John Ruskin'le devam etmiştir. Burada Yunan ve Roma konusundaki derin bilgisiyle öne çıkmıştır (Wilde, 2014b, s. 8).

#### **4.1.2. Yaşamı, Marjinal Kimliği ve Marjinal Kimliğinin Yapıtlarına Etkisi**

Oscar Wilde'ın özel yaşamının irdelenmesindeki birincil etken, Victoria Devri<sup>44</sup> Britanyası gibi önemli bir periyotta yaşamış olması, yaşadığı dönem içinde marjinal sayılan kimliğinin ve karakterinin, yapıtlarında ciddi izler bırakıyor olmasıdır. İlk şiirlerinden dört büyük komedisine kadar birçok eseri, özel yaşamına dair ipuçları vermekte ve başlı başına birer zengin otobiyografik kaynak sayılabilmektedir (McKenna, 2009, s. 15-17). Birçok eleştirmen Wilde'ın yapıtları değerlendirilirken, yaşam öyküsündeki gerçeklerin göz ardı edilmemesi kanısındadır (Wilde, 2014b, s. 11).

Yayımlanmış mektupları, yaşantısı, Oxford günleri, aşkları, Queensberry Markisi'nin oğlu Lord Alfred Douglas'la geçirdiği özel anlara ve yaşamının son yıllarına dair önemli kaynaklar olma niteliğini korumaktadır.

Bunların yanı sıra, Wilde'ın Alfred Douglas'la ilişkisi ve Queensberry Markisi'nin Wilde'a hakaret etmesi sebebiyle yargılanması sırasında tutulan mahkeme tutanakları, Wilde'ın kendisi gibi eşcinsel olan dostu George Ives'in günlükleri, Trelawny Backhouse'un günlükleri, Fred Althaus'un Wilde'la yaşadığı mutsuz aşk hikâyesini anlatan mektupları, ciddi birer kaynak sayılabilmektedir (McKenna, 2009, s. 15-18).

---

<sup>44</sup> Victoria Devri: Büyük Britanya'nın, Britanya İmparatorluğu'nun ve Sanayi Devrimi'nin doruğu olarak kabul edilen dönemdir. 1737'de Kraliçe Victoria'nın tahta çıkmasıyla başlayan dönem, 1901'e kadar sürmektedir. Britanya tarihinde, en uzun hüküm sürmüş kişi Kraliçe Victoria'dır (Kocatürk, 2003, s. 11). Bu periyot, toplumsal, ahlaki, sanatsal vb. gibi birçok açıdan karakteristik özellikler taşımaktadır. Bu özelliklere metin içerisinde yer yer değinilecektir.



#### 4.1.2.1. Eşcinsel Kimliği

Paul Russell *The Gay 100* adlı yapıtında Oscar Wilde'ı "Dünyanın ilk çağdaş eşcinseli" olarak tanımlamaktadır (Russell, 2006, s. 36).

Yaşamı ve eserleriyle 20. yy.'da büyük etki yaratmış olan Oscar Wilde'ın, kişiliğindeki ironik, nüktedan, kimilerince yapay, kimilerince de çekingen yapının eserlerine yansıyor olması, çağdaş duyarlılık için temel hazırlamıştır. Bu çağdaş duyarlılık ışığında, Paul Russell, Wilde olmasaydı James Joyce'un, William Butler Yeats'in ve Ezra Pound'un da olamayacağını düşünmektedir.

Mesleğinde başarılı ve popüler bir yazar iken prestiji skandallarla sarsılmış, toplumun zihninde silinemeyecek bir iz bırakmıştır. Russell, Antik Yunanlılar için Socrates'in duruşması ne ifade ediyorsa, dönemin tanımlanması bağlamında, Oscar Wilde'in duruşmasının da aynı önemi taşıdığını söylemektedir ve hiç kimsenin, Wilde kadar eşcinsellikle özdeşleşmediğini düşünmektedir. Bu nedenle, gezegendeki ilk çağdaş eşcinsel olduğunu iddia etmenin bile yanlış olmayacağı kanısındadır.

Bu bağlamda Oscar Wilde, eşcinsel kimliği ifade etmek ve ele geçirmek yolundaki ilk devrimsel adımı atmıştır.

Onun yargı süreci, o dönemdeki, eşcinsel kimliğini gizli yaşayan kişiler tarafından ürpertici görünse de şimdiki zamanda bakıldığında devrim niteliği taşımaktadır (Russell, 2006, s. 41-42).

Wilde, 1874 yılında Oxford'daki Magdalen Koleji'ne başlamıştır. Bu yıllarda varlıklı İrlandalı ailelerin çocuklarının Oxford'a gelmeleri sık rastlanan bir durumdur; fakat Oscar Wilde'ın geldiği ilk yıllarda, ciddi bir İrlanda aksanı olduğu söylenmektedir. Bu durum onun dışlanmasına sebep olmuştur. Hatta kimileri, İngiliz okul sisteminden gelmiyor oluşundan dolayı, okul yaşantısı ve dostluk sürecinin dışında kaldığına dair yazılar yazmıştır. Oxford'da ve daha sonraki yıllarda, bu dışlanma ve farklılık, tüm yaşamı boyunca onunla birlikte olacaktır. En yakın dostları dahi ona düşman olacaklardır. Bu yıllarda, kadınların ona ciddi yakınlık beslediğini, fakat erkeklerin, onun marjinal tavırlarından ötürü düşmanca davrandıkları bilinmektedir.

Wilde spora ilgi duymadığını açıkça dile getirmektedir; fakat spor, Oxford'lu gençleri bir arada tutan önemli bir unsur sayılmaktadır. Spor yapmayan, izleyici olarak da karşılaşmalara katılmayan, spordan konuşmayan Wilde, diğer yaşlılarına

karşı sosyal anlamda bir duvar örmüştür. Fakat Wilde, bir taraftan atletizmle alay ederken, diğer taraftan atletlerin bedenlerine olan hayranlığını defalarca dile getirmiştir.

Oxford'daki ilk yıllarında, Wilde'ın içsel sürecine dair belgeler incelendiğinde, baş etmek zorunda kaldığı hisleri yeteri kadar iyi ifade edemediği görülmektedir. Sanatsal ve sosyal anlamda diğerlerinden farklı oluşu, onu sıradanlıktan kurtarmaktadır.

Wilde, Eski Ahit'te sözü edilen, kişinin doğal olmayan yollarla cinsel birleşme biçimleri nedeniyle ateş ve kükürtle yok edilen Sodom şehriyle ilgili bir anlatıdan türetilen “sodomlu” ya da “sodomist” terimini kendisine uygun görmemekte, kabul etmemektedir. Kendi hissettiklerinin daha duygusal olduğunu savunmaktadır. Bu durum “*crimen tantum horribile non inter Christianos nominandum*” yani “*Hristiyanlar arasında adının bile anılmaması gereken fazlasıyla korkunç bir ahlaksızlık*”tır. Dolayısıyla sodomistlik, cinayetten daha ağır bir suç olarak nitelendirilmektedir. Sir William Wilde ve Lady Wilde'nın hayatta olduğu 1828 yılında, sodomistliğin cezası kanunlarda hapisten, idama çıkarılmış, 1861 yılında ise ağır hapis olarak hafifletilmiştir.

Wilde, Oxford'da hem o dönemdeki hem de geçmişte kalan genç erkek güzelliklerinden bahsetmek için “Yunanlı” ifadesini kullanmaya başlamıştır. Armitage adında bir genç için “*Şimdiye kadar gördüğüm en Yunanlı surata sahip*”, atlet Stevenson için ise “*Sol bacağı bir Yunan şiiri*” diye bahsettiğinden söz edilmektedir.

Wilde ilk olarak öğrenciliği sırasında çok miktarda şiir yazmaya başlamıştır. Bu süreç Oxford yıllarına tekabül etmektedir. Oxford'da yazdığı şiirlerin çoğunda, Yunan tarihi ve mitolojisinde yer alan büyük erkek âşıkları konu almış ya da ima etmiştir. Bu süreçte genç erkeklere beslemiş olduğu duyguların, cinsel olmaktan çok ruhani ve romantik olduğu düşünülmektedir. Oxford'da geçirdiği dört yıl boyunca Yunan hislerindeki “saflik ve asalet” yerini, genç erkeklere karşı daha erotik bir ilgiye bırakıp kısa süre içinde Mahaffy'nin de bahsettiği gibi “garip ve iğrenç sonuçlar” doğurmaya başlamıştır. Çok geçmeden etrafta dedikodular yayılmıştır.

Ekim 1875'te Wilde'ın eski dostu John Bodley, günlüğüne şöyle yazmıştır: “*İnsanlar Wilde'ı tanımanın başa bela olduğunu söylüyorlar. Etrafta, dostlarının*

*görüp okuyabilecekleri yerlerde, ona karşı açlık duyan insanların yazdıkları saçma sapan mektuplar bırakıyor.”*

Avrupa’da esen aydınlanma rüzgârı, Wilde’in dağarcığına yeni bir kelime kazandırmıştır: “Psikolojik” kelimesi, hemcinslerinden hoşlanan erkekleri tanımlamak için kullanılmaya başlanmıştır ve Fransa, Avusturya ve Almanya’da filizlenen, yeni düşünce akımını temsil etmektedir. Bu düşünceye göre, iki erkek arasında aşk ve cinsel birleşme rahatsız edici bir durum, bir tür ruh hastalığı olarak tanımlanmaktadır. Böylelikle mahkemelerde yargılayıp cezalandırmaktansa, tıp yoluyla tedavi edilmesi düşünülmektedir. Wilde “psikolojik” kelimesini bu anlamıyla ilk kez 1876 yılında Oxford’dan arkadaşı William Bouncer Ward’a yazdığı, bir üniversite öğrencisi ile genç bir oğlan arasındaki ilişkiden söz eden bir mektupta kullanmıştır: “*Sana bu psikolojik hususta fikrini sormak istiyorum.*” Daha sonra ise Creswell Augustus isimli bir Magdalen öğrencisinden şöyle bahsetmiştir: “*Gussy çok iyi bir eğitim almamış, ama hoş bir insan. Ancak kendisi ‘psikolojik’ ve onunla uzun uzun sohbet ediyor, yürüyüşler yapıyoruz.*” şeklinde ifade etmiştir.

Wilde’in, kendisi gibi Oxford’da koroda söyleyen bir oğlanla bu tür ilişkisi olduğu ya da bu tür bir ilişkiyi arzuladığı düşünülmektedir. *Korocu Çocuk* adında duygusal bir şiir yazmaya başlamıştır; fakat bu şiiri bitirememiştir. Daha sonra 1870’li yıllarda homo-erotik bir şiir yazarak “güzel oğlan”la gizli bir buluşmadan söz etmiştir. Bu isimsiz şiirdeki oğlanın da koroda söylediği düşünülebilir. Bu şiirde “güzel oğlan” olarak geçen kişi belki de aynı kişidir. Çünkü Wilde, “kumruyu andıran gırtlak” olduğunu yazmıştır. Şiir Elizabeth Barret Browning’den bir alıntıyla başlar, “*Oh tanrım, öpülmeyen dudaklarla evde oturmak ne korkunç*” ve Wilde, sevgilisi olan oğlanın gelmesini “lamba ışığı altında” beklediğinden bahsederek şiir devam eder:

*Ve ateş fışkıran gözler durdu orada,*

*Ve kumruyu andıran o gırtlak,*

*Ve bakışlar uzanan bana arzuyla,*

*Ve anladım hemen, işte bu Aşk.*

*Bak sokakta benim karşımda ne var  
Körpe ve güzel bir oğlan  
Minik beyaz kollar, bacaklar ve ayaklar  
Altın sarısı saçları savrulan.*

*Kırmızı ve beyaz, yükseldi bir dağ gibi,  
Şarap gibi o kestane gözler parlayan  
Bembeyaz parmaklarıyla o minik elleri  
Ah ne tatlı şey, bu benim oğlan.*

Belli ki Oscar Wilde, sözünü ettiği oğlana duyduğu tutkuyu hoş karşılayamayacaklara meydan okuyarak şiiri sürdürmüştür:

*Ne dersiniz, o bir günah çocuğu mu sizce,  
Tanrı ona kızgın gözlerle mi bakar?  
Ve Cennet'teki o kutsal bahçesine  
Onun adım atmasını yasaklar? (McKenna, 2009, s. 23-30).*

#### **4.1.3. Evliliği ve İlişkileri**

Wilde'in üniversiteden mezun olduktan sonraki iki yıl içerisinde iki genç kadınla evlilik düşlediği düşünülmektedir.

İlk evlilik planını Oxford'dan arkadaşı Leonard Montefiore'nin kardeşi Charlotte Montefiore'ye yaptığı düşünülmektedir. Leonard'ın ani ölümü, Charlotte ile yakınlaşmasını sağlamıştır. Kısa bir flört döneminin ardından Wilde, Charlotte'a 1880 yılında evlenme teklifinde bulunmuştur; fakat Charlotte, Wilde'ı çekici bulmasına rağmen ağabeyinin arkadaşı olması gerekçesiyle bu teklifi reddetmiştir. Wilde karşılık olarak mektubunda "*Charlotte, kararından dolayı çok üzgünüm. Sendeki bu para ve bendeki bu beyinle, çok yol katedebilirdik.*" şeklindeki ifadelerle Charlotte, Wilde'in amacını açıkça anlamıştır.

İkinci evlilik planını ise ressam Alfred Hunt ve roman yazarı Margaret Raine Hunt'ın kızı Violet Hunt'la yaptığı düşünülmektedir. Charlotte Montefiore'nin aksine Violet Hunt, Wilde ile evlenme fikrine sıcak bakmıştır (McKenna, 2009, s. 51-54). Fakat kısa sürede, hiciv dergisi *Punch*'da Wilde ile ilgili karikatürler yayımlanmaya başlanmıştır. Bu karikatürler Wilde'nın kadınsı özelliklerini vurgulamaktadır (Russell, 2006, s. 37). Wilde'nın kadınsı tavırlarının, dergilere, gazetelere konu olmasından ve insanların bu durum hakkındaki dedikodularından etkilendiği düşünülen Violet'in babası Alfred Hunt, evliliklerine karşı çıkmıştır.

Bu iki evlilik girişiminin sonuçsuz kalmasının hemen ardından Wilde, 1881 yılında avukat Horace Lloyd'un kızı Constance Mary Lloyd ile tanışmış ve flört etmeye başlamışlardır. Wilde sonraki yıllarda Constance ile bir evlilik yapacaktır. Bu flört dönemi eylül ayında beklenmedik bir davetle kesilmiştir. Davetin sebebi Sir William Schwenck Gilbert ve Arthur Sullivan'ın *Patience* adlı operasıdır (McKenna, 2009, s. 54-59).

#### **4.1.3.1. Sir William Schwenck Gilbert ve Arthur Sullivan'ın *Patience* Operası**

Prömiyeri 1881 yılında Londra'da yapılan, Gilbert ve Sullivan'ın *Patience*<sup>45</sup> adlı operası, komik opera janrında bir eser olmakla birlikte, estetikçi anlayışa yapılmış bir taşlama sayılmaktadır. Eserin baş kahramanı şair Bunthorne, İngiliz şair Swinburne ve Oscar Wilde'dan esinlenerek yaratılmıştır (McKenna, 2009, s. 59). Çünkü Wilde, Estetik Hareketin tanınmış kişilerindendir. Bunthorne karakterinin, elinde zambaklar<sup>46</sup> ve nükteli laflarla ortalarda dolaşmasının gerçek yaşamdaki karşılığı Oscar Wilde sayılmaktadır (Engel, 2011, s. 169). Bunthorne'nun, dizlerinden bağlanmış Orta Çağ pantolonu ve ipek çorapları ile feminen tavırlara sahip bir karakteri yansıtmaktadır.

*Patience*'ın Londra'daki başarısının ardından, yapımcı Richard D'Oyle Carte, eseri New York'ta da sergileme kararı almış, eser, eylül ayında New York'ta görücüye çıkmıştır. New York seyircisi Bunthorne karakterinden çok hoşlanmış ve

---

<sup>45</sup> *Patience (Sabır)* operası, *Bunthorne's Bride (Bunthorne'un Gelini)* olarak da bilinmektedir (McKenna, 2009, s. 59).

<sup>46</sup> Zambak, Estetikçi Akım'ın gayri resmi sembolü sayılmaktadır (McKenna, 2009, s. 42).

bu taşlanan Estetikçi Akım'ı daha iyi tanımak istemiştir. Bunun üzerine yapımcı Richard D'Oyle Carte ve birlikte çalıştığı Albay Morse, “eğer New York, Bunthorne'a gidemezse, Bunthorne, New York'a gitmeli.” şeklinde düşünmüşler ve ardından Oscar Wilde 30 Eylül günü New York'tan bir telgraf almıştır. “Elliden az olmamak şartıyla, Amerika Birleşik Devletleri'nde bir dizi konferans vermeyi kabul eder misiniz?” sorusuna Wilde, tereddütsüz “Teklif iyiyse, evet” şeklinde yanıt vermiştir (McKenna, 2009, s. 59).

İlk şiir kitabını yayımlamasının ardından reklama ihtiyaç duyan Wilde, insanların Bunthorne karakterine olan ilgisinden hoşnuttur (Russell, 2006, s. 37). Yine de “Bir ipek kadın çorabının bir ülkeyi böylesine rahatsız etmesi garip” düşüncesindedir.

SS Arizona adlı ünlü gemiyle 1881'in Noel arifesinde New York'a gitmek üzere yola çıkan Wilde, 2 Ocak günü New York kıyılarına ulaşmıştır. Bu yolculuğun sanat yaşamı içinde etkin rolü olacaktır. Wilde'ın sanatının peşinde olmayan gazetecilerin, geminin karaya çıkmasını beklemeden Wilde'ı görebilmek için, güverteye kadar tırmandıkları söylenmektedir.

*New York World*, Wilde'ı “Bol ve ayaklarına kadar inen uzun yün paltosunda iki farklı kürk kullanılmıştı.... décolleté denebilecek kadar abartılı bir Byron tarzı gömleği vardı.” gibi magazinsel, sanatına dair bahsi geçmeyen cümlelerle tasvir etmiştir. Bir yolcunun seyahat esnasında, Wilde'ın Atlantik'ten memnun kalmadığını, umduğu kadar görkemli bulmadığını duyduğunu söylemesi üzerine gazeteler büyük puntolarla “Atlantik, Bay Wilde'ı tatmin edemedi.” diye yazmışlardır. Wilde'ın sivri diliyle ün salmasına örnek olarak gümrük memurlarının ona deklare edecek bir şeyi olup olmadığını sorduklarında “Hayır. Bildirmem gereken bir şeyim yok, dehamdan başka.” cevabını aldıklarından söz edilmektedir.

New York'a gelişinden iki hafta kadar sonra Wilde bu şehrin, kendi yaşantısına olumlu etki edeceğini düşünerek yakın dostu Bayan George Lewis'e bir mektupta “Sarah Bernhardt<sup>47</sup> 'a bile bu kadar ilgi göstermemişlerdir.” diye yazmıştır.

---

<sup>47</sup> Wilde'ın hayranlık duyduğu, “Gördüğüm en mükemmel oyunculuk. Sarah muhteşemdi, rolünde devleşti” diye bahsettiği Fransız aktris (McKenna, 2009, s. 102). Wilde Bernhardt'ı daha sonra *Salomé* oyununun başrolünü oynaması için ikna etmiştir fakat provalarına başlanan eser sansürlenmiştir (McKenna, 2009, s. 295-296).

Büyük bir sanatçı olduğunu düşenlerin yanı sıra çok sayıda kişinin onun tavrı ve davranışlarından keyif almadıkları ortadadır. Wilde'a apaçık ya da üstü kapalı bir anlatımla sataşanların sayısı azımsanmayacak kadar fazladır. *Boston Evening Transcript* gazetesi, Wilde hakkında "Ona adam mı desek, kadın mı yoksa çocuk mu desek daha iyi? Aslında bunların hepsi uyar ya da hiçbiri! Karşınızda erkek gibi görünen bir kadın kadar, kadın gibi görünen bir erkek var!" şeklinde bahsederken, *Newark Daily Advertiser*, onun kaşları için "düzenli, hassas ve kavisli.... Tam kadınların sahip olmak için can attığı gibi" diye yazmıştır. *New York Times* ise ona "anasının kuzusu" "efemine" yakıştırmasında bulunmuştur. İçlerinde en acımasız olanlarından biri de, Oxford'dan arkadaşı John Bodley'in *New York Times*'a yazdığı "cinsiyeti belirsiz" ifadesidir. Yazar ve eleştirmen Henry James ise onu "düşük seviyeli" olarak nitelendirmektedir.

Oscar Wilde'ın New York'ta Century Club'a gittiğinde kulübün bazı üyeleri, kendisiyle tanışmayı reddettikleri söylenmektedir. "Nerede şu kadın", "Neden ona kadın demeyelim ki?", "Anladığım kadarıyla o bir Charlotte Ann" ifadeleriyle hoşnutsuzluklarını belirttiklerinden bahsedilmektedir. Ona yakıştırılan *Charlotte Ann*, Amerikan argosunda, feminen sodomistlere yakıştırılan bir lakap olmakla birlikte, İngiltere'deki Mary Ann ile ilişkilendirilmektedir.

Oscar Wilde'ın New York'a gelişinden bir gün sonra *Brooklyn Daily Eagle* "Bu solgun ve ince genç adam büyük metropolümüzde onun garip öğretilerini kucklamaya hazır süslü gençler bulacaktır." gibi bir öngöründe bulunmuştur. Bu ifadedeki "kucaklama" apaçık cinsel birleşmeyi kastetmektedir.

Wilde'ın kendisine yönelik bu saldırıların sebebini, New York'a geldiği günden itibaren özel yaşantısını fazlasıyla göz önünde yaşaması ve sivri diline bağlamak mümkündür. Ne acıdır ki yaşadığı dönemde, eşcinselliği neredeyse sanatının önüne geçmiştir.

Oscar Wilde'ın, siyatsetçi ve bir bon vivant<sup>48</sup> olan Robert Barnwell Roosevelt'e göndermiş olduğu teşekkür mektubunda "Ne kadar tatlı bir Ganymede göndermişsiniz haberciniz olarak! Amerika'da şu ana kadar gördüğüm en güzel şeydi." yazmaktadır (McKenna, 2009, s. 61-65). Oscar Wilde'ın mektupta sözünü ettiği Ganymede ya da Ganymedes Yunan mitolojisinde, ölümlülerin en güzel erkeği

<sup>48</sup> Bon vivant: Fransızca bir kavram olan bon vivant, tatlı hayattan ve güzel yemeklerden zevk alan kişiler için kullanılmaktadır (McKenna, 2009, s. 65).

olarak bilinmektedir. Zeus'un çobanlık yaptığı sıralarda, Ganymedes'i İda Dağı'nın yamacında görüp, kartal kılığında kaçırıp, ırzına geçtiğine ve daha sonra da Ganymedes'i, tanrılar sofrasında şarap sunucusu yaptığına inanılmaktadır (Erhat, 1987, s. 125). Bu durum Oscar Wilde'in Yunan tarzı aşka duyduğu ilginin, sadece bir ilgiden ibaret olmadığının, bu şekilde yaşadığının bir göstergesi sayılabilmektedir (McKenna, 2009, s. 65). Wilde, Yunan tarzı aşkın, salt tutkudan ibaret olduğunu savunmaktadır ve ona göre "*Tutku dışında ciddiye alınacak bir şey yoktur.*" (McKenna, 2009, s. 13).

Wilde'in seyahatleri nedeniyle evlilik hayallerini ertelenmiş olan Constance Lloyd, 1882 yılında Londra'da Wilde'in dönmesini beklemekteyken, Temmuz ayında Londra gazetelerinde Wilde'in Amerika'daki arkadaşı ve savunucusu olan Julia Ward Howe'un kızı ile nişanlandığı haberini görmüştür. Bu sırada Violet Hunt ise günlüğüne "*Bayan Ward Howe ile nişanlandığı söylentileri dolaşiyor. Kendisi milyonermiş*" şeklinde yazmıştır. Wilde bu konuşulanların aslı olmadığını bildirmiş ve dedikoduların son bulmasını istediğini bildiren bir mektup yazmıştır. 1883 yılının Ocak ayında Londra'ya dönmüş; fakat burada üç hafta kadar kalıp Paris'e gitmiştir. *The Duchess of Padua (Paduva Düşesi)* adlı oyununu Paris'te kaldığı sürede bitirmeyi planlamış ve aynı zamanda Paris'in edebiyat çevresine dâhil olarak, *Poems (Şiirler)* adındaki kitabını dönemin ünlü yazarlarına ve edebiyat eleştirmenlerine göndermiş, Paris'in sanat çevresinin atmosferini tanıma fırsatı elde etmiştir (McKenna, 2009, s. 73-75).

Wilde, Paris'ten dönüşünün ardından birkaç ufak seyahatten sonra 29 Mayıs 1884 tarihinde Londra Paddington'daki St. James Kilisesi'nde Constance Lloyd ile evlenmiştir (McKenna, 2009, s. 96). Evlilik töreninde Constance'ın giydiği gelinliği Wilde tasarlamıştır (Engel, 2011, s. 172). *The World* muhabiri Edmund Yates, Constance ve Oscar'ın evlilik törenini okurlarına şu ifadelerle aktarmıştır: "*Gelin, altı güzel nedimesi eşliğinde, büyüleyici görünüyordu. Oscar ise sakin ve vakur bir edayla yürüyordu. Yakınları ise samimi bir mutluluk içindeydi En yakın dostlarından oluşan bu küçük ve mutlu grup, onları Charing Cross istasyonundan balayına uğurladı.*"

Her zaman olduğu gibi bu evlilik töreni için de iyi şeyler söyleyenler kadar kötüleyenlerde vardı. Robert Sherard, gereğinden fazla gösterişli ve yapmacık



bulduğunu yazmıştır. Sherard, daha çok bir reklam kampanyası olduğunu söylemiş ve yazısında bu evlilik törenini

*Damadın zevkini üstünlüğünü körü körüne kabul eden bir gelinden başka her kadın, bu maskeli baloya itiraz ederdi. İzleyenlerden bazıları, bu şekilde başlayan bir ilişkide mutluluk unsuru olmayacağını anlamış olmalı. Kadın böylesine hipnotize olup kendini teslim ederse, evlilik o kadın için pek fazla mutluluk sunamaz ifadeleriyle özetlemiştir (McKenna, 2009, s. 96-97).*

Bu evlilik Wilde'a bir saygınlık kazandırmıştır ve cinsel yönelimi konusunda yapılan dedikodular bir nebze olsun azalmıştır (McKenna, 2009, s. 109).

Constance, her mektubunda ona tutkuyla bağlı olduğunu yazmaktayken, kısa süre içinde Wilde'ın evlilik hakkında düşünceleri değişmiş, kendi tabiriyle evlilik ve Constance onu hayal kırıklığına uğratmıştır. Wilde *"İnsanın bir kadına âşık olup da onu kaybetmesinden çok daha acınası bir durum vardır ki o da insanın o kadını kazanıp onun ne kadar yüzeysel olduğunu anlamasıdır"* cümlesiyle içinde bulunduğu durumu açıkça ifade etmiştir. Daha sonraları da *"evlilik beni sıkıntıdan patlattı"* şeklinde yazacaktır (McKenna, 2009, s. 115).

Constance, 1885'te Cyril'e ve 1886'da Vyvyan'a hamile kalmıştır; fakat Oscar bu durumdan pek hoşnut olmadığını her fırsatta dile getirmektedir (Engel, 2011, s. 172). Wilde, Frank Harris'e Constance'ın Cyril'e hamile kaldığı süreci şu şekilde anlatmıştır:

*Evlendiğimde karım bir zambak kadar narin ve beyaz, canlı bakışları, kulağa müzik gibi gelen kahkahalarıyla güzel bir kızdı.... Ona iyi davranmaya çalıştım, kendimi zorlayıp ona dokunmak, onu öpmek istedim. Ama sürekli öğürüyordu; düşünmek bile midemi kaldırıyor. Hemen ağzımı yıkar, pencereleri açar, dudaklarımı temiz havada temizledim.... İnsan şekilsiz, deforme olmuş, çirkin bir şeye nasıl arzu duyar? Hamilelik arzuyu öldürüyor. Gebe kalmak tutkunun sonudur.*

Wilde'ın her zaman olduğu gibi, bu yaşamış olduğu süreç de o dönemki yapıtlarına doğrudan yansımaktadır. Frank Harris'e, kadınların tutkusunun insanı alçalttığından söz ederken, önce baştan çıkarıp, sonra da ona arzu duyma için çabaladıklarını, daha sonra ise kendi yarattığı fiziksel doyum ve tiksintiden erkeği sorumlu tuttuklarından bahseder. Wilde, kadının cinsel arzusunu, erkeğin iğrenme

duygusunu, şehvet ile doyum arasındaki çelişkiyi, 1883'te yazmaya başladığı ve evliliği süresince de üzerinde çalıştığı epik şiirin ana teması olarak kullanmıştır. Wilde, şiirinde Sfenks'i dişi şehvetinin beden bulmuş hâli olarak betimlemektedir. Yapıtındaki *femme fatale*, baştan çıkarıcı, aldatıcı, alçaltıcı, iğrendiren ve tüketen seksüelliğin sahibidir.

*Uzak dur benden, iğrenç Muamma!*

*Korkunç hayvan, uzak dur benden!*

*Hayvani duygular uyandı birden,*

*Bu değil benim olmak istediğim aslında.*

*İnancım boş bir yalan önünde,*

*Bedeni zevkin rüyaları canlanıyor gözümdede.* (McKenna, 2009, s. 116-119).

Wilde, evliliğinden altı ay kadar sonrasında çıktığı turneden birisinde, karısı Constance'a sıcak sevgi dolu bir mektup gönderdiği fakat aynı tarihlerde yirmili yaşlarda olan Philip Griffiths'e de homo-erotik bir mektup yazdığı bilinmektedir (McKenna, 2009, s. 122). Wilde'in birden çok şiiri, yapmış olduğu evlilikten duyduğu pişmanlığı vurgulayan detaylarla doludur. Wilde ve yakınları tarafından yazılmış mektuplar ve diğer yazılar ışığında, Oscar Wilde'in bu duygu durumu yaşıyor olmasının sebebini eşcinsel kimliğiyle bağdaştırılabilir.

Constance'ın ağabeyi Otho, Constance ve Oscar'ın ölümünden sonra, Oscar'ın biyografisini yazmış olan Arthur Ransome'a, Oscar ve Constance'ın 1886 yılında, pratikte boşandıklarını söylemiştir (McKenna, 2009, s. 146). 1891 yılına doğru ise Wilde evden uzakta erkek arkadaşları ile vakit geçirmektedir. Bu durumdan rahatsızlık duyan Lady Wilde, çok kez evine, karısının yanına dönmesi için mektup yazmıştır (McKenna, 2009, s. 248). Bu durum kimilerine göre fazla marjinal bir evlilik hâlini almaktadır. Wilde, Harry Marillier, Robert Ross ve sonrasında ilişki yaşayacağı erkekleri karısıyla tanıştırmaya başlamıştır; hatta eşi Constance ile Wilde'in sevgililerinin aralarında hoş sohbetlerin geçtiğini söyleyenler de vardır (McKenna, 2009, s. 142). Frank Haris, Rennell Rodd, Philip Griffiths, Harry Marillier, Douglas Ainslie, Robert Ross (Robbie), Fred Althaus, Clyde Fitch,

John Gray<sup>49</sup>, Wilde'in ilişki yaşadığı kişilerden bazılarıdır ve bu birliktelikler birçok kişi tarafından bilinmektedir. Fakat ilişki yaşadığı erkekler içinde Wilde'in yaşamını ve içsel sürecini en derinden etkileyen kişi IX. Queensberry Markisi John Sholto Douglas ve Sybil Montgomery'nin üçüncü oğlu Lord Alfred Bruce Douglas (Bosie<sup>50</sup>) olduğu düşünülmektedir (McKenna, 2009, s. 235). Wilde'in Lord Alfred Douglas'la ilişkisinin seyri ve bu ilişkideki tutumlarına dair veriler, Wilde'in sonraki yıllarda *Reading Zindanı*'nda yazmış olduğu *De Profundis*<sup>51</sup> isimli mektubundan edinilmiştir. Wilde, bu mektuba "*Epistola: In Carcere et Vinculis*" (*Hapiste ve zincire vurulmuşken yazılan mektup*) ifadeleriyle başlamaktadır (Wilde, 2015a, s. 29).

Lord Alfred Bruce Douglas (Bosie) 1869'da Worcestershire'da doğmuş (McKenna, 2009, s. 236) Oxford'lu gençlerden biridir. Şair Lord Alfred Douglas, yirmili yaşlardayken, Haziran 1891 yılında Oscar'la tanışmış, sık buluşmalar, aralarındaki dostluğu bir ilişkiye dönüştürmüştür (McKenna, 2009, s. 244). Lord Alfred Douglas, Wilde'in o yıllarda büyük etki uyandırmış romanı *The Picture of Dorian Gray*'in bir hayranıdır. Her ikisi de yazılarında, bu romanın ilişkilerinin başlamasında büyük bir rol oynadığını yazmaktadırlar (Engel, 2011, s. 173). Wilde eski sevgilisi olan Robert Ross'a yazdığı homo-erotik içerikli bir mektupta Lord Alfred Douglas'tan şu şekilde bahsetmektedir: "*Bosie sandviç yemek için burada duraklamakta ısrar etti. Bir nergisi andırıyor hem de çok... Öyle beyaz ve altın gibi ki... Divanın üzerinde uzanırken, tıpkı bir sümbüle benziyor ve ben ona tapıyorum.*" Bunun yanı sıra birçok kaynakta Lord Alfred Douglas'ın zeki, çekici, pervasız ve parodist olduğundan söz edilmektedir. Max Beerbohm ise Douglas'ı "*çok belli ki, deliydi, sanıyorum tüm ailesi gibi.*" ifadeleriyle tasvir etmeyi etmiştir (Russell, 2006, s. 38). Wilde, Lord Alfred Douglas'ı ilham perisi ilan etmiş ve onula tanıştıktan

---

<sup>49</sup> John Gray'in Wilde'in *The Picture of Dorian Gray* romanına ilham kaynağı olan kişidir. John Gray'in Oscar'a yazmış olduğu bir mektupta John Gray mektubu, Dorian olarak imzalamıştır (McKenna, 2009, s. 195-196).

<sup>50</sup> Bosie: İngiliz yazar, şair ve çevirmen Lord Alfred Douglas'ın lakabı (Wilde, 2015a, s. 20). Lord Alfred Douglas'ın annesi Sybil Montgomery, Alfred'e "küçük oğlan" anlamına gelen Boysie diye hitap ettiği, zamanla bu kelimenin değişime uğrayıp Bosie hâlini aldığı, sonrasında Oscar Wilde'in da Lord Alfred Douglas'a Bosie diye hitap ettiği ulaşılan kaynaklarda belirtilmektedir (McKenna, 2009, s. 235).

<sup>51</sup> *De Profundis*: Latince "derinlik" anlamına gelmektedir. Eski Ahit'in Mezmurlar bölümündeki, Katolik cenaze ayininin de bir bölümünü oluşturan "*Derinliklerden sana sesleniyorum Ya Rab...*" diye başlayan 130. Mezmur, *De Profundis* ismiyle anılmaktadır (Wilde, 2015a, s. 29). Wilde'in, Douglas'a *Reading Zindanı*'nda yazdığı *De Profundis* isimli mektup ise Douglas'ın eline geçmemiştir. 1905 yılında aynı isimle yayımlanmıştır (Wilde, 2015a, arka kapak).

sonra 1892’de *Lady Windermere’s Fan*, 1893’te ise *A Woman of No Importance* isimli oyunları yazmıştır.

Ulaşılan kaynaklarda Oscar Wilde ve Lord Alfred Douglas ilişkilerini son derece pervasız yaşadıklarından söz edilmektedir (Engel, 2011, s. 174). Fütursuzca para harcayarak, gereğinden pahalı yemeklerle, güzel elbiselerle ilişkilerini taçlandırdıklarını düşünmektedirler. Hatta Wilde, *Reading Zindanı* yıllarında Douglas’a yazdığı mektupta bu durum için pişmanlığını şu şekilde dile getirmektedir “*Beni onur kırıcı, kesin bir mali iflasa sürüklemene izin verdiğim için de yine kendimi suçluyorum.*” (Wilde, 2015a, s. 16).

Birlikteliklerini saklama çabaları olmaksızın, göz önünde yaşamaktan tercih etmektedirler (Engel, 2011, s. 174). Bunun yanı sıra birbirlerine olan tutkuları onları asla monogamiye<sup>52</sup> itmemektedir. Douglas’ın Wilde’a birkaç pound ve akşam yemeği sözü karşılığında, sahip olabileceği genç erkeklerin hazları ile tanıştırma çabası, birbirlerine yazdıkları mektuplarla kanıtlanmaktadır (Russell, 2006, s. 38).

Lord Alfred Douglas’ın babası IX. Queensberry Markisi John Sholto Douglas oğlunun, özel yaşamı ile kötü ün salmış olan Oscar Wilde ile birlikteliğinden hoşnut değildir ve oğlunun başına gelen birçok şeyden Wilde’ı sorumlu tutmaktadır. Lord Alfred Douglas ise Wilde’ı despot babasına karşı nispet yapmak için kullanmaktadır.

Oscar Wilde’ın Lord Alfred Douglas’la olan ilişkisi türlü felaketlerin başlangıcı sayılabilmektedir (Engel, 2011, s. 174). Wilde, diğer genç erkeklerle yaptıkları buluşmalar için mektuplarda “*panterlerle birlikte şölen yapmak*” ifadesini kullanmaktadır. Büyük risk taşıyan bu vaziyet, olası bir şantaj vakası için açık kapı bırakmaktadır.

---

<sup>52</sup> Monogami: Tek eşlilik.

#### 4.1.4. Yargılanma, Sürgün, Salıverilme ve Trajik Son

Oscar'ın Lord Alfred Douglas'la yaşadığı aşk ve şehvet serüveni, beraberinde kaçınılmaz trajediyi getirmektedir.

IX. Queensberry Markisi John Sholto Douglas'ın, Wilde'ın Lord Alfred Douglas'a yazdığı *Hyakinthos*<sup>53</sup> isimli mektubu eline geçmiştir. Wilde, mektupta “*Senin o yaldızlı ve ince ruhun, tutku ve şiir arasında gidip geliyor. Apollon'un o denli çılgınca sevdiği Hyakinthos'un, Yunan döneminde sen olduğunu biliyordum.*” şeklinde bahsetmektedir. Queensberry Markisi'nin bu ilişkiye dair kuşkuları kesinlik kazanmıştır ve 1895 yılında Wilde'ın otel odasına üzerinde “*muhabbet tellalı-sodomist*” yazan hakaret içerikli bir not bırakmıştır. Böylesine bir ithamın, ağır bir hakaret olarak algılanabileceği bir dönemde yaşamaktadırlar. Babasını sevmeyen Lord Alfred Douglas'ın kışkırtmasıyla Wilde, suç duyurusunda bulunmuş ve Queensberry Markisi'nin iftira suçuyla yargılanmasını istemiştir. Fakat işler birden tersine dönmüş, Wilde'ın avukatı, Queensberry Markisi'nin Wilde'a “*muhabbet tellalı*” demesinde haklı olduğunu kabul etmek zorunda kalmış ve Queensberry Markisi'nin beraatine karar verilmiştir. Beraatin hemen ardından, baş yargıca Wilde'ın sodomist ilişkilerinin olduğunu belgeleyen bir mektup gönderilmiş ve tutuklanma emri çıkartılmıştır (Russell, 2006, s. 38). Wilde, bu durumun sorumlusunun sadece sevgilisi Lord Alfred Douglas olduğunu düşünmektedir (Wilde, 2015a, s. 57). Fakat Lord Alfred Douglas Wilde'ın böylesine şiddetle yargılanmasının ardında siyasi bir komplo olduğunu her fırsatta dile getirmiştir (McKenna, 2009, s. 16). Wilde, *De Profundis* isimli mektubunda Douglas'a olan duygularını açıkça belirtmektedir.

*Senin tarafından Savoy ya da başka bir otelde ortalıkta unutulurken babanın avukatı tarafından mahkemeye sunulan... (Wilde, 2015a, s. 37)*  
*mektuplarımı ortalıkta bırakmıştın, şantajcı arkadaşların çalsın diye, otel hizmetkârları yürütsün diye, hizmetçiler satsın diye... (Wilde, 2015a, s. 75).*  
*Seni Hyas ya da Hyakinthos'a, Jonquil ya da Narkissos'a ya da yüce şiir*

<sup>53</sup> Hyakinthos: Latince sümbul anlamına gelmektedir. Şair Ovidius'un bir çiçek öyküsünün kahramanıdır. Tanrı Apollon'un yakın arkadaşı olan Hyakinthos disk atmada yarışırken Apollon'un fırlattığı bir disk Hyakinthos'un boynuna gelmiş ve delikanlının boynu bir çiçek sapı gibi kırılmış, çimenler kana bulanmıştır. Apollon, Hyakinthos'u kollarının arasına alarak “*Ah, senin yerine ben öleyim!*” demiş ve o anda çimenler yeşermiş ve Hyakinthos'un öldüğü yerde sümbüller açmıştır. Bir diğer anlatıma göre ise yel tanrı Zephyros, Apollon'un, delikanlıya olan sevgisini kıskanıp hızla eserek diskin Hyakinthos'a çarpmasını sağlamıştır (Erhat, 1987, s. 158-159).

tanrısının kayırdığı... birine benzetiyordum.... Babanın avukatı, masumiyeti baştan çıkarmak amacı taşıyan iğrenç ve sinsice bir çaba diye nitelendiriyor mektubu; sonuçta suçlamanın bir parçası oluyor... mektup sonunda beni hapse düşürüyor. İşte sana sevimli bir mektup yazmanın sonucu... (Wilde, 2015a, 57). Babanı hapse attirmek için yalnızca bir adım atsam, ailenin beni koruyucu, velinimet olarak kabul edeceğini; annenin varlıklı akrabalarının, bu tür bir girişimin gerektireceği tüm giderleri bizzat ödemekten şeref ve zevk duyacağını söyledin. Avukat hemen seni onaylayıp polis mahkemesine başvurmam konusunda beni sıkıştırdı. Tabii ailen giderleri ödemedi... (Wilde, 2015a, s. 59). Birinci kusurunun beni hapse, ikincisinin de iflasa sürükleyeceği aklımın ucundan bile geçmemişti... (Wilde, 2015a, s. 35).

Wilde, Bow Sokağı Mahkemesi'nde görülen davası süresince, *The Importance of Being Earnest* adlı oyununda mizah dolu bir anlatımla betimlediği Holloway Hapishanesi'nde özel bir hücrede kalmıştır. Bu süre zarfında eşi Constance, yakınlarına gönderdiği mektuplardan anlaşıldığı üzere, Wilde'den boşanmak ve çocuklarının velayetini almak istemiştir (McKenna, 2009, s. 573-576). Old Bailey'deki Merkezi Ceza Mahkemesi'nin kararına göre Wilde 25 Mayıs 1895 yılında, iki yıl ağır işte çalıştırılma cezasına çarptırılmıştır (Russell, 2006, s. 40). Yargılandıktan hemen sonra Wilde kırk yaşındayken Pentonville Hapishanesi'ne gönderilmiş ve buradaki kötü hapishane şartları nedeniyle dizanteri teşhisi konulmuştur. Daha sonra beş ay geçireceği Wandsworth Hapishanesi'ne nakledilmiştir (McKenna, 2009, s. 591-604). Tutukluğunun ilk altı ayını geride bırakmış olan Wilde, kalan on sekiz ayını, İngiltere'nin güneyinde bir kent hapishanesi olan *Reading Zindanı*'nda, Mahkûm C.3.3.<sup>54</sup> mahlasıyla geçirmiştir (Wilde, 2014c, s. 4-6). 1896 yılında annesi Lady Wilde'in ölüm haberini bu hapishanede almıştır (McKenna, 2009, s. 616). Derin üzüntüler sonucu Ocak 1897'de başladığı, Lord Alfred Douglas'a isyan ettiği *De Profundis* isimli mektubu üç ay içinde bitirmiş, aşk hikâyesi ise bir apoloji hâlini almıştır (McKenna, 2009, s. 624). Wilde'in *De Profundis*'te anlattıkları, pek çok konuyu aydınlatmaktadır. Bu sebeple yaşamına ve içsel sürecine dair önemli bir kaynak sayılmaktadır. 19 Mayıs 1897'de *Reading Zindanı*'ndan tahliye edilmesinden dört gün önce karısı Constance

<sup>54</sup> C.3.3. mahlası Wilde'in *Reading Zindanı*'nda C blok, 3. kat, 3 numaralı hücrede kalmış olmasından gelmektedir. Oscar Wilde'in ölümüne üç yıl kala, son yazdığı eser olan *The Ballad of Reading Gaol* isimli şiiri, 1898 yılında C.3.3. imzasıyla yayımlanmıştır (Wilde, 2014c, s. 4-6).

ile bir ayrılık anlaşması imzalamıştır; böylelikle boşanma gibi bir davadan da kurtulmuştur (McKenna, 2009, s. 632).

Oscar Wilde 1897’de *Reading Zindanı*’ndan çıkar çıkmaz Fransa’ya giderek, Sebastian Melmoth ismiyle, Dieppe yakınlarında küçük bir kasaba olan Berneval-le-Grand’a yerleşmiştir. *The Ballad of Reading* adlı yapıtına burada başlamıştır. Kısa bir süre sonra Paris’e geçmiştir. Yakın dostu André Gide, Wilde Lord Alfred Douglas’ın ailesinin avukatları tarafından Douglas ile görüşmemesi karşılığında Wilde’a iyi bir gelir vadettiklerini fakat Wilde’ın bu teklifi geri çevirdiğinden söz etmektedir. Gide, onun bitkin ve bakımsız görüldüğünden bahseder “*o kadar çok insanın görebileceği bir yerde karşılaşmaktan, itiraf ederim ki biraz utandım*” diye ekler (Wilde, 2015a, s. 23-26).

Karısı Constance 1898 yılında genç yaşta ölmüştür. Zor bir yaşam sürmüş olan Constance’ın babası, O daha on altı yaşındayken ölmüş, annesi ise akıl sağlığı yerinde olmayan biridir. Constance’ın ağabeyi Otho, onun ölümünün ardından Constance için şunları yazmıştır “*Bazı yaşantılar vardır ki, kadersizliğe mahkûm olduğu besbellidir... Şöyle uzunca bir süreliğine bir kerecik olsun mutluluğu tattığını hiç sanmıyorum.*” (McKenna, 2009, s. 57).

Oscar Wilde, 30 Kasım 1900’de Paris’te hayata gözlerini yummuştur (Soyşekerci, 2015, s. 85). André Gide’in gözünden bu trajik son “*Oscar Wilde, Beaux-Art Sokağı’ndaki sefil bir otelde öldü. Cenazeye yedi kişi katıldı; üstelik hepsi mezarlığa kadar gitmedi. Tabutun üzerine konan çiçekler, çelenkler arasında yalnızca birinin üzerinde bir yazı varmış; otel sahibinin gönderdiği çelengin üzerinde şu söz yazılmış: Kiracıma.*” şeklinde kaleme alınmıştır (Wilde, 2015a, s. 27).

Serhat Soyşekerci, Oscar Wilde’ın, yıllar öncesinden vasiyetini ima etmiş olabileceğini düşünmektedir. Soyşekerci’nin sözünü ettiği *The Importance of Being Earnest* adlı oyunundaki pasaj şöyledir:

“*Dr. Chasuble: Defîn işlemi burada mı olacak?*”

*Jack: Hayır. O Paris’e gömülmeyi arzu etmişti.*

*Dr. Chasuble: Paris’te mi? Aklından şüphe ederim.*” (Soyşekerci, 2015, s. 86).

#### 4.1.5. Sanat Anlayışı

Stéphane Mallarmé ve Charles Baudelaire'in yanında Oscar Wilde da modernist edebiyatın öncüleri arasında anılmaktadır. Eleştirileri ve yazılarıyla 20. yy. avangardının üzerindeki etkisini korumaktadır.

Oscar Wilde, sanatı “...tamamen imgesel, haz veren, gerçek dışı ve var olmayan” bir yaratı olarak tanımlamaktadır. “Var olmak”, zamanın ve yerin çizgisinden öte yana geçen bir olgudur. Wilde’a göre “Sanat bir ayna değil bir peçedir.” O, gerçekliği, bu peçenin arkasındaki imgeye tercih etmektedir. Süregelen ölçütleri yok sayarak tiyatrodaki gerçekçilik akımına karşı duruşunu kesin bir şekilde belli etmekte, gerçek hayatın, sanattan esinlendiğini vurgulamaktadır (Gürün, 2002, s. 39-40). Yapıtları, birçok eleştirmen tarafından yazınsal anlamda herhangi bir kategoriye yerleştirilemiyor olsa da Wilde “sanat sanat içindir” görüşünün koyu bir savunucusu sayılmaktadır (Kasap, 2004, s. 6).

Elizabeth Hollander bir makalesinde Wilde’dan “tüm zamanların en nüktedan, en sempatik kuramcısı” olarak bahsetmektedir (Wilde, 2014b, s. 7).

Oscar Wilde’ın, *The Importance of Being Earnest* adlı oyununda olduğu gibi Victorian Dönem’in fazlasıyla ciddiye aldığı değerleri ustalıkla komik duruma düşürmektedir. Ciddiyet karşısında önemsiz tutum ilkesini benimsemiş, felsefi temel hâline getirmiş bir yazardır. *The Importance of Being Earnest* adlı oyununda doğuma, vaftize, aşka, evlilik ve aile yaşantısına, evlilik dışı ilişkilere, çağlar boyu yüce ve büyük kabul edilen saygınlığa, ölüme dair birçok olguya meydan okumuş, bu kavramlarla alay etmiştir (Soyşekerci, 2015, s. 86). Wilde’ın “Hayat, ciddiye alınmayacak kadar önemlidir” sözü, yaşama ve ciddiye alınacak değerlere bakışı konusunda önem arz eden bir söz sayılabilir (Wilde, 2014d, s. 05).

Oscar Wilde’ın dostu ve aynı zamanda hayranı olan Fransız yazar André Gide, Wilde’ın “sanatçının yazgısı” diye nitelendirdiği bir olguya inandığından bahsetmektedir. André Gide’e göre Wilde, düşüncenin insandan daha kudretli bir olgu olduğunu savunmaktadır ve Wilde’ın *De Profundis*’inin önsözünde, onunla ilgili bir sohbetini şu şekilde kaleme almıştır:

*‘İki tür sanatçı vardır’ derdi. ‘Bazı sanatçılar yanıtlar ötekilerde soru sorar. Yanıtlayan sanatçılardan mı, soru soran sanatçılardan mı olduğunu bilmeli insan; çünkü yanıtı veren, asla soruyu soran değildir. Bazı yapıtlar bekler,*



*uzun süre boyunca anlaşılmazlar; bunlar henüz sorulmamış sorulara yanıt getirenlerdir; sorunun yanıtta çok sonra geldiğine rastlarsız sık sık.’ Devam ederdi: ‘Ruh, beden içinde yaşlı doğar; beden de ruhu gençleştirmek için yaşlanır zaten. Platon, Sokrates’in gençliğidir...’ (Wilde, 2015a, s. 16).*

Wilde, bir kimseyi ya da bir olayı iğnelemek maksadı ile yazılan kısa şiir türü olan epigramda başarılı isimlerden sayılmaktadır. Wilde’ın epigramına “*Her şeyin ücretini bilip de değerini bilmeyen insan*” sözü örnek gösterilebilir. Onun nüktedan kimliği, bu yazın türünde de somutlaşmaktadır (Kennedy, Gioia, 1996, s. 766).

#### **4.1.5.1. Benlik Estetizmi**

Sanat anlayışını ele alırken dahi, Wilde’ın yaşamından ve yaşamının kendisinde yaratmış olduğu etkilerden bahsetmek yerinde olacaktır; çünkü onun eserleri, neredeyse yaşamının birer yansımaları sayılabilmektedir.

Wilde, *The Decay of Lying* adlı çalışmasında “*Sanat, kendinden başka bir şeyi ifade etmez.*” ifadeleriyle, sanatın yönünü, belirgin hatlarla çizmektedir (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 52).

Elizabeth Hollander, bir eleştirmen ve kuramcı olarak Oscar Wilde’ın, Ian Small ve birçok eleştirmen tarafından, sosyal bir figür olarak anılmasının ve yaşamının son yıllarına doğru başına gelen trajik olayların sonucu olarak, eserlerinin anlaşmasını güçleştirdiğini düşünmektedir; fakat Wilde’ın, kişinin kendini geliştirmesine yönelik düşünceleri ile görkemli yükselişi ve trajik düşüşü arasında sıkı bir bağ olduğunu savunmaktadır. Wilde’ın yapıtlarına yaklaşırken, onun yaşam öyküsündeki gerçekleri görmezden gelmek mümkün değildir (Wilde, 2014b, s. 10-11).

Wilde’ın, “*Dehamı hayatımla gösterdim, yazdıklarımla ise yalnızca yeteneğimi sergiledim.*” sözleriyle, dehasının en parlak göstergesinin, yaşamış olduğu hayat olduğunu düşündürmektedir. Bu sözden hareketle Elliot Engel, “*Oscar Wilde’in yaşamını tartıştığınız zaman onun büyüklüğünün özünü başka herhangi bir yöntemle yapabileceğinizden daha çabuk kavrayabilirsiniz.*” demektedir (Engel, 2011, s. 165).

Daha sonraları, Oscar Wilde'in dostu ve aynı zamanda hayranı olan Fransız yazar André Gide de, onun için, dehasını yaşamına kattığını, eserlerine ise sadece yeteneğini koyduğunu söylemiştir. André Gide'in ve Wilde'in bu söylemi irdelendiğinde, Wilde'in estetik kuramına yapmış olduğu büyük ve önemli katkıların farkına varılır. Oscar Wilde, dehasını harcamış olduğu yaşamında, birbirine zıt tavırlar sergilemiştir, bir yandan da hayranlık uyandıracak bir bütünlük içerisinde kişiliğini korumaktadır.

Elizabeth Hollander, Wilde'in insanların arasında, gerçek fikirlerini sakladığını, ikiyüzlülük ve acımasız yergiyle aşırı dürüst karakterini aynı anda sergilediğini, yüksek sanatı savunurken, tüm gücünü popülarite ve maddi kazanca harcadığını düşünmektedir. Bu durum, André Gide'in, Oscar Wilde hakkındaki görüşünü neredeyse doğrular niteliktedir (Wilde, 2014b, s. 10-11).

Dehasıyla yaşamının faturasının, halk tarafından kesileceğinin farkında olan Wilde, *The Critic as Artist* adlı yapıtında "*Halk son derece hoşgörülüdür. Her şeyi bağışlar -deha hariç.*" diyerek içinde bulunduğu durumu tanımlamaktadır (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 53).

Oscar Wilde'in kendine münhasır entelektüel beğeni algısı, Charles Baudelaire'in hassas rehaveti ile John Ruskin'in güçlü taşkınlığının birleşimi sayılmaktadır.

Ahlak anlayışı narsist ve aynı zamanda toplumun gelişimine yöneliktir (Wilde, 2014b, s. 10-11). *Lady Windermere's Fan* adlı oyununda, ahlaktan önce adabın geleceğini vurgulamaktadır. *An Ideal Husband* adlı oyununda savunduğu düşüncede ahlak, keyif almadığımız kişilere karşı takındığımız bir tavidir (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 39-40). *The Picture of Dorian Gray* adlı romanında ise insanların ahlak dışı kabul ettiği kitapların, insanların kendi utancının bir göstergesi olduğunu söylemektedir. Wilde'a göre, ahlak dışı ya da ahlaka uygun kitap yoktur, iyi yazılmış ya da kötü yazılmış kitap vardır (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 49-50).

Etik anlayışı etkili ve tavizsiz bireysellik barındırır. Tıpkı Ralph Waldo Emerson ve Friedrich Nietzsche'de olduğu gibi. Fakat Wilde'ı Emerson ve Nietzsche'den ayıran özellik, tradisyonel normların etkinliğine daha duyarlı bir yaklaşım içinde bulunmasıdır.

Kişisel ilişkilerinde nazik fakat eşine karşı zalim olduğundan söz edilmektedir. Bu ve benzeri tutarsızlıklara sahip çokça insan gibi Wilde da bu durumun yaratıcı dehanın bir yansıması olmadığını, doğrudan bir yaratıcılık üslubu olduğunu savunmaktadır.

Modern bir yazar için kaleme aldığı bir övgüde, “*Hakikati bir paradoksa dönüştürmek zor değildir... Ne var ki o, tüm paradokslarını hakikate dönüştürmesini biliyor; hiçbir Theseus onun labirentinde yolunu bulamaz; hiçbir Oedipus onun sırrını çözemez...*” ifadeleriyle görüşünü bildirmektedir. Elizabeth Hollander’a göre Wilde’in eserlerinin temel unsuru, hem özenle gizlediği hem de zevkle sergilemek istediği bir sırrı oluşudur.

Richard Ellmann, Wilde’in, sanata en iyi ürünler verdiği sürecin, 1886’da Robert Ross’la birliktelik yaşadığı ve eşcinselliğini keşfettiği zaman olduğunu düşünmektedir. Ellmann’a göre, Robert Ross, Wilde’ı yasağa ve ikiyüzlü varoluşa itmektedir. Bu durum, Wilde’in edebi eserlerine ve eleştirel fikirlerine yön vermektedir. Wilde’in böylesine çift karakterle, samimi olmadan, birbirinden farklı rollere bürünüşünün, özel hayatında da etkili olduğunu düşünmektedir (Wilde, 2014b, s. 11-12). Ellmann’ın sözünü ettiği durumu, Wilde, *The Critic as Artist* çalışmasında açıkça ifade etmektedir: “*Samimiyetsizlik dedikleri, düpedüz, kişiliklerimizi çoğaltma yöntemidir.*” (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 37).

Cinsel yaşamının herkesçe bilinmesi, Wilde’in Victorian Dönem’den modern döneme geçiş sürecinde önemli rol oynamaktadır; sadece sosyal bakımdan değil, entelektüel bakımdan da önem teşkil eder.

Oscar Wilde’in her fırsatta Antik Yunan aşkını, eski çağlardan miras kabul edip, etkileyici ve parlak konuşmalarıyla savunması, homo-erotik duruşunu açığa çıkartmaktadır. Elizabeth Hollander, Wilde’in halkın karşısında yenilgisini, yaşadığı deneyimlerinin herkesçe bilinmesine ve ahlaki değerleri basit kategorilere hapsetmesine bağlamaktadır.

Fakat Wilde, cinsel kimliğinin herkesçe öğrenilmesi sonrasında yaşadığı hayat sebebiyle, insanlardan affedilmeyi dilemenin aksine, söylediği ve yaptığı her bir şeye yeni bir anlam yüklemeye başlamış. İşte tam burada öylesine bir bilinç değişikliği yaratmıştır ki kendisine göre bu durum sanatta olması gereken değişimdir.

Wilde'in yaşamı, toplum ve birey arasındaki tansiyonun etkili bir yansıması sayılmaktadır. Bu tansiyon, modernist yaklaşımdaki temel görüşü açıkça tasvir etmektedir. Bu bağlamda Oscar Wilde, temsilcisi olduğu modern benliği, bireyi sosyal temellere zıt bir varlık olarak tanımlamaktadır (Wilde, 2014b, s. 12-13).

Oscar Wilde, *The Soul of Man Under Socialism* adlı çalışmasında, sanat yaratıcısının kültürle eğitilmiş duyarlılıktan bağını koparmış olması ve yeni biçimleri deneyimlemesinin, bireysel özgürlüğe kavuşmasının en doğru yol olduğunu savunmaktadır.

Wilde, var olan koşullarda özel gelirleri olan Hugo, Baudelaire, Shelley, Bowring, gibi sanatçıların biraz olsun sözünü ettiği benliği yaşatabildiklerini düşünmektedir. Fakat bu şahıslar para karşılığı çalışmayan kişiler olup, yaşamlarında fakirlik gibi bir sorun yoktur ve bu açıdan şanslıdırlar. Bu şansın ellerinden alınmasının, bireyselliğin yararına olup olmadığını irdelemektedir. Sözü edilen şairler, sahip olduğu bireyselliğe, hayal gücü ile ulaşmaktadır; fakat Wilde, insanlığın içinde saklı duran, potansiyel eylemsel bireysellikten söz etmektedir. Özgürlükçü sosyalizm bu şekilde filizlenebilecektir. Onun düşüncesinde "*Gerçek kusursuzluk insanın sahip olduklarında değil, kendinin ne olduğunda yatar.*" (Wilde, 2015b, s. 16-17).

Wilde'in özgürlükçü sosyalizmine göre, kişisel mlkiyetiliğin ve endüstri işçiliğinin ortadan kaldırılması, herkesi özgürlüğe kavuşturacaktır. Bu düşünceye, zengin-fakir herkes dahildir. Varılması gereken nokta ise tüm yasaklardan temizlenmiş bir kültürün filizleneceği ve bireyin ifade özgürlüğünün sınırsız olacağıdır. Wilde'in özgürlükçü sosyalizm fikri, otoritenin yıkılışının ardından, kamuoyunu etkisiz hale getirmenin, özgürleşmenin önüne geçen bu yapının ortadan kalkması yolunda yenilikçi bir düşünce sayılmaktadır.

Wilde'in sanatı, sentetik olmanın aksine organik bir benlik rneği sergilemektedir. Bu benliğin büyümesi, modern varoluş için önem teşkil etmektedir.

*The Picture of Dorian Gray* adlı romanındaki Dorian Gray karakteri, başka biri tarafından yaşamına dahil edilen bir resmin ve bir kitabın çevresinde oluşmaktadır.

*The Portrait of Mr. W. H.* adlı yapıtının genç oyuncusu Willie Hughes, Shakespeare'in sonelerinden oluşmuş bir oyuncunun, hüsranla sonuçlanan arzularından oluşmaktadır.

*The Importance of Being Earnest* adlı oyununun sahte kimlikli Jack Worthing'i, gerçek kimliğiyle yer değiştirmektedir. Başkarakter Jack Worthing, Ernest isminde yaşamı skandallarla dolu ve başı belada olan bir kardeşi olduğu hikâyesini uydurur. Gerçek ise Jack Worthing, Ernest'in ikinci kişiliği oluşudur. Jack Worthing, bu sayede, istediği zaman gözden kaybolup, istediği şeyleri yapmakta özgürdür. Sonuç olarak bu yapıt, gerçek kimliğinin, hayal ürünü bir kimlikle yer değişmesinden oluşmaktadır.

Sanatın gelişmesi ile birlikte, benlik hem kişinin kendi bilincinde hem de diğer insanların bilincinde değişip gelişmektedir. Buradaki durum, benliğin sadece bir hayal ürününe dayanması değildir (Wilde, 2014b, s. 13-14). Wilde'a göre bilinç barındırmayan güzel sanat yoktur, temel görüş ve eleştirel ruh birdir (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 54).

*De Profundis* adlı mektubunda ise artık, varoluşunu betimlemenin kaynağı olarak sanatsal edinimler, yerini acıya bırakmaktadır. Değersiz görülen İsa, en büyük sanatçı olarak betimlenmektedir. Bu yaklaşım, ahlaki ve toplumsal sınırlar arasındaki paradoksal ilişkiyi doğrular niteliktedir. Wilde bu paradoksal yapıyı çözümlmek ya da bu durumdan tamamen kaçmaktansa, başkalarına karşı bu tavrı devam ettirmekte ısrarcıdır. Bu durum, Oscar Wilde'ın bireyselci yaklaşımının, politik veya sosyal kaygılar gütmekten çok, pratik ve kişisel bir felsefeye dönüştüğünü ortaya koymaktadır (Wilde, 2014b, s. 14-15).

#### **4.1.5.2. Form Estetizmi**

Oscar Wilde, bireyin kendini geliştirmesi yönündeki eleştirel fikirlerini, kendi hayatına adapte etmede oldukça başarılır. Wilde kendini, "*Yalnızca ifade etmek bile bir teselli biçimidir.*" şeklinde ifade etmektedir. Burada sözü geçen "teselli" için, Philip Rieff "*terapi niteliğinde*" ifadesini kullanmaktadır. Rieff bu durumun, Wilde'ın kendine münhasır bir yöntem olduğundan söz etmektedir.

Wilde'ın, düşüncesini ortaya koyma modeline göre, otorite bir kenara bırakılmalı, sadece güzellik kaygısı güdülmelidir. Sanatın ereğini yerine getirmesini

sağlayan durum, duygu ile form arasındaki etkileşim mekanizmasıdır (Wilde, 2014b, s. 15).

Oscar Wilde, *The Critic as Artist* adlı denemesinde “*Form duygusunu korumak isteyip de dünya üstünde yazılmış, içinde düşüncelerin kekeleyiği, cahilliğin yaygarayı kopardığı dağ kadar kitapla başa çıkabilecek kimse var mıdır? Bizi bu yorucu labirentin çıkışına götürecek rehber eleştiridir.*” diyerek düşüncesini açıkça belirtmektedir (Wilde, 2015c, s. 174-175).

Leon Chai, Wilde’in form algısı için, “*form, bizim onu algılamamızın ürünü değildir; hayata aittir.*” ifadelerini kullanmaktadır.

Wilde’in yaşamında ve kuramındaki benliğin gelişimi, form üzerindeki titiz tutumuna bağlanabilir.

Wilde Oxford yıllarındayken, Yunanistan’a gitmiş ve burada “Helenleşmiş” bir uygarlık anlayışını özümsemiştir ve bundan sonraki süreçlerde salt güzelliği savunan biri hâline gelmiştir (Wilde, 2014b, s. 15).

Wilde, eleştirel edebiyata ve form estetiğine dair fikirlerini *The Critic as Artist* adlı denemesinde şöyle ifade etmektedir:

*...Helenistik dönemden bize tek bir satır sanat eleştirisi kalmamış olsaydı bile bütün Yunan ulusunun sanat eleştirmenlerinden oluştuğu, tıpkı diğer her şeyi olduğu gibi sanat eleştirisini de onların icat ettiği gerçeği yine de doğru olurdu... Bizim Yunanlılara en büyük borcumuz nedir? Eleştirel ruhun kendisidir. Dinle bilim, ahlakla metafizik, politikayla eğitim üstünde işe koştukları bu sanatın en yüce, en üstün iki alanında bizlere dünyanın gördüğü göreceği en kusursuz eleştirel sistemi miras bıraktılar...*

Oscar Wilde’in bu ifadelerindeki, “*sanatın en yüce ve en üstün iki alanı*” derken sözünü ettiği, hayat, yani hayatın kusursuz ifade biçimi ve edebiyattır (Wilde, 2015c, s. 97).

Wilde, yaşamımızın içinde modern görünen her ne var ise bunu Yunanlılara borçlu olduğumuzu, yaşadığımız dönem içerisinde neyi uyumsuz görüyorsak bunu da Orta Çağ’a borçlu olduğumuzu düşünmektedir. Önemini defalarca ifade ettiği sanat eleştirisini de form olarak günümüze kazandıranların Yunanlılar olduğunu savunmaktadır (Wilde, 2015c, s. 102). Bu bağlamda Yunanistan seyahati onun

yaşamında bir dönüm noktası sayılabilir. Estetik Hareket diye nitelendirilen akımın temsilcisi olarak anılmasında bu seyahatin etkisi yadsınamaz.

Estetik Hareket akımı, fikir hareketi olmasının yanı sıra, bir çeşit “*kendini savunma tarzı*” olarak da nitelendirilmektedir. Bu hareketin öğretisini, sanatsal tutumun herhangi bir gücün etkisinde kalmadan, Fransızların geliştirmiş olduğu “*sanat için sanat*” ifadesi, tam olarak karşılamaktadır.

Wilde göre, Charles Baudelaire, Théophile Gautier, Stéphane Mallarmé gibi yazarların da bu etkiyi taşıdıklarından söz etmektedir.

Genelgeçer ahlak kurallarından değil, deneyimden oluşan bu benliğe dair estetik form, modernliğin önemli unsurlarından sayılmaktadır (Wilde, 2014b, s. 16).

Oscar Wilde’ın estetik formun sanat üzerindeki hâkimiyetini *The Decay of Lying* adlı denemesinde çarpıcı şekilde ortaya koymaktadır:

*En yüce sanat, insan ruhunu temsil etme sorumluluğunu üstlenmez; sanatsal bir tutkudan, olağanüstü bir duygudan ya da insan bilincinin uyanışından çok, yeni bir sanat mecrasından ya da yeni bir malzemeden faydalanır. İyi sanat Herhangi bir çağın simgesi değildir. İçinde üretildiği çağ onun simgesidir asıl.*

Wilde bu ifadeleriyle öğreticiliğe değil, gerçekçiliğe saldırmaktadır. Bu saldırının sebebi, sanatın kedine ait formlar ile ilerlemesini devam ettirdiğini, yaşamın ise sadece bu formları taklitle yetindiğini savunmaktadır (Wilde, 2014b, s. 19).

#### **4.2. Victoria Devri Britanyası**

Victoria Devri, genellikle Kraliçe Victoria’nın hüküm sürdüğü 1837’den 1901 arasında kalan periyoda verilen isimdir. Bu devir büyük Britanya İmparatorluğu’nun doruk noktası olarak kabul edilmektedir (Gilmour, 2013, s. 1).

Bu çağa verilen “Victorian” ismi, pejoratif<sup>55</sup> bir sıfat olarak nitelendirilmektedir. Bu pejoratif yakıştırmasını Prof. Dr. Mîna Urgan “*Herhangi bir İngilizce sözlüğü, örneğin Webster’in XX. yüzyıl sözlüğünü açıp bakarsanız, ‘Victorian’ sıfatının ‘showing the middle class respectability, prudery, bigotry*

<sup>55</sup> Pejoratif: İngilizce kötuleyici, aşağılayıcı anlamına gelir (Urgan, 1991, s. 172).

*generally attributed to the Victorians' (genellikle Victoria Çağı'nda yaşayanların nitelikleri sayılan saygıdeğer olma merakı, cinsel konularda yapay çekingenliği, dinsel yobazlığı gösteren) gibi bir tanımlamasıyla karşılaşsınız.” şeklinde açıklamaktadır. Bu periyot, burjuvazinin Büyük Britanya'ya tümüyle hâkim olduğu, Kraliçe Victoria ile eşi Prince Albert'in ahlak anlayışının figür alındığı bir süreçtir. Victoria Devri insanların saygın görünebilmek adına ikiyüzlü davrandıklarından, ülkedeki toplumsal düzenden ve samimi olmayan kişiliklerinden hoşnut olduklarından söz edilmektedir. Urgan, Victoria Devri insanlarını “Piyanoalarının ayakları, kadın bacaklarını çağrıştırdığı için, bu ayaklara pahalı kumaşlardan yapılmış süslü kılıflar geçirecek kadar dar kafalıydılar.” şeklinde tanımlamaktadır. 20. yy. yazarlarından David Herbert Lawrence ise görüşünü, aşağıda anlatıldığı gibi ifade etmektedir:*

*Bunu belki hiç kimse bilmediği hâlde, XIX. yüzyılda insan ruhuna gerçekten ihanet eden şey çirkinlikti. Victoria Çağı'nın refah günlerinde paralı sınıfların ve sanayide kalkınmayı sağlayanların işledikleri büyük cinayet, emekçileri çirkinliğe, çirkinliğe ve gene çirkinliğe mahkûm etmekte: Bayağı, biçimsiz, çirkin bir çevre; çirkin ülküler, çirkin bir umut, çirkin bir sevgi, çirkin giysiler, çirkin mobilyalar, çirkin evler, çalışanlarla işverenler arasında çirkin ilişkiler. İnsan ruhunun, ekmekten fazla güzelliğe gereksinimi vardır (Urgan, 1991, s. 172-173).*

#### **4.2.1. Victoria Devri'nde Kadın**

Sanayi Devrimi'nin 18. ve 19. yüzyıllarda zirai yaşamdan şehirleşmeye geçişi hızlandırmanın yanı sıra, kadın-erkek arasında da keskin bir ayrıma zemin hazırlamıştır (Salman, 2012, s. 142). 19. yy.'da evrimsel biyoloji alanında çalışmaları yapan Charles Darwin, kadın ve erkeğin farklı yaratılışları olduğunu ve bu farklılıkların sosyal fonksiyonlarında da sınırlayıcı bir öge olarak görülmesi gerektiği kanısındadır (Pollard, 1987, s. 338). Bu düşünceden hareketle kamusal alana ait, kadın ise ev-aile yaşantısına ait görülmüştür. Bu fikir, sözü edilen yüzyıl için değil, 18. yy. romantiklerinden Jean-Jacques Rousseau tarafından da savunulmaktadır. Rousseau, erkeğe evin dışında bir yaşam düşünürken, kadına ev içinde bir hayat içerisinde, çocuk dünyaya getirip, onu büyütme, eğitme ve kocasını mutlu etme görevini uygun görmüştür. Erkek, yürekli, akıllı, bağımsız olarak nitelendirilirken



kadına, tüm bunların tersi bir kimlik yüklenmiştir. Bunun yanı sıra bir erkek, eşinin tüm mirasını kullanabilmektedir. Eğer kadın mutsuz bir evlilik sonucu boşanmak isterse boşanma talep edememektedir. Erkek poligami<sup>56</sup> bir yaşam sürebilmekte hatta karısının parasıyla bir metresle dahi yaşayabilmektedir. Kadınlar birey olarak toplumda yer etmedikleri için oy kullanma hakları da yoktur (Salman, 2012, s. 142-143).

19. yüzyılın ortaları, ahlak ve toplum düzeni bağlamında çelişkilerle dolu bir periyot olduğu düşünülmektedir. İngilizler tabu saydıkları cinsel olgulara boyun eğmiş görünmekte, sevgiden yoksun evlilikler kutsal sayılmaktadır. Kadınlar, yaşamsal gereklilikleri için fahişeliğe yönelmektedir (Urgan, 1991, s. 173). Modern yaşama zıt kabul edilen tüm bu haklar kilise tarafından verilmekte (Salman, 2012, s. 143), Anglikan Kilisesi'nin güçlenmesiyle yobazlık hâkimiyeti eline almaktadır. Bir diğer yandan Thomas Huxley, Charles Darwin gibi bilim insanlarının buluşları Hristiyanlığın temellerini sarsmaktadır (Urgan, 1991, s. 173).

Victoria Devri kadını Jane Martin şu şekilde ifade etmektedir:

*Orta sınıf Victoria dönemi dış dünyada vatandaş ve girişimci olarak aktif olması beklenirken, kadınlar evlerinin kendilerine özel dünyasında tehlikelerden ve günaha girecek eylemlerden uzak tutulmalıydı. Bu görüşlerin temelinde erkek ve kadının yapı olarak farklı olduklarına dair yaygın bir inanış vardı. Bu farklılık sade biyolojik değil aynı zamanda mizaç ve kişilikle ilgiliydi. Toplumsal ve dini inançların, tıbbi ve bilimsel uygulamaların şekillendirdiği kadınların kendilerine özgü özellikleri arasında yardımseverlik, şefkati alçak gönüllülük hoşgörü, ahlak, sabır, duyarlılık ve düşüncelilik olmalıydı. Anelik kapasitesi, fiziksel kırılabilirlik ve cinsel hassasiyetten oluşan bir kombinasyon, kadınları sevgi ve korunmaya mecbur bırakmıştır ve bu bağlamda feminen ideali cinsiyetin toplumsal yapılandırılması için bir eğretilen olmuştur (Martin, 1999) (Salman, 2012, s. 143).*

---

<sup>56</sup> Poligami: Çok eşliliğin yanı sıra, erkeğin birden fazla kadınla birlikte olması, evlenmesi anlamına da gelmektedir (Sümer, 2007, s. 68).

#### 4.2.2. Victoria Devri Edebiyatında Kadın

Gelenekçi Victorian yazarlar, Victoria Devri kadını birebir ortaya koyarken, Thomas Hardy, George Bernard Shaw, Henrik Ibsen, Oscar Wilde gibi yazarlar, sadece 19. yy. ile 20. arasında köprü niteliği taşıyan bir bağ kurmakla kalmamışlar, kadına yeni bir soluk, yeni bir kimlik kazandırmışlar, “yeni kadın” anlayışının öncülerinden olmuşlardır (Salman, 2012, s. 144). Norveçli yazar Henrik Ibsen içinde bulunulan ataerkil yapıdaki dinin etkisi altındaki kentsoylu ahlakına ve 19. yüzyılda meydana gelen “*kentsoylu çekirdek ailenin feodal düzenin kalıntısı olan ataerkil yapı*”sına karşı duruşunu ortaya koymaktadır (Özdemir, 2009, s. 122). Henrik Ibsen’in 1878 yılında yazmış olduğu *Et Dukkehjem (Bir Bebek Evi)* yapıtında Nora, Victoria Devri’nin tradisyonel kadını olarak sahnededir. Oyunun sonunda ise Nora artık başka bir kadındır. Bu yapıtıyla Ibsen “yeni kadın” anlayışının yolunu aralamış, birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuş (Salman, 2012, s. 143), *Samfundest Støtter (Toplumun Direkleri)*, *Fruen fra Havet (Denizden Gelen Kadın)* ve *Hedda Gabler* yapıtlarında feminist yaklaşımla “*bireyin öznel varlığını ve içsel gizilgücünü öne çıkaran varoluşçu izlek*” bütünleşik hâlde karşımıza çıkmıştır (Özdemir, 2009, s. 128).

Ibsen’in kadın algısına getirdiği bu devrimsel nitelikteki yaklaşım, dönemin yazarlarında da etkisini göstermiştir. Oscar Wilde’in *Salomé*’si bu yenilikçi yaklaşıma iyi bir örnek sayılmaktadır.

#### 4.3. Oscar Wilde’in *Salomé* Oyunu

*Salomé*, Oscar Wilde’in, Fransızca olarak 1891 yılının sonunda Paris’te tamamladığı ve 1893’da Fransa’da yayımlanan, sembolik öğelerin sıklıkla kullanıldığı, tek perdelik dramıdır (Salman, 2012, s. 145-146). Oyun ilk olarak 1896’da Fransa’da, aktör Aurélien-Marie Lugné-Poe tarafından, Comédie-Parisienne Théâtre de l’Œuvre’de Wilde, *Reading Zindanı*’nda sürgündeyken sahnelenmiştir (Bentley, 2006, s. 35). Fransızca yayımlanmasından bir yıl sonra İngiltere’ye çevrilen oyun, İngiltere’de 1905 yılında seyirciyle buluşmuştur; fakat Oscar Wilde, yapıtının sahnelenmesini göremeden yaşama veda etmiştir (Salman, 2012, s. 145-146).

Sansasyonlarla dolu yaşamı boyunca, uranist<sup>57</sup> aşka önem veren Wilde, *Salomé*'ye oyununa büyük miktarda semboller yüklemiştir. Diğer yapıtlarında olduğu gibi, bu eserine de karakterinin imzasını büyük harflerle attığı söylenebilir.

#### 4.3.1. *Salomé*'nin Oluşum Süreci

Oscar Wilde, eşcinsel kimliği ve skandallarla dolu yaşamının yanı sıra, denemeleriyle, eleştiri yazılarıyla, peri masallarıyla, öyküleriyle, Britanya burjuvazisini dehşete düşüren ve öfkeliendiren cesur homo-erotik romanı *The Picture of Dorian Gray*'in yazarı olarak, üretkenliğinin doruğunda bir sanatçı olduğu yıllarda, geçici olarak *A Good Woman (İyi Bir Eş)* adını verdiği, yakında sahneye koyulacak bir tiyatro oyunu yazmış ve Paris'te olduğu süre zarfında yeni oyununu Fransızca yazmak istediğini söylemiştir. Burada sözünü ettiği *Salomé*'dir.

19. yy.'ın sonlarına doğru birçok Fransız sanatçı, oryantalizmin, gizemli, baştan çıkarıcı ve yozlaşmış figürü olan Salome'yi yapıtlarına konu etmiştir. Bu öyküyü, Stéphane Mallarmé bir şiirinde kullanırken, Gustave Moreau, iki tablosunda Salome dans ederken ve Vaftizci Yahya'nın başı bir tepside Salome'ye sunulurken tasvir etmiştir. Gustave Moreau'nun bu iki tablosunu, Karl-Joris Huysmans ise *À Rebours* isimli romanında kullanmıştır. Tablolar, romanın kahramanı Des Esseintes tarafından satın alınır ve Salome "ölmez şehvetinin sembolik canlanması, ölümsüz Histeri Tanrıçası, lanetlenmiş Güzellik... canavar ruhlu yaratık, kayıtsız, sorumsuz, duyarsız ve zehir saçan" biri olarak betimlenir.

Oscar Wilde, *À Rebours*'u yedi yıl kadar önce Paris'te balayındayken okumuş ve kendisinde derin etkiler bıraktığını söylemiştir. Uzun zamandır Salome'yi işlemek isteyen Wilde, öncelikle bir öykü tasarlamaya sonra ise bir şiirle anlatmanın daha doğru olduğuna kanaat getirerek çalışmalara başlamış ve bu durumdan Paris ziyaretlerinde tanıştığı dostu Guatemalalı genç bir diplomat ve yazar olan Enrique Gomez Carillo'ya bahsetmiştir. Carillo, Wilde'in kendisiyle olan sohbetlerini şu

<sup>57</sup> Uranist: Psikoloji literatüründe "uranismus" olarak yer alan ve ilk olarak 1862'de Karl Heinrich Ulrich tarafından kullanılmış olan bu kavram, erkek homoseksüalitesinin bir çeşidini anlatmak için kullanılır. Uranist ifadesi iki eşcinsel erkeğin arasında yaşanan duygusal temellere dayandırılmış özel bir ilişkiyi tanımlamaktadır. Kozmik bir varlık olarak kabul edilen Gök, baba tanrı ifadesiyle sembolize edilmekte ve Uranos olarak isimlendirilmektedir. İnanişâ göre Uranos yer tanrıçası Gaia'dan olacak çocuklarını, büyüyüp ileride egemenliğini sarsabileceği kaygısıyla, doğar doğmaz geri içeri sokar. Bu durum son oğlu Kronos tarafında testisleri kesilinceye kadar devam eder. Uranist kavramı ise sözü geçen Uranos mitinden hareketle psikoloji literatüründe yerini almıştır (Gürel ve Muter, 2007, s. 564).

şekilde kaleme almıştır: “*Salome'nin ruhu onda saplantı hâline gelmişti. Salome'den söz etmediği bir tek gün bile geçmezdi.... Bazen yolda yanından geçen kadınlara bakıp İsrail'in prensesini hayal ederdi. Ana caddelerde saatlerce dolaşır, kuyumcuların vitrinlerinde, tanrıçasının bedenine en uygun mücevheri bulmaya çalışırdı.*”

Wilde'in yakın dostları tarafından yazılmış yazılarda, bir gün Fransa'da, Fransız yazarların da olduğu bir öğle yemeği sırasında Salome'nin öyküsü üzerine bir doğaçlama yaptığından ve herkesi büyülediğinden söz edilmektedir. Wilde, Vincent O'Sullivan'a aynı gün öğleden sonra Boulevard des Capucines'deki evine doğru ilerlerken bir masanın üzerinde bırakılmış boş bir defter gördüğünden bahsetmektedir. Wilde'in, bu defteri görmesi, öğle yemeğinde anlattıkları, oyunu Fransa'da Fransızca olarak yazması için ilham kaynağı olmuştur. “*Eğer boş defteri orada görmeseydim, bunu yazmayı düşünmezdim.*” şeklinde düşüncelerini kaleme almış ve birkaç yıl sonra Vincent O'Sullivan'a sözü geçen gün için “*Birini yollayıp da kendime defter aldirmazdım.*” diye yazmıştır.

Marcel Schwob, oyununu yazmaya başlamış olan Wilde'in sanki başka bir dünyaya geçmiş gibi davrandığından söz etmekte ve bu durumu Paris'te içmiş olduğu afyonlu sigaralardan da olabileceğini düşünmektedir.

Yazar, saatlerce üzerinde çalıştığı eserine ara verip dışarı çıktığını, Grand Cafe yakınlarında bir çingene orkestrası gördüğünü ve orkestranın şefi Rigo'yla olan anısını şu şekilde aktarmaktadır:

“*Arzuladığı ve sonra da öldürdüğü adamın kanı üzerinde dans eden bir kadınla ilgili bir tiyatro oyunu yazıyorum. Düşüncelerime uygun bir şeyler çalmanı istiyorum.*” *Ve Rigo öylesine çılgın ve korkunç bir müzik çaldı ki orada oturanlar konuşmalarını kesip birbirlerinin kireç gibi olmuş suratlarına baktılar. Sonra döndüm ve Salomé'yi bitirdim* (McKenna, 2009, s. 251-253).

Böylelikle *Salomé* 1891 yılının sonuna doğru Paris'te, Fransızca olarak tamamlamış ve 1893'da Fransa'da yayımlanmıştır (Salman, 2012, s. 145-146). 1893'te yılında İngiltere'de yasaklanan oyun sekiz ay sonra Fransa'da 600 adet basılmıştır (Bentley, 2006, s. 35).

Wilde'in o yıllarda ilişki içinde olduğu Lord Alfred Douglas, *Salomé* çevirisi üzerine üç dört ay kadar çalışmış; fakat Wilde, ortaya çıkan çeviriyi beğenmemiştir (McKenna, 2009, s. 388). *De Profundis*'inde bu durumdan açıkça bahsetmiştir “*yine kıyametler koptu; bu kez konu, giriştiğin Salomé çevirisindeki okul çocuğuna yakışır hataları sana göstermemdi.*” (Wilde, 2015a, s. 42) ayrıca, “*Aktarmaya çalıştığı esere layık olmadığı gibi, bir Oxford'luya da layık değil.*” şeklinde içinde buldukları durumu ifade etmektedir (McKenna, 2009, s. 388). Douglas'a yazdığı yazıların bu denli sert ve aşağılayıcı olmasının sebebini, aralarındaki özel husumetlere bağlamak mümkündür. Nitekim *Salomé*, Douglas'ın çevirisiyle basıma gönderilmiştir. Fransa'daki basımından bir yıl sonra İngilizce çevirisi, yayınevi sahibi John Lane tarafından Londra'da 500 adet basılmıştır. Yazımına başladığı günden itibaren olay yaratan bu eser Londra'daki basımıyla yeniden gündeme gelmiştir. Wilde, Londra basımı için “*Tutkunun trajik kızı geçen Perşembe ortaya çıktı... Şimdi de İngiliz kamuoyu önünde, başa dans ediyor*” demiştir (Bentley, 2006, s. 35).

Elgna Adam ve Laurent Worms, Wilde'in *Salomé*'yi aslında Fransız izleyicileri düşünerek yazdığı kanısındadırlar. Onlara göre Wilde'in amacı, özgürlük anlayışını sevdiği şehir Paris'i, baştan çıkarmaktır (Adam ve Worms, 1983, s. 154).

#### **4.3.1.1. Aubrey Beardsley'nin Londra Basımı İçin Yaptığı İllüstrasyonlar**

Londra basımında, Wilde'in metninden öte, basımda yer alan illüstrasyonlar odak noktası olmuştur (Adam ve Worms, 1983, s. 35). Burada sözü geçen illüstratör Robbie Ross'un Wilde ile tanıştırdığı Aubrey Beardsley'dir. Wilde, yirmi iki yaşındaki Beardsley'den yeni piyasaya çıkmış Fransızca baskısı sonrasında eseri ile ilgili resim çizmesini istemiştir. Bu resim, *Studio* adındaki modern sanat dergisinde Aubrey Beardsley'nin eserleri ile ilgili yayınlanacak olan bir yazıya eşlik etmesi için de kullanılacaktır. Çalışmasına *Le Climax (Doruk)* ismini veren Beardsley, *Salomé*'yi “*erotik zevkin verdiği cinsel hazzın doruğunda*” Vaftizci Yahya'nın kanlar içindeki kesik başını öperken betimlemiştir. Sembolik yaklaşımla *Salomé*, dışa vurulan şehvetin etkisiyle yerden yükselmektedir.



Resim 5: *Salomé*'nin İngilizce ilk baskısı için Aubrey Beardsley'nin 1893 yılında yaptığı, *Le Climax (Doruk)* isimli illüstrasyon (Liste Des Illustrations par Aubrey Beardsley, XV. *Le Climax*<sup>58</sup>).

Wilde, Beardsley'nin, oyununu böylesine güzel yorumlamasından çok etkilenmiş ve ona *Salomé*'nin bir kopyasını hediye etmiştir. Wilde, kitabı "*Mart 93, Aubrey'e: Benden başka Yedi Tül Dansı'nı anlayan ve o görünmez dansı görebilen tek sanatçıya.*" diyerek imzalamış; böylelikle yayınevi sahibi John Lane de *Salomé*'nin İngilizce baskısının, Aubrey Beardsley tarafından resimlendirilmesini uygun görmüştür. Wilde, Beardsley'nin sanatı için Frank Harris'e şunları söylemiştir:

*"Absent ile diğer içkiler arasındaki fark neyse, Aubrey'in resimleriyle diğer resimler arasındaki fark da odur: Kendi başına bir sınıf oluşturur; başka hiçbir şeye benzemez; güneyde günbatımı gibi ışıldayan renkleri vardır; garip günahların baştan çıkarılmasını taşır üzerinde. Diğerlerinden çok daha güçlüdür ve insanın bilinçaltını dışarı vurmasına sebep olur... insanın sınırlarını bozar ve zalimdir. Baudelaire şiirlerinde Fleurs du Mal<sup>59</sup> derdi ben de resimlerine... Fleurs du Péché, günah çiçekleri diyeceğim"*

<sup>58</sup> Dasgupta, R., Jj Books, (2016). Illustration Series. 13 Nisan 2016, <http://www.jjbooks.com/illustration-series/rana-dasgupta>

<sup>59</sup> Fleurs du Mal: Kötülük çiçekleri.

Wilde ve Beardsley arasındaki yakın dostluk altı ay içinde bozulmaya başlamıştır. Robert Sherard bu durumu Wilde'ın Beardsley'ye karşı olan özel hislerine bağlamakta; hatta Beardsley, Oscar'ın bu yaklaşımından sonra iletişimi sadece iş için yaptığını söylemektedir. Beardsley'nin yazdıkları bu durumu kanıtlar niteliktedir. Wilde için “*Onun ahlak anlayışı beni ilgilendirmez, ama acınası bir şekilde aynı şeyleri tekrarlamasından sıkılıyorum ve midem bulanıyor.*” şeklinde bir ifade kullanmıştır.

Aralarında yaşanan tüm bu tatsız olaydan sonra, Beardsley, Wilde'ı çizdiği dört resimde acımasızca hicvettiği düşünülmektedir. Çizdiği illüstrasyonlardan en belirgin olanı *Aydaki Kadın*'dir. Bu çalışma *Aydaki Adam* olarak planlanmış, yüzü de net bir şekilde Oscar Wilde'ın yüzüdür ve yakasındaki karanfille onu izlemektedir (McKenna, 2009, s. 393-395). Oyunda Herod ay için “*Bu gece ay bir garip görünüyor.... Her yerde âşıklar arayan histerik bir kadını andırıyor.... Sarhoş bir kadın misali bulutların arasında yalpalıyor*” (Wilde, 2014a, s. 46) şeklinde bir betimleme yapmaktadır. Wilde'ı saçında asma yaprakları ile dolaşan, her yerde kendine sevgili arayan biri olarak tanımlayan Beardsley, çizimlerindeki aya Wilde'ın yüzünü koyarak, yazardan tatlı bir intikam aldığı düşünülmektedir. Wilde bu çizimleri gördüğünde “*Haylaz ama yetenekli bir öğrencinin ders kitaplarının kenarına resimler çizmesi gibi*” yakıştırmalarını yapmıştır (McKenna, 2009, s. 395).

Nitekim bu illüstrasyonlar *Salomé*'nin Londra basımında, yayınevi sahibi John Lane'in kaygılarına rağmen, on tam sayfa çizim ve arka kapak tasarımı hâlinde yayımlanmıştır (Bentley, 2006, s. 35).

Baskıdaki illüstrasyonların tasnifi aşağıda sıralandığı şekildedir:

- *La Femme Dans La Lune*
- *Page De Titre*
- *Dessin De Couverture*
- *La Jupe De Paon*
- *Le Manteau Noir*
- *Iokanaan Et Salomé*
- *Lamentation Platonique*
- *Entrée De Hérodiad*
- *Les Yeux De Hérode*

- *Salomé Assise Sur Un Siège*
- *La Danse Du Ventre*
- *La Toilette De Salomé I*
- *La Toilette De Salomé II*
- *La Récompense De La Danseuse*
- *Le Climax*
- *Liste Des Illustrations*
- *Cul De Lampe* (Wilde, 2014a, s. 84)

Toni Bentley, Beardsley'nin illüstrasyonlarını şu şekilde betimlemektedir:

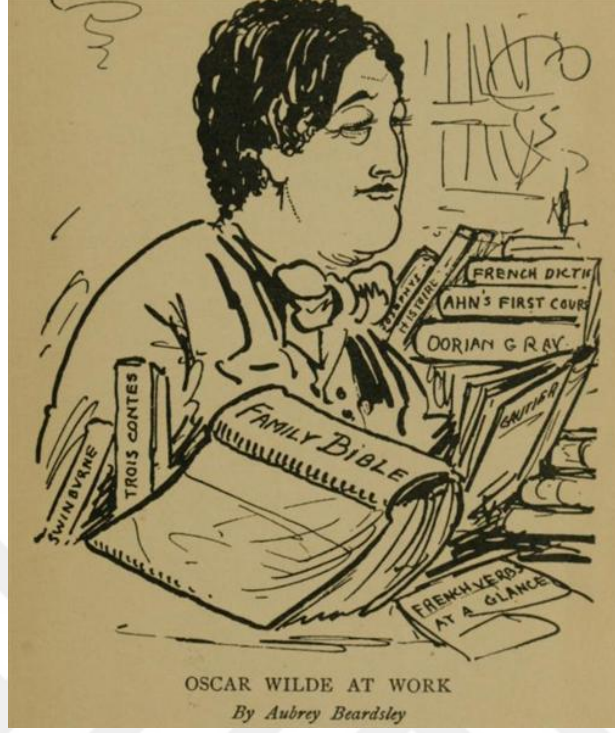
*...keskin hatlı, Japon stili, siyah beyaz resimleri göz alıcı ve isyankâr: Wilde'ı hem aydaki adam hem de Hirodes olarak karikatürize ediyorlardı; Salomé ve Yahya, her ikisinin de Medusavari saçları ve boynuzları vardı, aynı çifte cinsiyetli yüzü taşıyorlardı ve her resim buram buram cinsellik kokuyordu.*

Victoria Devri insanları, Beardsley'nin çalışmalarına ciddi anlamda tepki göstermiş, *The Times*, çizimler için “*fantastik, grotesk... anlaşılabilirdiği kadarıyla iğrenç*” yazmıştır. Wilde “*hunzırca karalamalar*” şeklinde ifade ettiği bu eleştiriler, *Salomé*'nin kötü şöhretine bir yenisini eklemiştir (Bentley, 2006, s. 35).

Bunun yanı sıra Beardsley, *Oscar Wilde at Work* ismini verdiği bir çalışmada Wilde'ı, *Salomé*'yi masa başında çalışırken karikatürize etmiştir. Orijinal metni Fransızca olan *Salomé*'de bir takım imla hataları ve ifade sakarlıkları olduğu düşünülmekte, bu durum ise pek çok eleştiriye davet çıkarmaktadır. Beardsley'nin karikatüründe, “*il ne faut pas le regarder*” (ona bakmamak gerek) yazılı bir not vardır. Masa başında olan Wilde'in önünde bir kitap yığını olduğu görülür ve bu kitapların başlıkları oldukça okunaklıdır: *Family Bible (Aile İncili)*, Flavius Josephus'un *Loudaikē Archaïologia* kitabı, Flaubert'in *Trois Contes*'u (*Üç Öykü*), bir Fransızca sözlük, Fransızca fiillerin çekimleriyle ilgili bir gramer kitabı ve Fransızcaya yeni başlayanlar için bir dil kitabı... Beardsley bu çalışmada, Wilde'in Fransızca yeterliliği ile ilgili söylenenlere nükteli bir yaklaşımda bulunmuştur. Eserin basımından önce Wilde'ın Fransız arkadaşları birtakım düzenlemeler önermiş fakat Wilde bunların her birini kabul etmemiştir. Hatta *Times* gazetesinde bir eleştirmen de



Wilde'in oyun metnini, Fransızca dil metotlarındaki egzersiz cümlelerine benzetmiştir (Pucher, 1983, s. 113).



Resim 6: Aubrey Beardsley'in Wilde'ı karikatürize ettiği, *Oscar Wilde at Work* isimli çalışması<sup>60</sup>.

#### 4.3.1.2. *Salomé'nin Prömiyer Hazırlıkları ve Sansür*

Wilde'in yaşadığı yıllarda eserin sahnelenme hazırlıkları başlamış; fakat sansür nedeniyle seyirciyle buluşamamıştır.

Wilde'in oryantal prensesini sahnede canlandırmak için düşünülen kişi Sarah Bernhardt olmuştur. Haziran ayında eserin provalarına başlandığında, Bernhardt kırk yedi yaşındadır. Wilde oyunu Bernhardt için yazmamış olsa da böylesine büyük bir oyuncunun eserini oynayacak olmasından mutlu olduğunu bir arkadaşına şöyle aktarmaktadır: “*Oyunculukta yaşın ne önemi olabilir?... Bu dünyada, Salomé'yi piramitlerden de yaşlı o 'yaşlı Nil yılanı' nı oynayabilecek tek kişi Sarah Bernhardt'tır.*”

Oyundaki *Yedi Tül Dansı*'nı Bernhardt değil, bir başkasın yapacağını düşünenlere cevap olarak Bernhardt, öfkelenerek kendisinin yapacağını, ısrarla nasıl

<sup>60</sup> Wikiart, (2016). Oscar Wilde At Work. 14 Mayıs 2016, <http://www.wikiart.org/en/aubrey-beardsley/oscar-wilde-at-work>

bir koreografi düşündüğünü soranlara ise “o sizi ilgilendirmez” şeklinde cevaplandırdığını, mektuplarda açık bir şekilde ifade etmektedir.

Eserin ilk kez seyirciyle buluşması, Fransızca yazıldığı şekliyle, Londra’da planlanmış, Wilde, modacı Graham Robertson’a, sahnede orkestranın olması gerektiği yere litrelerce parfüm şişeleri istediğini söylemiş, Robertson’a: “*Bir düşün parfüm kokan bulutlar zaman zaman yükselip sahnenin bir bölümünü tül gibi perdeliyor, her yeni duyguya yeni bir parfüm.*” yazmış, bir başka dostuna ise oryantal prensesinin çıplak olmasını istediğinden bahsetmiştir. “*Evet, çırılçıplak, ama her renkten mücevherlerle yapılmış ağır, şingirdayan, kehribar rengi teninin ateşiyle ısınmış, takılarla bezenmiş*” (Bentley, 2006, s. 33.-34). Graham Robertson kostümlerin açık limon renginden koyu turuncuya doğru giden, sarının türlü tonlarının kullanılmasını önermekte fon için ise koyu menekşe renginde bir gök yüzü tasarlamıştır. Eserin 1906’daki temsilinin tasarımcısı Charles Ricketts ise Salomé’nin dans ettiği zemini siyah kullanmayı düşünmüştür. Bu düşüncesiyle tıpkı tekstteki gibi Salomé’nin ayakları beyaz güvercinler gibi görünecektir. Ricketts, Salomé için altın sarısı ya da gümüş yaldızlı bir kostüm, Hérod ve Hérodias için ise kan kırmızı giysiler uygun görmüştür. Fakat Wilde, daha önceden de belirttiği gibi Salomé’nin “*zehirli bir kertenkele gibi yeşiller içinde*” görünmesinden yana olduğu söylemiştir. Bunun yanı sıra Salomé’yi oynayacak olan Sarah Bernhardt’ın Saçlarını da maviye boyamak istemektedir (Çapan, 1995, s. 7-8).

Parfümler, renkli mücevherler ve kostümler tartışılırken savcılık, oyunu sahnelenmemesi gerektiğini bildirmiştir. Katoliklerin istediği, Protestanların ise bu yasağa ön ayak olduğu bir yasa, İncil’deki anlatıların sahnede canlandırmasına karşı çıkmaktadır. Başından beri eser hakkında derin endişeleri olan tiyatro müfettişi Edward Pigott, *Salomé*’ye onay vermemiştir. Wilde ise bu duruma karşılık, düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir: “*Yasak, estetik anlayış ve zevkten yoksun kişiler adına büyük bir zaferdir... ama sadece anlık bir zafer.*” Fakat *Salomé* üzerindeki talihsizlik etkisini uzun yıllar göstermiş, 1905, 1906, 1911 ve 1918 yılında düzenlenmiş olan özel gösteriler haricinde, İngiltere halkının karşısına, Wilde’in 1900’de ölümünün ardından, otuz yıl kadar sonra çıkabilmiştir (Bentley, 2006, s. 34.-35).

### 4.3.2. Salomé'ye Dramaturjik Yaklaşım

#### 4.3.2.1. Oyundaki Karakterler

Fransızca Baskı (1893)	İngilizce Baskı (1907)	Türkçe Baskı (2014)
HÉRODE ANTIPAS <i>Tétrarque de Judée</i>	HEROD ANTIPAS <i>Tetrarch of Judaea</i>	HEROD ANTİPAS <i>Judaea Tetrarkı</i>
IOKANAAN le Prophète	JOKANAAN the Prophet	YAHYA <i>Peygamber</i>
LE JEUNE SYRIEN <i>capitaine de la garde</i>	THE YOUNG SYRIAN <i>captain of the guard</i>	GENÇ SÜRYANİ <i>muhafız alayı kaptanı</i>
TIGELLIN <i>un jeune Romain</i>	TIGELLINUS <i>a young Roman</i>	TIGELLINUS <i>genç bir Romalı</i>
UN CAPPADOCIEN	A CAPPADOCIAN	BİR KAPADOKYALI
UN NUBIEN	A NUBIAN	BİR NUBIALI
PREMIER SOLDAT	FIRST SOLDIER	BİRİNCİ ASKER
SECOND SOLDAT	SECOND SOLDIER	İKİNCİ ASKER
LE PAGE D'HÉRODIAS	THE PAGE OF HERODIAS	HERODİAS'IN PAJİ
DES JUIF, NAZARÉENS, etc.	JEWS, NAZARENES, etc.	YAHUDİLER, HIRİSTİYANLAR vd.
UN ESCLAVE	A SLAVE	BİR KÖLE
NAAMAN <i>le bourreau</i>	NAAMAN <i>the executioner</i>	NAAMAN <i>cellat</i>
HÉRODIAS <i>femme du Tétrarque</i>	HERODIAS <i>wife of the Tetrarch</i>	HÉRODIAS <i>Tetrark'ın karısı</i>
SALOMÉ <i>filie d'Hérodias</i>	SALOME <i>daughter of Herodias</i>	SALOMÉ <i>Hérodias'ın kızı</i>
LES ESCLAVES DE SALOMÉ	THE SLAVES OF SALOME	SALOMÉ'NİN KÖLELERİ

Tablo 1: Wilde'in Salomé oyunundaki karakterler<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Karakterlerin sıralanışı, Fransızca orijinalinde ve İngilizce baskısında olduğu gibidir.

#### 4.3.2.2. Oyunda Dramatik Aksiyonun Gelişimi

Bu tek perdelik trajedi, MS 30'lu yıllarda, Roma İmparatorluğu zamanında, Ürdün'ün batısı, eski Filistin'in güneyinde kalan Yahudiye topraklarında, Yahudiye Tetrarki Hérod Antipas'ın Sarayı'nda geçmektedir. Yazar sadece “*Hérod'un Sarayı'nda, şölen salonuna bakan büyük bir teras.*” şeklinde ifade etmiş olsa da tarihsel veriler ışığında, kesin bir yer-zaman saptaması yapmak mümkündür.

Şölen salonuna bakmakta olan geniş bir terasta birkaç asker balkona yaslanmış beklemekte, sol arkada, yeşil tunç bir duvarla çevrelenmiş eski bir sarnıç, sağ tarafta ise devasa bir merdiven bulunmaktadır (Wilde, 2014a, s. 13).

Yazarın sahne notunda karşılaşılan “*Ay ısl ısl parlamakta*” ve eserin ilk cümlesi olan, Genç Süryani Narraboth'un “*Prenses Salomé bu gece ne kadar güzel!*” (Wilde, 2014a, s. 13) ifadesinden, olayın geçtiği gün diliminin gece olduğu anlaşılmaktadır.

Eserin ekspozisyonu, Genç Süryani Narraboth'un, Salomé'ye övgüsüyle başlar, Hérodias'ın Paji<sup>62</sup> ve Narraboth'un ay tasvirleriyle devam ederken, iki asker kendi aralarında konu dışı durum tasviri yaparlarken onlara, Kapadokyalı ve bir Nübialı dâhil olur. Daha sonra ziyafetten sıkılmış Salomé onların yanına, terasa çıkar. Bu esnada Yahya'nın Sesi birkaç kez sarnıçtan duyulmuştur. Sarnıçtan sesi gelen kişinin kim olduğunu merak eden Salomé, onu görmek ister. Askerler ve Narraboth, Salomé'nin bu isteğini geri çevirseler de Salomé Narraboth'u ikna ederek Yahya'yı görmeyi başarır.

Burada Yahya ve Salomé arasında çetin bir diyalog baş gösterir. Yahya'nın Sesi Salomé'yi büyülemiştir fakat Yahya, Salomé'nin varlığından dahi rahatsızdır ve bu rahatsızlığını her cümlesinde dile getirmektedir.

Dramatik organizasyon bağlamında önemli sayılabilecek ilk istek Salomé'den gelir. Yahya'nın bedenine dokunmak ister, Yahya onu reddeder. Hemen ardından Salomé, saçlarına dokunmak ister, Yahya bunu da reddeder. Sırada eserin katastrof (felaket) bölümünü etkileyecek olan ve önem teşkil Salomé'nin üçüncü isteği gelir. Buradaki arzusu ise Yahya'nın ağzını öpmektir. Yahya'nın bu isteği de

---

<sup>62</sup> Paj ile ilgili bilgiler, metnin ilerleyen bölümlerinde **4.3.4. Oyundaki Karakterlere Yaklaşım** başlığı içinde **4.3.4.6. Hérodias'ın Paji** alt başlığında irdelenecektir.

reddedişinden sonra çılgına dönen Salomé defalarca öpmek istediğini söylerken olaylar gözler Narraboth'a çevrilir.

Eserdeki ilk felaket, Narraboth'un ölümüdür. Salomé'nin Yahya'ya karşı olan tutumuna dayanamaya Narraboth kendini öldürür. Narraboth'un ölümünün farkına bile varmayan Salomé çılgına dönmüş bir biçimde hâlâ Yahya'yı öpmek istediğini söylemektedir. Yahya, Salomé'ye lanetlendiğini söyleyerek sarnıca geri döner. Bu bölüm Salomé'nin yenilgisi ve Narraboth'un ölümüyle sona erer.

Bir diğer bölüm olan peripetide (kritik dönüm noktası) sahneye Hérod ve Hérodias ve kralın tüm maiyeti dâhil olur. İlk sekansta Hérod ve Hérodias'ın ufak bir diyalogu vardır. Hérod farkında olmadan Narraboth'un kanı üzerinden geçerken kayar ve düşer. Bu durumdan oldukça rahatsız olan Hérod cesedin kaldırılmasını ister ve cesedi kaldırır.

İkinci sekans Hérod'un kısa bir süre sonra şehvetli bakışlarla gözlerini Salomé'ye dikmesiyle başlar. Bu sekansta Salomé'ye üç öneride bulunur. Salomé onu her bir önerisine itiraz eder. Bu önerilerden ilki kendisiyle birlikte şarap içmesi, ikincisi kendisiyle birlikte meyve yemesi, üçüncüsü ise Salomé'nin, gelip yanına oturmasıdır. Salomé, susamadığını, aç ve yorgun olmadığını söyleyerek Hérod'un önerilerini reddeder.

Üçüncü sekans Yahudilerin ve Hristiyanların kendi aralarındaki konu dışı tartışmalarıyla geçer. Bu sırada zaman zaman sarnıçtan Yahya'nın Sesi duyulmakta, türlü kehanetlerde bulunmaktadır.

Dördüncü sekansta ise Hérod, Salomé'den gözlerini alamaz ve Salomé'den kendisi için dans etmesini ister. Salomé öncelikle reddetse de Hérod'un ona dilediği her şeyi, hatta krallığının yarısını vereceğini söylemesi üzerine, bu isteği kabul eder.

Köleler hoş kokularla birlikte yedi tülü getirirler, Salomé'nin sandaletlerini ayaklarından çıkarırlar ve Salomé çıplak ayaklarla yerde bulunan kanın üzerinde *Yedi Tül Dansı*'nı yapar.

Katastrof sayılabilecek olan son bölümün ilk sekansında Salomé, yaptığı dansa karşılık gümüş bir tepside Yahya'nın başını ister. Bu istek karşısında çılgına dönen Hérod ona bu istek yerine üç farklı öneride bulunur fakat Salomé her birini reddeder. Yapacak hiçbir şeyi kalmayan Hérod olduğu yere çöker, ona istediğinin

verilmesini emreder. Hérodias, Hérod'un elindeki ölüm yüzüğünü çıkartıp, hemen cellat Naaman'a götürmesi için birinci askere verir.

Salomé sarnıcın üzerine yaslanıp Naaman'ın Yahya'yı öldürmesini dinler. Uzun süren sessizlikten sonra, sarnıcın içinden gümüş bir kalkan içinde Yahya'nın kanlar içindeki başını elinde taşıyan Naaman çıkar. Hérod peleriniyle yüzünü örterken, Hérodias mutlu bir ifadeyle yelpazesini sallar. Hristiyanlar dizleri üstüne çökmüş vaziyette dua etmeye başlarlar. İkinci sekans Yahya'nın ölümüyle son bulur.

Final sahnesi olan üçüncü sekansta ise Salomé ereğine ulaşmıştır. Yahya'nın kanlar içinde olan başını kavrar ve dudaklarından öpmeye başlar. Burada artık Salomé'nin duyguları doruğa ulaşmıştır. Köleler meşaleleri söndürürlerken yıldızlar gözden kaybolmaya başlar ve devasa bir bulut ayı gizler. Artık sahne kararmıştır. Sonrasında merdivenlere yönelen Hérod, ay ışığının Salomé'nin üzerine düştüğünü fark eder ve geri dönerek askerlere, Salomé'yi öldürmelerini emreder. Askerler koşarak Hérodias'ın kızı, Yahudiye Prensesini kalkanları altında ezerler.

### **4.3.3. Oyundaki Temel Semboller**

Wilde'in sembolist yaklaşımı doğrultusunda, tüm oyuna hâkim olan eylemler ve imgeler belirgin kılınmakta, tabiattaki nesnelere Salomé ile özdeşleştirilmektedir (Salman, 2012, s. 147). Oyundaki imge zenginliği, kutsal kitaptan alınan bir takım şiirsel metinler ve yinelemeler esere, güçlü bir doku kazandırmaktadır (Pucher, 1983, s. 113). Eserde ay, zambak, güvercin, fildişi gibi figürlerle sıklıkla karşılaşmaktadır.

#### **4.3.3.1. Ay Figürü**

Tüm oyun boyunca Salomé ile özdeşleştirilen ay figürü "*erotik kaderin belirleyicisi*" olarak da tanımlanmaktadır (McKenna, 2009, s. 186). Sembolize edilebilecek nitelikte eserde varlık gösteren ay figürü oyun içindeki en temel figürdür; fakat Wilde, ay figürünü sadece *Salomé*'de kullanmamıştır.

Wilde, Amerikalı Oyun yazarı ve şair adayı olan yirmi üç yaşındaki Clyde Fitch'e (McKenna, 2009, s. 180) uyanık bir aşk beslemektedir. Fitch'e, kahverengi ceylanı, gölgesini ve avcının öyküsünü işleyen bir şiir yazmış ve 1889 tarihiyle

imzalamıştır. Clyde Fitch'in ölümünden sonra *Ormanda* ismiyle, *Lady's Pictorial Magazine* isimli derginin Noel sayısında yayımlanmış olan şiir şu şekildedir:

*Ey Avcı, gölgesini tut başka bir şey istemem,*

*Ey Bülbül, sen de türküsünü getir bana,*

*Ay vurgunu yedim türküsünü duyunca,*

*Ama bilirim, boşa konuşuyorum ardında.*

O yıllarda Rusya'da eşcinsel ilişki yaşayan erkeklere *ay ışığı adamları* denildiği bilinmektedir. Wilde, bu şiirde “*ay vurgunu*” derken, uranist aşkın, bir tür homo-erotik delilikle karşı karşıya kaldığını ima etmektedir. *Ay ışığı adamları* ifadesinin özü, erkekler arasındaki cinsel arzuların, ayın evreleriyle yön buluşuyla ve ayın soğuk ışığının tesirindeki kişilerin ise iradelerini serbestçe kullanamamalarıyla ilişkilendirilmektedir.

Wilde'in ay figürüyle tanışıklığı, İrlanda'da geçen çocukluk yıllarında olduğu düşünülmektedir. Annesi Lady Wilde'in *Eski Efsaneler* kitabında şu ifadeler bulunmaktadır: “*İrlanda'nın bazı bölgelerinde insanlar yeni ayı gördüklerinde, dizleri üzerine çöküp ona yüksek sesle dua ederler ve şunu söylerlermiş: Ey Ay, bizi bulduğun kadar iyi bırak.*”

Wilde'in mektuplarına ve yapıtlarına bakıldığında, ay ve cinsel ilişki arasındaki bağlantı üzerinde çok durduğu göze çarpmaktadır. Nice'teki erkek fahişeler ve erkekler arasındaki ilişkiden bahsederken “*Romantizm, ay ışığı altında gerçekleştirilen bir iştir.*” ifadelerini kullanmıştır. Onların cinsel uzuvlarından ise “*hasat ayı*” ya da “*dolunay*” şeklinde söz etmektedir. *Reading Zindanı*'ndan çıkışından sonra yazılarının bir çoğunda “*ayın sihirli aynası*” ifadesiyle karşılaşmak mümkündür (McKenna, 2009, s. 185-186).

Bu inceleme içerisinde, Wilde'in yaşamı ile ilgili bölümlerde özel yaşantısının bu denli irdelenmesindeki asıl sebep, eserlerine yüklediği sembolleri daha rahat açığa çıkarma çabasından ötürüdür. Böylelikle *Salomé*'nin ilk sayfalarında dahi cinsel kimliğinin imzası olduğu düşünülmektedir.

*Salomé*'de ise “*gecenin yıldızı*” şeklinde ifade edilen ay, tüm mitolojik kimliğiyle gökte asılıdır (Clément, 1983, s. 123) Salomé ile özdeşleştirilen bu temel figür, eserin dramatik yönünü ve karakterlerin kaderini belirleyen bir unsur olarak

sunulmuştur. Eserde ilk özdeşleştirme Hérodias'ın Pajı tarafından ve hemen ardından Narraboth tarafından yapılmaktadır.

*HÉRODIAS'IN PAJİ: Aya bakın. Ay ne kadar garip görünüyor! Mezardan kalmış bir kadın gibi. Ölü bir kadına benziyor. Sanki ölüleri arıyor.*

*GENÇ SÜRYANİ: Garip bir görünüşü var. Ayakları gümüşten, sarı peçe takmış gücük bir prensese benziyor. Ayakları küçük beyaz güvercinler gibi olan bir prensese benziyor... Sanki dans ediyor.*

*HÉRODIAS'IN PAJİ: Ölü bir kadın gibi çok yavaş hareket ediyor (Wilde, 2014a, s. 13).*

Burada ay sembolü ile özdeşleştirilen karakter şüphesiz Salomé'dir. Pajın, ölü bir kadın benzetmesi, eserin trajik sonucuyla, Salomé'nin ölümüyle ilişkilendirilebilir. Wilde, Salomé'nin kaderini, daha ilk pasajlarda sunmaktadır. Ayın ölüleri arama düşüncesi, yakında gerçekleşecek bir felaketin ilk habercisi olarak sembolize edilebilir. Bir başka deyişle, Salomé'nin bir ölüme sebebiyet vereceğinin sinyallerini vermektedir. Pajın Narraboth'a olan özel ilgisi ve ilk ölecek kişinin Narraboth olması nedeniyle bu durum, Narraboth'un ölümüyle ilişkilendirilmekte, Narraboth'un ayı betimleyişi ise Salomé'ye hissettiği derin duyguların yansımaları olarak düşünülmektedir.

Eserin ilk sahnesinde Hérodias'ın masum pajının yaptığı özdeşimde bir ölüm, yas atmosferi gözlenmektedir. Fakat Narraboth, ay için keskin bir imgesel değişiklik yapar. Bu gibi değişikliklerle oyun içinde sıklıkla karşılaşılacak herkes kendi penceresinden ayı imgeleyecektir. Clément bu durumu "başka aylar da olacaktır" ifadesiyle tanımlamaktadır. İçinde bulunulan vaziyeti ise "ayımızı şaşırarak" olarak nitelendirmiştir. Pajın ay tasvirinin, "Corinthe'in nişanlısı" ile benzerlik gösterdiği düşünülmektedir. Tabuttan çıkıp, hayatta olan nişanlısını baştan çıkararak, ölümler ülkesine çeken kadının mitini akıllara getirmektedir (Clément, 1983, s. 123).

Paj ve Narraboth'dan sonra üçüncü özdeşimi Salomé yapar:

*SALOMÉ: Ay'ı görmek ne güzel! Küçük bir madeni para gibi. Sanki gümüş bir çiçek. Soğuk ve saf... Eminim ki o bir bakiredir. Onda bir bakirenin güzelliği var. Evet bir bakire... Kendisini hiç lekelememiştir. Asla diğer tanrıçalar gibi kendisini erkeklere vermemiştir (Wilde, 2014a, s. 24).*



Salomé, burada kendini tasvir etmekte, kendi profilini çizmektedir. Salman, bir incelemesinde, Salomé'nin kendine düzdüğü methiyelerin, küçük bir kızın şımarıkça, çekingen tavırları olmadığını, tam aksine, ilk cinsel deneyim korkmayan bir kadının methiyeleri olduğunu savunmaktadır. Salomé, bu söylemleriyle kendini diğer herkesten daha üstün bir yerde tutmakta ve yine bu sözlerle, güçlendirilmiş bekâretin simgesi saymaktadır. Eril otoriteye başkaldırı sayılabilen bu yaklaşımla feminist bir portre oluşturan Salomé, bekâretinin, erkekler üzerinde yaratmış olduğu etkinin farkındadır. Laura Kipnis, *The Female Thing: Dirt, Envy, Sex, Vulnerability* adlı kitabında bu durumu şu şekilde tanımlamaktadır: “*Feminenlik özellikle erkeklerin gözünde cinsel çekiciliklerini arttırarak kadınlar için avantaj sağlayamaya çalışan bir sistemdir.*” Bu noktada Salomé'nin, kadınlığının ve cazibesinin, benliğinde yarattığı gücü, bu sayede sahip olduğu kazanımları görmüş olduğu savunulmaktadır. Kybele ile özdeşleştirilebileceği düşünülen Salomé, bakireliğin gücünün farkına varmış hâlde, feminen kimliğine döner. “*Böylesine güçlü bir kadına göre de, içinde bulunduğu ataerkil düzen bir şey ifade etmez*” (Salman, 2012, s. 148-149).

İlerleyen sahnelerde, Yahya sarnıçtan çıkmadan hemen önce, paj ve Narraboth bir özdeşleştirme daha yapar:

*HÉRODIAS'IN PAJI: Ah! Ay ne kadar garip görünüyor. Kendisini kefenle örtmeye çalışan ölü bir kadının eli gibi.*

*GENÇ SÜRYANİ: Garip bir görünüşü var! Kehribar gözlü küçük bir prensese benziyor. Muslin bulutların arasından küçük bir prenses gibi gülümsüyor* (Wilde, 2014a, s. 29).

Paj, trajik sonla ilgili veriler vermeye devam ederken Narraboth, Salomé'nin güzelliğine kendisini kaptırmış, gözü ondan başka bir şey görmemektedir.

Salomé'nin Yahya ile diyalogu esnasında Narraboth kendi hayatına son verdiğinde, paj: “*Genç Süryani kendisini öldürdü!... Ayın bir ölü aradığımı biliyordum, ama aradığının o olduğunu nereden bilebilirdim? Ah Neden onu aydan saklamadım sanki? Eğer büyük bir mağaraya saklasaydım, onu göremezdi.*” (Wilde, 2014a, s. 40) şeklinde üzüntüsünü dile getirmektedir. Bu replikle, ilk sahnedeki “*Sanki ölüleri arıyor*” (Wilde, 2014a, s. 13) özdeşleştirmesi doğrulanmaktadır.

Hérodiades, Hérod ve maiyeti, sahneye dâhil olduğunda, Hérod ilk repliğinde, dramatik kurguyla ilgili önemli sayılabilecek bir ay tasviri yapmaktadır.

*HÉROD: Bu gece ay bir garip görünüyor. Garip görünmüyor mu? Her yerde âşıklar arayan histerik bir kadını andırıyor. Hem de çıplak, çırılçıplak. Bulutlar onun çıplaklığını örtmeye çalışıyor, ama o istemiyor. Kendini gökyüzünde çıplak olarak sergiliyor... Eminim âşıklarını arıyordur... Sarhoş bir kadın gibi sendelemiyor mu? Çılgın bir kadına benziyor, değil mi?*

*HÉRODIAS: Hayır, ay, ay gibi işte, hepsi bu. İçeri girelim... Burada yapacak hiçbir şeyiniz yok (Wilde, 2014a, s. 43).*

Hérod'un bu özdeşleştirmesinde, Salomé'nin Yahya'yı elde edebilmek uğruna, safiyetten ve masumiyetten vazgeçmesiyle birlikte, ay imgesi değişim göstermektedir (Salman, 2012, s. 150). Karakterler, Hérod'un bu sözlerine kadarki özdeşleştirmelerde, ya o anki durumu, genel görünümü tasvir etmekte ya da gelecekte olacak bir felaketin sinyallerini vermektedirler; fakat ilk kez Hérod, geçmişte gelişen bir olay üzerinden özdeşleştirmesini yapmaktadır. Burada geçmişten kastedilen, Salomé'nin Yahya ile arasında geçen diyalogdur. Yahya ile karşılaşmasından önce Salomé, ayı "*saf... bir bakire*" (Wilde, 2014a, s. 24) olarak sembolize etmekten, Yahya'yı görüşü, ondan etkilenişi, onu arzulaması, şehvetin kurbanı oluşu ve bu duygu durumunun bir saplantıya dönüşmesi, Salomé'nin sembolik olarak, bekâretini ortadan kaldırmaktadır: Artık o Hérod'un deyişiyle "*histerik bir kadını*" (Wilde, 2014a, s. 43) andırmaktadır. Ayın çıplak tasviri, hatta bulutların çıplaklığını örtmesini istemeyişi, mecnun hâli, sembolize edilmiş Salomé'nin artık bir *femme fatale*'e dönüştüğünün göstergesi sayılabilmektedir. Diğer söylemlerinde Salomé'ye karşı, şehvet odaklı hisleri olduğu anlaşılan Hérod, görünüşe göre bu *femme fatale*'den rahatsız değildir. Erkek algısınca, ölümcül güzellikteki kadın figürü, bireyi korkutmakta, sembolik anlamda dişli vajinası ile kastre etmekte olsa da, bir o kadar da kendine çekmektedir. Kontrolsüz arzularını yansıtmakta olan Hérod, Salomé'nin ihtirasından korkmaktadır (Salman, 2012, s. 150). Çıplak ay, Hérod'un farkındalığında ya da bilindiğinde, Salomé'nin çıplak bir imajının yansıması sayılmaktadır.

Oyunda birçok kişinin aya yaptıkları betimlemeler nedeniyle Clément, ayın saflığını kaybedip delik deşik olduğunu söylemektedir. Psikanalitik açıdan bakıldığında, her bir tasvirin, karakterlerin kendi arzularını, kendi beğenilerini ve

gizli dürtülerini yansıtır, başkasına yani aya mal ettiği gözlenmektedir (Clément, 1983, s. 123-124).

Hérod'un sözlerine karşılık olarak Hérodias'ın vermiş olduğu cevaptan hareketle, oyunun başkarakterleri arasında, ayı sadece bir ay olarak gören veya görmek isteyen tek kişi Hérodias'tır; ayda bir mana aramaz.

İlerleyen sahnelerde, Hristiyanlar ve Yahudilerin dini sohbetlerinden sıkılmış olan Hérodias: *"Bu adamlar deli. Aya çok uzun süre baktılar. Söyleyin sussunlar."* (Wilde, 2014a, s. 54). Burada Hérodias, aya uzun süre bakıldığında bir tür psikolojik bozukluk olabileceği savunulmakta, bunun yanı sıra Wilde'ın *"ay vurgunu"* anlatımına göndermede bulunduğu düşünülmektedir.

Bir diğer sahnede ise kalabalık sohbetin arasında, Yahya'nın Sesi duyulur:

*YAHYA'NIN SESİ: O gün güneş kıldan bir çul gibi kararacak ve ay kan gibi olacak ve gökyüzünün yıldızları incir ağacından düşen ham incirler gibi dünyaya dökülecek ve yeryüzünün kralları korkudan titreyecek.*

*HÉRODIAS: Ah! Ah! Bahsettiği şu günü görmem gerek. Ayın kan gibi olacağı ve yıldızların ham incirler gibi dünyaya döküleceği zamanı..."* (Wilde, 2014a, s. 59).

Yahya Kitab-ı Mukaddes'in ikinci bölümü olan Yeni Ahit'in son kitabı Vahiy'e gönderme yapmaktadır.

*(12)...Güneş keçi kılından yapılmış siyah bir çul gibi karardı. Ay baştan aşağı kan rengine döndü. (13) İncir ağacı, güçlü bir rüzgârla sarsıldığında nasıl ham incirlerini dökerse, gökteki yıldızlar da öyle yer yüzüne düştü....(15) Dünya kralları, büyükleri, komutanları.... dağlardaki kayaların arasına gizlendiler (Vahiy, 6:12-15).*

İsa'nın gelişini müjdeleyen peygamber Yahya, oyun içinde zaman zaman Kitab-ı Mukaddes'ten bölümler sunmaktadır. Bu da onlardan biridir; fakat burada Wilde, şüphesiz dramatik kurgu izinde bir bölüm seçmiş ve ayın dramatik aksiyona ne şekilde yön vereceğinin portresini çizmiştir. Salomé ile özdeşleştirilen ay, ilerleyen aksiyonda karşımıza, kanlı bir ay bir başka deyişle kanlı bir Salomé olarak çıkacaktır.

Hérodias'ın Yahya'nın Sesi'nin ifadelerine karşılık verdiği cevap, Hérod'un bir önceki ay tasvirine verdiği karşılık gibi, umarsız ve alaycıdır.

Eserin ilerleyen sahnelerinden Salomé'nin dans hazırlıkları yaptığı bölüm sırasında aşağıdaki diyalog geçmektedir:

*HÉROD: "Ah! Aya bakın! Kırmızı oldu. Kan gibi kırmızı oldu. Ah Peygamber doğru bildi. Ay kan gibi kırmızı olacak diye kehanette bulunmuştu. Böle dememiş miydi? Onun böyle dediğini hepimiz duydunuz. Ve şimdi ay kan gibi kırmızı oldu. Görmüyor musunuz?"*

*HÉRODIAS: Oh! Evet, çok iyi görüyorum ve de yıldızlar ham incirler gibi dökülüyorlar, dökülüyorlar mı? Ve güneş, kıldan bir çul gibi siyaha dönüşüyor ve de yeryüzünün kralları korkudan titriyor. En azından birini görebiliyoruz. Peygamber hayatında bir kere olsun haklı çıktı. Gerçekten de yeryüzünün kralları korkudan titriyorlar.... (Wilde, 2014a, s. 54).*

Buradaki durum ise bir önceki Yahya'nın Kitab-ı Mukaddes'e yapmış olduğu göndermesindeki durumun yavaş yavaş somutlaştığının göstergesidir. Şu an için sadece Hérod ayı kan gibi kırmızı görmektedir; fakat ilişkilendirilen Salomé'nin trajik sonu daha tam olarak somutlaşmamaktadır. Bir başka durum ise Hérod'un duygu durumudur. Yoğun bir anksiyete yaşamaktadır. Basit, anlaşılır bir cümleyi, sözcüklerin yerini sürekli değiştirerek söylüyor olması, psikolojik sürecini açıkça ortaya koymaktadır.

Hérodias'ın verdiği cevap yine geçmişte vermiş olduğu cevaplarla aynı düzlemde, umarsız ve alaycıdır.

Salomé, dansını yapıp, dileğini Hérod'da ilettiği sahneden sonra Hérod, onu fikrinden caydırmak için Salomé'ye daha güzel hediyeler verebileceğini söylemektedir:

*HÉROD: Salomé, benim beyaz tavuslarımı biliyorsunuz, güzel beyaz tavuslarımı, bahçede servi ve mersin ağaçları arasında gezinenleri. Gagaları altınla kaplandı, yedikleri taneler altınla sıvandı ve ayakları mora boyandı. Öttükleri zaman yağmurlar gelir ve kuyruklarını açtıkları zaman ay kendisini gökyüzünde gösterir.... Nereye giderseniz sizi takip edecekler ve onların ortasında büyük beyaz bir bulutun ortasındaki ay gibi olacaksınız....*

(Wilde, 2014a, s. 75-76).

Burada ise tavusların kuyruklarını açığı zaman, güzel ayın gökyüzünde belireceğini söylemektedir. Fakat birebir özdeşleştirme yapılmıyor gibi görünse dahi, oyunda ayın Salomé'yi simgelediği bilinmektedir. Hérod, eğer kabul ederse, Salomé'nin beyaz bir bulut arasında ay gibi görünecek oluşunu söylemesi ile ay simgesinin özdeşim rotası olan Salomé'ye bir adım daha yaklaştığı görülmektedir. Bu cümleyle birlikte özdeşim, bir önceki özdeşleştirmelerden daha somut bir hâl almaktadır.

Hérod'un bir sonraki hediye önerileri arasında ise sırada sahip olduğu mücevherleri sunmaktadır. Burada da yine aya göndermeler yaptığı düşünülmektedir. Wilde'ın Hérod'a yaptırdığı tasvirlerin birçoğunda ay figürünü kullanıyor olmasının rastlantısal olmadığı düşünülmektedir.

*HÉROD: ....Burada saklanan mücevherlerim var.... bütünüyle olağanüstü mücevherler. Dört sıradan oluşan inci bir gerdanlığım var. Gümüş ışınlarla zincirlenmiş aylara benziyorlar. Sanki altından bir ağla yakalanmış elli ay parçası gibiler.... Ay değiştiğinde değişen, güneş görünce solan ay taşlarım var.... mavi safirlerim var. Deniz onların içinde gezinir ve ay asla dalgalarının maviliğini bulandırmak için gelmez....* (Wilde, 2014a, s. 77).

Finale doğru, Yahya'nın kesik başının Salomé'ye sunulduğu sahnede Salomé'nin tiradından sonra, yazar sahne notunda şöyle der: “...*Büyük bir bulut ayın önüne geçer ve onu tamamen gizler....*” (Wilde, 2014a, s. 81). Hemen ardından Salomé final repliğini söyler ve yazarın sahne notu artık şu şekildedir: “*Ay ışığı Salomé'nin üstüne düşer ve onu aydınlatır.*” (Wilde, 2014a, s. 82). Tam da burada ay simgesi, özdeşim rotasındaki yolunu tamamlar; tam bir özdeşleşme ile karşı karşıya kalındığı gözlenmektedir. Ölümü beraberinde getiren trajik son, pajın ilk repliği ışığında gerçekleşir “*Ay... Ölü bir kadına benziyor*” (Wilde, 2014a, s. 13).

Kalpsiz hakem olarak nitelendirilen ay, dramatik seyre dair tüm çılgınlıklara, şehvete, tutkuya, intihara ve cinayete sebep olan figürdür (McKenna, 2009, s. 253).

#### 4.3.3.2. Zambak Figürü

Saflığı ve kutsallığı sembolize etmekle birlikte Estetikçi Akım'ın de gayri resmi sembolü sayılan zambak figürü (McKenna, 2009, s. 42) eserde, dramatik aksiyonun güçlü, duyguların yoğun ifadelendirildiği sekanslarda görülmektedir.

Zambak figürü ilk olarak, Yahya'nın Sesi'nin ilk kez duyulduğu pasajda duyulmaktadır. Burada Yahya, Kitab-ı Mukaddes'e göndermeler yapmaktadır. Wilde'in, birçok kitap ve bölümden oluşan Kitab-ı Mukaddes içinde, bu bölümü seçmiş olmasının bir rastlantı olmadığı düşünülmektedir. Pasaj şu şekildedir:

*YAHYA'NIN SESİ: Benden sonra, daha kudretli bir başkası gelecek. Onun ayakkabılarının bağını çözmeye bile layık değilim ben<sup>63</sup>. O geldiği zaman, terkedilmiş topraklar<sup>64</sup> sevinecekler. Zambaklar gibi çiçeklenecekler. Kör gözler gün ışığını görecek ve sağır kulaklar açılacak<sup>65</sup>. Memede olan çocuk<sup>66</sup> elini ejderhanın<sup>67</sup> içine sokacak, aslanları yelelerinden tutup güdecek (Wilde, 2014a, s. 18).*

Fransızca orijinal metinde zambak anlamındaki “lys” kelimesi, bazı İngilizce çevirilerde “rose” olarak da yer almaktadır; Fakat Kitab-ı Mukaddes'in birinci bölümü olan Eski Antlaşma'nın Ezgiler Ezgisi (Neşideler Neşidesi) bölümündeki ifadelerden anlaşıldığı gibi bu sözcük, gül değil zambaktır. Zambak Kitab-ı Mukaddes genelinde, ilkbaharın ve yenilenmenin sembolü olarak kabul edilmektedir. Ezgiler Ezgisi'ndeki ifade şu şekildedir: “Ben Şaron<sup>68</sup> çiğdemiyim, Vadilerin zambağıyım.” (Ezgiler Ezgisi, 2:1).

Bir diğer zambak figürüyle, Salomé'nin Yahya'ya methiyeler düzduğu pasajların ilkinde karşılaşılmaktadır. Pasaj şu şekildedir: “...Bedenin tırpancılarının hiç biçmediği bir zambak tarlası kadar beyaz.” (Wilde, 2014a, s. 36).

<sup>63</sup> “Benden sonra benden daha güçlüsü olan geliyor. Eğilip O'nun çarıklarının bağını çözmeye bile layık değilim.” (Matta, 3:11; Markos, 1:7; Yuhanna, 1:27).

<sup>64</sup> “Çöl ve kurak toprak sevinecek, Bozkır coşup çiğdem gibi çiçeklenecek.” (Yeşaya, 35:1).

<sup>65</sup> “O zaman körlerin gözleri, sağırın kulakları açılacak.” (Yeşaya, 35:5).

<sup>66</sup> “Emzikteki bebek kobra deliği üzerinde oynayacak.” (Yeşaya, 11:8).

<sup>67</sup> Ejderha, kötü güçlerin beden bulması anlamında kullanılmıştır. Vahiy kitabı onu tekvin yılanı ile özdeşleştirir (Vahiy, 1-22).

<sup>68</sup> Şaron: Eski Ahit'te bahsedilen verimli bir kıyı bölgesidir (Kutsal Kitap, s. 706).

Son olarak da Salomé'nin en uzun pasajı, doruk<sup>69</sup> olarak nitelendirilebilen tiradında zambak figürü ile karşılaşılmaktadır: “...*Bedenin.... Gümüştten zambaklarla ve güvercinlerle dolu bir bahçeydi.*” (Wilde, 2014a, s. 80).

Wilde, eşi Constance'ın hamileliğinde, Constance için “*Evlendiğimde karım bir zambak kadar narin ve beyaz, canlı bakışları, kulağa müzik gibi gelen kahkahalarıyla güzel bir kızdı....*” şeklinde bahsettiği gibi (McKenna, 2009, s. 116), sevgililerine yazmış olduğu şiirlerinde de bu figüre sıkça yer vermiştir.

Ulaşılan kaynaklarda 1878 yılında Wilde'ın, günah çıkarmak için gitmiş olduğu Peder Sebastian Bowden ile görüşmesinin ardından, Peder Bowden'in bir sonraki seansa kadar olan sürede “*az konuş ve çok dua et*” öğüdü üzerine Wilde'ın bir sonraki görüşmeye gitmeyip, Peder'e bir demet zambak gönderdiğinden bahsedilmektedir (McKenna, 2009, s. 42). Sadece yazılarında değil yaşamında da bu sembolik figürü kullandığı gözlemlenmektedir.

Zambak, Wilde ile öylesine özdeşleşmiştir ki Gilbert ve Sullivan *Patience* adlı operada Wilde'den esinlenerek yarattığı başkahraman Bunthorne rolünün ellerinde de bu figürü aksesuar olarak kullanmıştır (Engel, 2011, s. 169). Çeşitli dergilerde Wilde'ın karikatürlerinde de elinde zambak olan Oscar Wilde'a rastlamak mümkündür.

#### 4.3.3.3. Güvercin Figürü

Güvercin figürü, geleneksel yaklaşımda bir günahsızlık, saflık sembolü olarak bilinmekte (Wilde, 2014a, s. 38) ve Yeni Ahit'te Kutsal Ruh'u sembolize etmektedir. Yeni Ahit'in Ezgiler Ezgisi (Neşideler Neşidesi) bölümünde şu şekilde yer almaktadır:

(2)... *Aç bana, kız kardeşim, aşkım, eşsiz güvercinim!...(12).... Güvercinler gibi gözleri; sütle yıkanmış.... (8) Altmış kraliçe, seksen cariye, sayısız bakire kız olabilir; (9) Ama bir tanedir benim eşsiz güvercinim, biricik kızdır annesinin, gözbebeği kendisini doğuranın....* (Ezgiler Ezgisi, 5:2-12; 6:8-9).

Bunun yanı sıra Yunan efsanelerine özel ilgisi olduğunu dile getiren Wilde'ın, aşk ve güzellik tanrıçası olarak bilinen Aphrodite'e adanmış olan bu kuşa

<sup>69</sup> Doruk: Sahne eserindeki en keskin nokta, zirve, klimaks (Taner, And, Nutku, 1966, s. 28).

(Erhat, 1987, s. 45-47), yapıtında yer vermesinin bir rastlantı olmadığı düşünülmektedir.

Genç Süryani Narraboth, oyunda Salomé’yi betimlerken yukarıda sözü edilen arılık sembolünü sıkça kullanmaktadır: “*Ayakları küçük beyaz güvercinler gibi olan bir prensese benziyor (ay özdeşleştirilmesi).... (Wilde, 2014a, s. 14). ....Küçük beyaz elleri yuvalarına uçan güvercinler gibi çırpınıyor.... (Wilde, 2014a, s. 20). “Sürüsünden ayrılmış bir güvercine benziyor... Rüzgârda titreyen bir nergis gibi. (Salomé’nin ziyafetten sıkılıp terasa çıkmasından hemen önce) (Wilde, 2014a, s. 23). Prenses, mür bahçelerine benzeyen, tüm güvercinlerin güvercini gibi olan Prenses.... (Wilde, 2014a, s. 38). Burada Wilde’in, yine Kitab-ı Mukaddes’te sıkça sözü geçen, ilaç veya parfüm olarak kullanılan değerli ve hoş kokulu bir yağ olarak tanımlanan (Kutsal Kitap, s. 1363), güvercin figürü ile aynı baplarda yer alan “mür”ü, dini metinlerden öykünerek kullandığı düşünülmektedir. Yeni Ahit’in Ezgiler Ezgisi bölümünde, “mür” ile ilgili, Wilde’in anlatımına benzer ifadelere rastlamak mümkündür.*

Salomé, sandaletlerini çıkarıp çıplak ayakla dans edeceğini söylediğinde Hérod, bekâretini arzuladığı Salomé’nin ayakları için bu figürü kullanmıştır. “*....Küçük ayakların beyaz güvercinler gibi olacak....*” (Wilde, 2014a, s. 69).

Salomé’nin, Yahya’nın ağzını öpmek istediği sahnede “*....Ağzın tapınaklarda yaşayan ve rahiplerin beslediği güvercinlerin ayaklarından bile daha kırmızı....*” (Wilde, 2014a, s. 38) demektedir ve son olarak da doruk noktası olarak nitelendirilen son tiradında Yahya’nın bedenini, sözü geçen safiyetle özdeşleştirmektedir. “*....Yahya.... Bedenin.... Gümüştan zambaklarla ve güvercinlerle dolu bahçeydi....*” (Wilde, 2014a, s. 80).

#### **4.3.3.4. Fildişi Figürü**

Fildişi figürü ile eserde duyguların yoğun ifadelendirildiği sahnelerde karşılaşılmaktadır. Wilde fildişi figürünü birçok eserinde ve mektuplarında kullanmış, nesnelere tasvir ederken bu figürden çokça kez yararlanmış.

Wilde’in, Lilie Langtry’ye yazdığı bir mektupta evlenme kararı aldığı müstakbel eşini tanımlarken şu cümleleri kullanmıştır: “*Constance Lloyd adında... bir genç kızla evleneceğim.... O mükemmel fildişi parmaklarıyla piyanodan çıkardığı*



sesler...” ifadesiyle Wilde, eşinin, saf bir bakire gibi, el değmemiş ancak soğuk bir güzellik taşıdığını düşünmektedir (McKenna, 2009, s. 86). Bu güzellik betimlemesini oldukça benimsediği düşünülen Wilde, uranist aşk beslediği Fitch’e yazdığı, 1889 tarihiyle imzaladığı, içinde ay figürünün de olduğu şiirinde de fildişi figürüne rastlamak mümkündür. *Ormanda* adlı şiirdeki dördlük şu şekildedir:

*Ormanın alacakaranlığından birdenbire,  
Aydınlık şafağına yeşil çayırların,  
Fildişi bacaklar, kahverengi gözlerle,  
Çıktı benim güzel ceylanım* (McKenna, 2009, s. 185).

Wilde’in, eşcinsel aşka dair sembollerle dolu, *The Picture of Dorian Gray* (*Dorian Gray’in Portresi*) adlı romanında da fildişi figürü ile karşılaşmaktadır. Wilde, Dorian Gray’ı şu cümlelerle tasvir etmiştir: “*Basil; ayrıca şu kaba ve güçlü suratınla, kömür karası saçlarınla, fildişinden ve gül yapraklarından yapılmışa benzeyen o genç Adonis arasında bir benzerlik göremiyorum. Öyle ya, sevgili Basil, o bir Narkissos, sense...*” (Wilde, 2015d, s. 9). Bu tasvirlerden hareketle fildişi figürünü erselikli güzelliğin ifadelendirilmesi olarak düşünmek doğru olabilir.

Fildişi figürü, arketipsel yaklaşımda incelenecek olunursa, Carl Gustav Jung’un çalışmaları, sembolik açıdan aydınlatıcı olmaktadır. Çünkü Jung kültürel mirasın ortaya çıkışı üzerine derin araştırmalara imza atmıştır. Jung’a, eşcinsel kimliğinden kurtulmak için gelen bir genç, görmüş olduğu rüyayı şu şekilde ifade etmektedir: “*Büyük bir gotik katedral içindeyim, Minberde bir rahip var. Elimde küçük bir fildişi figür...*” Jung’un yaklaşımı doğrultusunda bu fildişi figür, gencin cinsel organını sembolize etmektedir (Aras, 2014, s. 46-47). Bu arketipsel yaklaşım ise Wilde’in tasvirindeki düşünceyi doğrular niteliktedir.

Bunun yanı sıra, Wilde *The Critic as Artist* denemesinde “*...ne kadar da zarif bu... nergisler... fildişinden yapılmışlar sanki... Antik Yunan’ın en parlak dönemindeki sanat eserlerine benziyorlar.*” (Wilde, 2014b, s. 39) şeklinde ifadelere rastlanmaktadır. Wilde burada açıkça nergisi, zarafetle özdeşleştirmekte bunu yaparken de Antik Yunan’dan ve dolayısıyla mitolojiden ilham almaktadır.

Mitolojiye büyük ilgisi olduğu bilinen Wilde’in böylesine bir figür seçmiş olmasının altında daha derin bir etki olduğu düşünülmektedir. Öncelikle oyunda

Salomé'nin Yahya'yı fildişi bir heykele benzetiyor oluşu ve Yahya'nın ağzını öpmek isteği mitolojideki Pygmalion'un öyküsüyle büyük ölçüde örtüşmektedir. Wilde'ın bu mite etkilenmiş olduğu olasıdır. Mitolojide Kıprıslı Pygmalion, kadınlardan hoşlanmayan bir heykeltıraştır ve ömrü boyunca bir kadınla evlenmeyeceğine yemin etmiştir. Bir gün bir kadın heykeli yapmaya karar vermiş ve büyük uğraşlar sonucu, o zamana kadar yapılmış en güzel kadın heykelini yaratmıştır. Fildişinden yapmış olduğu o eşi benzeri olmayan, güzeller güzeli kadın heykelini görenler gerçek bir kadın sanırmış. Heykeline âşık olan Pygmalion, onun cansız bir şey olduğunu anlamış ve içini büyük bir hüznü kaplamıştır. Aşk tanrıçası bütün bu olanları görmüş ve mutsuz gence yardım etmeye karar vermiştir. Venus bayramında Pygmalion, Aşk tanrıçasının tapınağına giderek ona, karşısına yaptığı heykele benzeyen bir kadın çıkarmasını dilemiş ve evine gidip fildişi sevgilisini dudaklarından öpmüştür. Venus bu aşkı karşılıksız bırakmamıştır ve tam o esnada fildişi sevgilisi canlanmış gerçek bir kadın olmuştur (Erhat, 1987, s. 282-283). *Salomé*'nin dramatik seyrine bakıldığında bu mite etkilerini görmek mümkündür.

Oyunda bu figürün yer aldığı pasajlar şu şekildedir:

*SALOMÉ: Zayıf, fildişi bir heykele benziyor. Gümüşten yapılmış bir tasvir gibi.... Seni soğuk olmalı, fildişi gibi... (Wilde, 2014a, s. 33).*

*SALOMÉ: ....Ağzın fildişi bir kulenin üstündeki al renkli bir kurdele gibi. Fildişi bir bıçakla ikiye bölünmüş bir nar gibi.” (Wilde, 2014a, s. 37).*

*SALOMÉ: Ama sen güzeldin! Bedenin gümüş ayaklar üzerine inşa edilmiş fildişinden sütunlardı. Fildişi siperlerle çevrilmiş gümüşten bir kuleydi. Dünyada senin vücudun kadar beyaz hiçbir şey yoktu. (Wilde, 2014a, s. 80).*

#### 4.3.3.4.1. Fildişi Kule Figürü

Kutsal metinler incelendiğinde fildişi kule figürüne rastlanmaktadır. Eski Ahit'teki bu bölümlerden bazıları şöyledir:

“Boynun Davut'un kulesi gibi, Kakma taşlarla yapılmış....” (Ezgiler Ezgisi, 4:4), “Fildişi kule gibi boynun” (Ezgiler Ezgisi, 7:4). Ezgiler Ezgisi'ndeki (Neşideler Neşidesi) bu anlatımlar, cinsellikle ilgili tensel motifleri içinde barındırmaktadır. Burada boyun, cinsel cazibenin merkezi olarak anlatılmaktadır (Sümer, 2007, s. 43).

Salomé'nin "Ağzın fildişi bir kulenin üstündeki al renkli bir kurdele gibi" "Fildişi bir bıçakla ikiye bölünmüş bir nar gibi" anlatımının bir benzerine Eski Ahit'te de rastlamak mümkündür. Salomé, görkemli fildişi kuleyi burada kurdele ve nar figürleriyle zenginleştirmektedir. Eski Ahit'te ki bölümler şu şekildedir: "Al kurdele gibi dudakların, Ağzın ne güzel! Peçenin ardındaki yanakların Nar parçası sanki!" (Ezgiler Ezgisi, 4:3). Buradaki dudakların, al kurdele ve nar benzetmesi kutsal metinlerin cinsel figüratif yaklaşımı olarak nitelendirilmektedir (Sümer, 2007, s. 41).

Bir başka açıdan bakılacak olunursa, Ana Tanrıça figürünün, ilkel mitolojiye kadar dayanan büyük temelleri olduğu gözlemlenmektedir. Roma Katolik Kilisesi'nin "Loreto İlahisi" Meryem Ana'ya seslenmektedir. Meryem bu ilahide, "Tanrı'nın Kutsal Anası", "En Saygın ve Güçlü Bakire", "İlahi Rahmetin Anası" olarak adlandırılmıştır. Bunun yanı sıra "Cennetin Kapısı", "Adaletin Aynası", "Neşe Nedeni", "Günahkârların Sığınağı", "Bilgelik Mevkii", "Barış Kraliçesi", "Altın Evi", "Davut'un Kulesi" ve "Fildişi Kule" olarak övgüyle anılmaktadır (Campbell, 1995, s. 143). Salomé'nin yaklaşımında ise Meryem'in saflığı ve temizliğiyle, bakireliğiyle bir özdeşleştirme yapmış ve bu özdeşleştirmenin dişilik-erillik görmeksizin, pür duygularla yapılmış olduğu düşünülebilir.

Wilde, Fildişi kule ifadesini, Robbie'ye yazdığı mektupta farklı bir anlamda, kabuğuna çekilmiş, kendi içine dönük dünyası şeklinde ifade ederek kullanmıştır. Lord Alfred Douglas'a sitem ettiği bu mektuptaki cümle şu şekildedir: "Fildişi kule, murdar şeyin saldırısına uğradı" (McKenna, 2009, s. 497).

#### **4.3.4. Oyundaki Karakterlere Yaklaşım**

##### **4.3.4.1. Salomé**

Oscar Wilde, *Salomé*'sinde, İncil anlatısındaki öfkeli annesince yönlendirilen edilgin karakteri ve kutsal adam Yahya'yı sahnenin gerisinde bırakarak bir *femme fatale* yaratmıştır. Salomé karakteri tıpkı İncil anlatısındaki gibi Hérodias'ın kızı olarak oyunda yerini alır. Hérod'un da üvey kızıdır. İncil anlatısında annenin yönlendirmesiyle Yahya'nın başını isteyen Salomé, oyunda tamamen kendi kararıyla bunu istemektedir ve bu durum da Wilde'in Salomé öyküsünün en büyük ve en yenilikçi özelliği sayılmaktadır.

Wilde'in Salomé karakteri 1800'lerdeki erkek zihnine hâkim olan hayal gücünü ve anksiyeteleri yansıtmaktadır. 19. yüzyılın sonlarına doğru Salomé yine birçok sanatçı tarafından konu edilmiştir. Oscar Wilde'in *Salomé*'sini diğerlerinden ayıran en büyük özellik, edilgen bir kızıdan, dönüştürülen bu *femme fatale* olmuştur. Erotik cazibesiyle karşı cinsi felakete hatta ölüme kadar götüren bu kurgusal kadın, mazoşist erkek algısınca yaratılmıştır. Bu arzulara karşıt arzular olan, seksüel birleşme ve daha derinlerde yatan bilinçdışı süreçteki yok edilme ve iğdiş edilme kaygısını somutlaştırmaktadır<sup>70</sup> (Bentley, 2006, s. 23-29).

Catherine Clément "*Desir de Sainte*" (*Azize Arzusu*) isimli makalesinde, Salomé karakterinden "*ay ışığı altında fildişi kadar soğuk ve bakir ikiz çift*" şeklinde bahsetmektedir. Fransızcadan Türkçeye "*İkiz*" olarak çevrilen bu kelimeyi yazar orijinal metinde "*gêmeaux*" şeklinde ifade etmiştir. Fransızcada biyolojik anlamda ikiz doğan bebekler için *jumeau* (erkek) ve *jumelle* (dişi), sözcükleri kullanılmaktadır. "*Gêmeaux*" ise ikizler burcu için kullanılan bir ifadedir. Yazar buradaki duruma daha mitolojik yaklaşarak, Salomé'yi tek varlıkta, birlikte ilerleyen, dişil ve eril enerji olarak nitelendirir. Sembolist yaklaşımla bu çift, Salomé'de beden bulur. Clément bu durumu şu şekilde açıklamaktadır: "*Evet, Salomé'de saf temiz bir çift mevcuttur. Bu çiftin yolu Salomé karakterinde kesişir fakat birbirlerine bakmazlar.*" Bu düşünceye göre Salomé bir hermafrodittir (Clément, 1983, s. 123). Bu sembolik hermafrodizm düşüncesi Orta Çağ'dan bu yana süregelen bir özdeşleştirmedir. Hatta Aubrey Beardsley'nin, *Salomé*'nin Londra basımı için yaptığı illüstrasyonlarda<sup>71</sup> da Salomé hermafrodit olarak kurgulanmış ve çizilmiştir. Beardsley'nin illüstrasyonlarında dikkat çekici biçimde penis figürü göze çarpmaktadır: Salomé'nin bir penisi ve Medusavari saçları vardır. Bu durum Salomé'nin dişi kimliğinin yok edici yönlerini vurgular niteliktedir.

Wilde'in *Salomé*'sindeki yenilikçi yaklaşımı ve edilgin karakterin *femme fatale*'e evrilmiş hâli şu pasajlarla örneklendirilebilir:

*SALOMÉ: Hemen, gümüş bir tepsi içinde getirmelerini istiyorum....  
Yahya'nın başı.*

<sup>70</sup> Metnin bir önceki bölümünde, 3.4. **Femme Fatale**, 3.4.1. **Femme Fatale'in Birey Üzerinde Yarattığı Kastrasyon Anksiyetesi** ve 3.4.1.1. **Oidipus Kompleksi** başlıkları altında bu kompleks ve anksiyetelere açıkça değinilmiştir.

<sup>71</sup> Bu illüstrasyonlar 4.3.1. **Salomé'nin Oluşum Süreci** içinde, 4.3.1.1. **Aubrey Beardsley'nin Londra Basımı İçin Yaptığı İllüstrasyonlar** başlığı altında incelenmiştir.

*HÉRODIAS: Çok iyi söyledin, kızım....*

*HÉROD: Hayır, hayır, Salomé. Benden bunu istemeyin. Annenizi dinlemeyin. O size her zaman kötü öğütler veriyor. Onu dinlememelisiniz.*

*SALOMÉ: Annemin, sözlerini dinlemiyorum. Yahya'nın başını gümüş bir tepsi içinde kendi zevkim için istiyorum.... (Wilde, 2014a, s. 73).*

Salomé'nin davranışları, diğer karakterlere, özellikle Hérod'a olan yaklaşımı, ilk olarak onun feminist algı ile kurgulanmış olduğu düşündürmektedir. Bu karakterin feminist mi yoksa feminen mi oluşu, konuya hangi açıdan bakıldığıyla yön bulup şekillenir.

Salomé ilk kez sahneye dâhil olduğunda şu sözleri söyler: *"Kalmayacağım. Kalamam. Neden Tetrark göz kapaklarının altında seğiren köstebek gözleriyle hep bana bakıyor?..."* (Wilde, 2014a, s. 23). Bu sözlerle daha oyunun başında, Tetrark'ın, yani Hérod'un idari gücünü ve kendisine yönelmiş bakışlarını reddeder. Onun gözlerinden kendini sıyırmak için terasa çıkar. Hemen ardından *"Hava burada ne kadar hoş! Burada nefes alabiliyorum!"* (Wilde, 2014a, s. 23) sözleriyle Salomé, Tetrark'ın içinde olduğu erkek egemen toplumun büyük bir temsilcisi sayılan platformdan kendini koparıp, otoriteye karşı duruşunu ortaya koyar. Salomé, Victoria Devri kadınının zihninde yatan, varlıklı birinin ilgisini kazanma arzusunu hiç düşünmeden geri çevirir ve içinde olduğu ataerkil yapı onun için hiçbir şey ifade etmez (Salman, 2012, s. 148). İlerleyen bölümlerde, sahneye bir köle dâhil olur ve Tetrark'ın, Salomé'nin içeriye dönmesini istediğini bildirir. Salomé'nin cevabı *"Dönmeyeceğim."* olur ve daha sonra köle: *"Prenses'ten Tetrark'a nasıl bir yanıt götürebilirim?"* diye sorduğunda, Yahya'nın Sesi ile ilgilenmekte olan Salomé, onu duymaz ya da duymazdan gelir (Wilde, 2014a, s. 25-27). Bu davranışlarının sonucunda Salomé, otoriteye karşı duruşun bir göstergesi sayılmaktadır.

Victoria Devri'nde toplumsal yapı ve kadın incelediğinde görülen, kadının sadece kocasına karşı olan cinsel sorumluluğu ve cinsel konular üzerine konuşamıyor olması ve eş konusunda seçen değil seçilen olmasıdır. İşte tam burada Salomé, Victoria Devri kadınının aksine, seçen taraf olmuştur. Burada bahsedilen, Yahya ile karşılaşma anıdır. Oyunun başından beri erkeklerin bakışları altında olan Salomé, bu kez kendisi, gözlerini bir erkeğe doğrultmuştur. Salman'a göre Salomé *"Toplumun*

*cinsel obje olarak gördüğü bir kadın olmaktan çok, kendi cinsel hedefine, her ne pahasına olursa olsun, gitmeye kararlı bir kadındır artık.”*

Oyunda Yahya, Tanrının bir elçisi olarak, kendini Salomé'den üstün görmektedir. Onun için seksüel cazibenin bir manası yoktur. Yahya'nın sözleri doğrultusunda, Salomé'nin ahlaki açıdan kirli oluşu, soyundan ötürüdür (Salman, 2012, s. 149-150).

*YAHYA: Geri dur! Babil'in kızı! Efendimiz'in seçtiğine yaklaşma. Senin annen yeryüzünü iğrençliğinin şarabıyla doldurdu ve onun işlediği günahların çığılığı ta Tanrı'nın kulaklarına kadar gidiyor (Wilde, 2014a, s. 33).*

*YAHYA: Geri! Babil'in kızı! Kötülük dünyaya kadınlarla gelir. Konuşma benimle. Seni dinlemek istemiyorum. Ben sadece yüce Tanrı'nın sözlerini, buyruklarını dinlerim. (Wilde, 2014a, s. 36).*

Yahya “*Babil'in kızı!*” ifadesinde Yeni Ahit'e gönderme yapmaktadır. Babil şehri, fahişeliğin ve türlü sapkınlıkların anası olarak bilinmektedir. Yahudiler Babil'e esir olarak getirilmiştir. Bu şehir kutsal metinlerde günahkârlar şehri olarak yer alır (Vahiy, 17:1-18). Wilde'ın metninde açıkça ifade edildiği üzere Yahya, günahın dünyaya kadınlar tarafından getirildiğini düşünmektedir. Burada Havva'nın, Adem'i baştan çıkarıp yasak meyveyi yemesine sebep oluşu ile, Hérodias'ın, kocasının kardeşini baştan çıkarmış olması ilişkilendirilmektedir (Salman, 2012, s. 51).

Eserin önemli sahnelerinden biri olan istek-ret sekansında Salomé, psikopatolojik bir ruh değişimiyle arzularını söze dökmektedir. Buradaki semboller ustalıklarla metnin içine yerleştirilmiştir. Salomé'nin pasajları şu şekilde yer alır:

*SALOMÉ: Yahya! Senin bedenine âşığım Yahya! Bedenin turpancuların hiç biçmediği bir zambak tarlası kadar beyaz. Bedenin Judaea'nın dağlarında yatan ve vadilere dökülen karlar gibi beyaz. Arap Kraliçesi'nin bahçesindeki güller bile senin bedenine kadar beyaz değildir. Ne Arap Kraliçesi'nin bahçesinin gülleri ne de Arap Kraliçesi'nin baharat bahçesi; ne yaprakların üstünde parlayan gün ışığının ayakları ne de denizin gönlünde yatan ayın yüreği: dünyada senin bedenine kadar beyaz başka hiçbir şey yoktur. Bedenine dokunmama izin ver (Wilde, 2014a, s. 36).*

Salomé bu pasajda klasik anlatımla, saflık, temizlik sembolü olarak beyazlığı kullanmaktadır. Anlatımı kuvvetlendirmek için beyazın en beyazını, bembeyazı betimleme çabası görülmektedir. Hemen ardından Yahya'nın onu aşağılayarak reddetmesi üzerine çılgına dönen Salomé, ürpertici bir ruh değişimiyle şu cümleleri söyler:

*SALOMÉ: Bedenin iğrenç. Bir cüzzamlının bedeni gibi. Zehirli yılanların süründüğü sıvalı bir duvar gibi, akreplerin yuvalarını yaptığı sıvalı bir duvar. Tiksindirici şeylerle dolu ağartılmış bir gömüt gibi. Korkunç, bedenin korkunç!... Beni büyüleyen saçların, Yahya. Saçların üzüm salkımlarına benziyor; Edomluların topraklarındaki, Edom'un asma ağaçlarında sallanan simsiyah üzüm salkımlarına. Saçların Lübnan'ın sedir ağaçları gibi; aslanlara ve gün boyu saklanacak yer arayan haydutlara gölge veren Lübnan'ın büyük sedir ağaçları gibi. Uzun karanlık geceler, ay yüzünü sakladığında, yıldızlar korkudan titrediğinde, senin saçların kadar kara değildir. Ormanda yaşayan sessizlik öyle siyah değildir. Dünyada senin saçların kadar siyah başka hiçbir şey yoktur... İzin ver dokunayım saçlarına* (Wilde, 2014a, s. 36-37).

Salomé, pasajın ilk cümlelerinde görülen psikopatolojik ruh değişimiyle, bir önceki klasik anlatımdaki saf beyazlığın aksini, beyazlığın çirkin yönünü vurgulayıp oyunun atmosferine farklı bir soluk getirmiş ve buradaki “*sıvalı bir duvar*”, “*Tiksindirici şeylerle dolu ağartılmış bir gömüt*” benzetmesini, Yeni Ahit'teki ifadelerle zenginleştirmiştir. Yeni Ahit'teki ifadeler şöyledir: “*Vay hâlinize ey din bilginleri ve Ferisiler, ikiyüzlüler! Siz dıştan güzel görünen, ama içi ölü kemikleri ve her türlü pislikle dolu badanalı mezarlara benzersiniz*” (Matta, 23:27). Salomé'nin fikirsel bağlamda yön değiştirip Yahya'nın saçları için methiyeler düzdüğü cümlelerde ise ilk olarak saçlarını “*üzüm salkımlarına*” benzetmektedir. Buradaki üzüm salkımı benzetmesi zevkin tinsel sembolü olarak adlandırılabilir. Psikanalitik yaklaşımda erkekte aşağıya doğru sarkan yuvarlak nesnelere, penisle özdeşleştirilebilmektedir. Bu şehvet dolu sözlere Salomé, Yahya'ya olan cinsel arzusunu sembolik bir biçimde aktarmakta, bilinçdışını ortaya koymaktadır. Ardından gelen cümlede anlatımı daha da kuvvetlendirerek, Ürdün'ün güneybatı, İsrail'in güneydoğu bölgelerini kapsayan Lut Gölü'nün güneyinde kalan bölge Edom'un (Can, 2015, s. 428) asma ağaçlarındaki salkımlara benzetmiştir. Sonra

“Lübnan’daki sedir ağaçları gibi” ifadesiyle, yine kutsal metinlere göndermelerle anlatımı zenginleştirmiştir. Eski Ahit’te bu anlatım birebir karşılık bulmaktadır ve şu şekildedir: “Lübnan’ın sedir ağaçları gibi eşsiz” (Ezgiler Ezgisi, 5:15), “Kâkülleri kıvr kıvr, kuzgun gibi siyah.” Bu benzetmeyle görkemliliği ve çekiciliği ifade ettiği düşünülmektedir (Sümer, 2007, s. 51). Erkeğin gözünden bakıldığında kadınlar, siyahı ve dolayısıyla karanlığı, büyük bir maharetle, erkeğin yaşamına aktarmaktadır. Din, cinselliği diğer dünyanın engin nimetlerine kavuşmayı engelleyen yeryüzüne ait bir zaaf olarak göstermiştir (Sümer, 2007, s. 138). Salomé’nin siyah özdeşleştirmesinin, Yahya’yı günaha davet ettiğinin sembolik ifadelendirilmesi olduğu düşünülmektedir.

Bu pasajdan sonra da Yahya’nın, kendisini tekrar aşağılayarak reddetmesine karşılık Salomé, aynı tavır ve ruh değişikliğiyle şu cümleleri söyler:

*SALOMÉ: Saçların berbat. Çamur ve toz kaplı. Sanki alnının üstünde yerleştirilmiş bir işkence tacı. Sanki boynun çevresine dolanmış zehirli bir yılanın boğumları. Saçlarını beğenmiyorum... Arzuladığım, ağzın Yahya. Ağzın fildişi bir kulenin üstündeki al renkli bir kurdele gibi. Sur bahçelerinde açan ve güllerden daha kırmızı nar çiçekleri bile öyle kırmızı değildir. Kralların gelişini haber veren ve düşmanları korkutan trompetlerin kırmızı çığlıkları öyle kırmızı değildir. Senin ağzın cenderelerde üzüm ezen şarapçıların ayaklarından daha kırmızı. Ağzın tapınaklarda yaşayan ve rahiplerin beslediği güvercinlerin ayaklarından bile daha kırmızı. Bir aslan öldürüp altın sarısı kaplanlar gördüğü orandan geri dönen kişinin ayaklarından kırmızıdır. Senin ağzın, denizin alacakaranlığında balıkçıların buldukları ve krallar için sakladıkları bir mercan dalı!... Ağzın Moab’ın madenlerinde Moabluların bulunduğu ve kralların onlardan aldığı zencefil gibi... Pers krallarının kullandıkları zencefil ile boyanmış ve mercan ile eğilmiş yaylar gibi. Dünyada senin ağzın kadar kırmızı başka hiçbir şey yok... Ağzını öpmeme müsaade et (Wilde, 2014a, s. 37-38).*

Salomé, bu pasajında ilk cümlelerinde görülen psikopatolojik ruh değişimiyle, bir önceki ahengin tam aksini betimlemiş, yine oyunun atmosferini değiştirmiştir. “İşkence tacı” ifadesiyle Mesih’in tacına gönderme yapmaktadır. Kutsal metinlerde şu şekilde bahsedilmektedir: “Dikenlerden bir taç örüp başına koydular” (Matta, 27:29), “O’na mor bir giysi giydirdiler, dikenlerden bir taç örüp



*başına geçirdiler*” (Markos, 15:17). “Zehirli bir yılanın boğumları” ifadesiyle ise mitolojik varlıklar olan Gorgo'lara gönderme yaparak ifade zenginliği sağladığı düşünülmektedir. Mitolojide Gorgolar, saçları yılanlarla örülü, korku salan yaratıklar olarak geçer ve Medusa, içlerinde efsaneye karışan ve daha bilindik olanıdır (Erhat, 1987, s. 127-128). Salomé'nin yine fikrinsel bağlamda yön değiştirip bu sefer eserin kaderini belirleyecek arzusu olan ağıza sıra gelmiştir. Buradaki “*fildişi kule*”, “*al renkli bir kurdele*”, “*ikiye bölünmüş nar*” önceki başlıklarda sembolik yaklaşımla irdelenmiştir. Salomé'nin “*trompetlerin kırmızı çığlıkları*” ifadesiyle Yahya'nın neredeyse kan kusan, dudaklarından çıkan aşığılayıcı cümlelerinin, kendisine cezbedici geldiğini ifade ettiği düşünülmektedir. Bu düşünce de içinde, farklı bir patoloji barındırmaktadır. Salomé'nin sonraki betimlemelerinde ise Ezgiler Ezgisi Kitabı'nda şehvet uyandıran bölgelerden biri sayılabilen ayak figürü (Sümer, 2007, s. 51) ile karşılaşmaktadır. Bunlar “*üzüm ezen şarapçıların ayakları*”, “*güvercin ayakları*”, “*ormandan geri dönen kişinin ayakları*” gibi ifadelerdir. Daha da önemlisi kanın habercisi ve tutkunun sembolü olarak nitelendirilebilen kırmızıdır.

*Salomé*'de olduğu gibi Eski Ahit'te de cinsellikle ilgili tensel figürlere rastlamak mümkündür. Sözü geçen organların cinsellikle bağlantıları vardır. Beden, saç, boyun, meme, bacak, burun, dudak, ağız bunlardan bazılarıdır. Eski Ahit'te seksüel yaklaşımın aşk ve tutku ekseninde, üreme bazlı bir diyalektikle karşılaşmaktadır. Özellikle Ezgiler Ezgisi (Neşideler Neşidesi) Kitabı'nda, tanrısal aşk figürü altında dünyevi semboller göze çarpar. Buradaki ifadelenilmelerde dişi-erkek birbirlerine şairane sözcükler söyleyerek tenlerini cezbedici kırlarlar ve bu diyaloglardan kavramsal bir orgazm yaşandığı düşünülebilir. Metinlerde bedene dair aşkın kaynağı arzu olarak gösterilmektedir (Sümer, 2007, s. 38-39). Wilde -öncelikle Salomé'ye- karakterlere yazdığı pasajları, bu kutsal metinlerle zenginleştirip görkemli cümleler yaratmıştır.

Salomé, Yahya ile diyalogu sırasında, diğer kişilerin ne değini umursamaz bir hâlde dokuz kez aynı şeyi saplantılı bir şekilde tekrarlamaktadır: “*....Arzuladığım, ağzın Yahya.... Ağzını öpmeme müsaade et.*” “*Ağzını öpeceğim, Yahya. Ağzını öpeceğim.*” “*Senin ağzını öpeceğim Yahya.*” “*Ağzını öpmeme izin ver Yahya.*” “*İzin ver, öpeyim ağzını.*” “*Ağzından öpmeme izin ver.*” “*Ağzını öpeceğim.*” “*Seni Ağzından öpeceğim Yahya, öpeceğim.*” (Wilde, 2014a, s. 37-41). Salomé'nin bu

pasajlardaki repetisyonunun<sup>72</sup> sebebinin, anlatımı pekiştirmekten öte, saplantıya dönüşen arzusunu dile getirmek olduğu düşünülmektedir.

Salomé'nin bu kararlı tavrından anlaşıldığı üzere, istediğini elde edinceye kadar pes etmeyecektir. Narraboth ise Salomé'nin bu sözlerine dayanamaz ve kendi yaşamına son verir. Narraboth'un ölümü ile Salomé ilk kurbanını vermiştir. Narraboth'un son sözleri şunlardır: *"Prenses, mür bahçelerine benzeyen, tüm güvercinlerin güvercini gibi olan Prenses, o adama bakma, ona bakma! Ona böyle şeyler söyleme. Buna dayanamam... Prenses, Prenses, böyle şeyler söyleme."* (Wilde, 2014a, s. 39).

Salomé'nin dizginlenemez arzusu, tüm yasakların ötesine geçer. Dudaklarından dökülenler daha önce hiç sahne üzerinde duyulmamış sözlerdir (Adam ve Worms, 1983, s. 156). Victoria Devri'nde bir kadının cinsel anlamda toplumsal sınırların dışına çıkıyor oluşu, tahammül edilmesi zor bir durumdur. Bunun yanı sıra Salomé'nin sözleri o dönemde sadece erkekler tarafından söylenebilecek türden sözlerdir; kadın sadece bu türden duyguların hedefi olabilmekteyken, Salomé'nin yaklaşımına, ona duyduğu aşkın da etkisiyle Narraboth tahammül edememiştir. Salomé'nin ancak bir erkeğin böylesine tutkusunu ifade edebileceği cümlelerle, duygularını söylüyor olması Narraboth'un intiharının bir sebebi sayılmaktadır. Salomé bu yaklaşımla *"bir erkekle eşit, hatta ondan daha üstün ve güçlü konuma"* gelir (Salman, 2012, s. 151-152). Salomé'yi ölüme götüren olgu ise hem ilahi olanı hem de maskülen olanı arzulamış olmasıdır. Oysa Salomé yalnızca kadındır. Onun görevi erkeğin arzu nesnesi olmaktır. Salomé'nin, kadınlığını bilememiş ve kadınlığın izin verdiği sınırların ötesine geçmiş olmasından dolayı ölüm, onun için kaçınılmaz son olmuştur (Adam ve Worms, 1983, s. 156).

Salomé'nin son ve en uzun tiradı incelendiğinde, duyguların korkutucu şekilde açığa çıktığını görmek mümkündür. Burada gergin, patolojik bir atmosfer hâkimdir. Salomé ölüler aramaktadır. Yahya'nın ölüm emri verilmiş, cellat sarnıca inmiştir. Sahnede üzerinde birçok kişi olmasına rağmen sahneye Salomé hâkimdir. Bu tirat şöyledir:

*SALOMÉ: (Sarnıcın üstüne yaslanır ve dinler) Hiç ses yok. Hiçbir şey duymuyorum. Neden bağırmıyor bu adam? Ah! Eğer birisi beni öldürmeye*

<sup>72</sup> Repetisyon: Sahne eserinde, bir cümle içinde veya arka arkaya gelen cümlelerde bir kelimenin ya da bir düşüncenin tekrarlanması, tekrar, yineleme (Türk Dil Kurumu Sözlük Kolu, 1948, s. 126).

*kalksa, bağırdım boğuşurdum, acı çekmek istemezdim.... Vur, vur Naaman, vur diyorum sana... Hayır, hiçbir şey duymuyorum. Korkunç bir sessizlik var. Ah! Yere bir şey düşüdü. Bir şeyin düştüğünü duydum. Celladın kılıcıymış. Bu köle korkuyor! Kılıcını düşürdü. Onu öldürmeye cesaret edemiyor. Bu köle bir dölek. Askerler gönderilmeli... (Wilde, 2014a, s. 79).*

Bu pasajın başında, Yahya'nın ölümüne karşı tavrını çizen bir portreyle karşılaşmaktadır. Salomé bu tavrı sorgulamakta ve Naaman'ı korkaklıkla suçlamaktadır. Belli ki Naaman için de bir peygamberi öldürmek kolay olmayacaktır. Salomé'nin bu sabırsız hâli tiradın devamında daha da psikopatolojik bir hâl alacaktır:

*(Hérodias'ın Pajını görür ve ona hitap eder) Buraya gel. Ölen adamın arkadaşydın sen, değil mi? Pekâlâ, yeterince ölü yok. Hey! Sana söylüyorum, onu öldürmek için yeterli adam yok. Askerlere aşağıya inmelerini ve istediğimi vermelerini söyleyin, Tetrark'ın bana söz verdiği şeyi, benim olan şeyi.*

*(Paj geri çekilir, Salomé askerlere hitaben) Buraya gelin, askerler. Sarnıca inin ve bana o adamın başını getirin.*

*(Askerler geri çekilirler) Tetrark, Tetrark askerlerinize bana Yahya'nın başını getirmelerini emredin. (Wilde, 2014a, s. 79).*

Naaman'dan sonuç alamadığını düşünen Salomé burada sözlerini paja yöneltir. Salomé'nin "yeterince ölü yok" ifadesi, eserin başındaki ayın ölümler aradığı anlatımına bir gönderme olarak gösterilebilir. Eserin ilk sayfalarında bu özdeşleştirmeyi Hérodias'ın Pajı yapmıştır. Salomé'nin ise bu ifadeyi paja hitaben yapıyor olması bir tesadüf değildir ve ay "yeterince ölü yok" ifadesiyle Salomé'de vücut bulmuştur. "...benim olan şeyi" ifadesinde ise Salomé'deki sapkın aidiyet hissi göze çarpar ve sabırsızlığı net bir şekilde görülmektedir.

Doruk olarak nitelendirilebilen aşağıdaki tirat Salomé'nin psikolojik süreciyle ilgili ciddi veriler sağlamaktadır ve sembollerle doludur. Bu psikanalitik semboller, bir sonraki alt başlıkta irdelenecektir. Bu tirat Salomé'nin kastratris<sup>73</sup> olduğunu

---

<sup>73</sup> Kastratris: Kastre eden, hadım eden kadın. Erkek için kullanılması durumunda bu kavram literatürde kastratör olarak yer alır.

kanıtlayan cümlelerle doludur. Onu reddeden erkeğinin başı en savunmasız hâlde ellerindedir. Artık kendisine kötü sözler söyleyemeyecektir:

*(Devasa siyah bir kol, celladın kolu, gümüş bir kalkanın içinde Yahya'nın başını taşıyarak sarnıçtan dışarı çıkar. Salomé onu kavrar. Hérod peleriniyle yüzünü gizler. Hérodias güler ve yelpazesini sallar. Hristiyanlar dizleri üstüne çöker ve dua etmeye başlarlar.) Ah Sen ağzından öpmeme izin vermek istemedin Yahya. Şimdi onu öpeceğim. Onu olgun meyveyi ısırır gibi ısıracağım dişlerimle. Evet, ağzını öpeceğim, Yahya. Söylemiştim sana, söylememiş miydim? Ah şimdi ağzını öpeceğim... Ama neden bana bakmıyorsun Yahya? Küçümseme ve öfkeyle dolu olan korkunç gözlerin şimdi kapalı, neden kapalılar? Aç gözlerini! Kaldır gözkapaklarını Yahya. Neden bakmıyorsun bana? Benden korktuğun için mi bakmıyorsun bana, Yahya?... Ve dilin, zehir atan kırmızı bir yılan gibi olan dilin, artık hareket etmeyecek, zehrini bana akıtan bu al renkli yılan tek kelime edemeyecek, Yahya. Garip, değil mi? Bu kırmızı yılan nasıl olur da artık kımıldamaz?... Beni istemedin, Yahya. Beni reddettin. Bana karşı utanç verici laflar ettin. Şehvet düşkününü bir kadın, bir fahişe gibi davrandın bana karşı, bana, Salomé'ye, Hérodias'ın kızına, Judaea'nın prensesine! İşte Yahya, ben hâlâ yaşıyorum, ama sen ölüsün ve başın bana ait. Onunla ne istersem yapabilirim. Onu köpeklere ya da gökteki kuşlara atabilirim... Köpeklerin bıraktığını gökteki kuşlar yiyip bitirir... Ah! Yahya, sen sevdiğim tek erkektin. Tüm diğer erkekler beni iğrendiriyor. Ama sen güzeldin! Bedenin gümüş ayaklar üzerine inşa edilmiş fildişinden sütunlardı. Gümüştan zambaklarla ve güvercinlerle dolu bir bahçeydi. Fildişi siperlerle çevrilmiş gümüştan bir kuleydi. Dünyada senin vücudun kadar beyaz hiçbir şey yoktu. Dünyada senin saçların kadar siyah hiçbir şey yoktu. Tüm dünyada senin ağzın kadar kırmızı bir şey yoktu. Sesin tuhaf kokular yayan bir buhurdanlıktı ve sana baktığımda garip bir müzik duyardım. Ah! Neden bana bakmadın Yahya? Ellerin ve küfürlerinin örtüsüyle yüzünü sakladın. Gözlerinin üstüne Tanrı'sını görmek isteyeninin bağını koydun. İşte sen Tanrı'ni gördün, Yahya, ama beni, beni asla görmedin. Eğer beni görseydin, severdin. Ben seni gördüm ve seni sevdim. Oh, ne kadar sevdim seni! Hâlâ da seviyorum Yahya. Sadece seni seviyorum... Senin güzelliğine susadım; bedenine açlık*

*duyuyorum; ne şarap ne de meyveler arzumu dindirebilir. Ne yapacağım şimdi Yahya? Ne seller ne de okyanuslar tutkumu söndürebilir. Ben bir prenestim ve sen beni hakir gördün. Ben bir bakireydim ve sen bekâretimi benden aldın. İffetliydim ve sen damarlarımı ateşle doldurdun... Ah! Ah neden bana bir kez bakmadın? Baksaydın, severdin. Biliyorum ki beni severdin ve aşkın gizemi, ölümün gizeminden daha büyüktür. Sadece aşka bakmak gerekir (Wilde, 2014a, s. 79-81).*

Ellerinde tuttuğu Yahya'nın kanlı başını köpeklere, kuşlara atma anlatımı, Yahya'nın eril kimliğini, bundan da öte insani varlığını yerle bir edici bir yaklaşımdır. Tam da burada ciddi bir psikolojik değişim gözlenir. Bu kinle besili sözlerin hemen ardından Salomé tarafından söylenen “*sevdiğim tek erkektin.... sen güzeldin*” gibi ifadeler bu psikolojik değişimin yönünü tayin etmektedir. Bu değişimden sonra istek-ret sekansındaki methiyelerine anıştırma yaparak anlatımı kuvvetlendirir. “*Zambak*”, “*güvercin*”, “*fildişi siperi kule*”, “*beyaz*”, “*siyah*”, “*kırmızı*” gibi sembolik anıştırmalarla, Yahya'nın saflığına, gücüne, cazibesine yeniden değinmektedir. “*Tuhaf kokular yayan bir buhurdanlık*”, “*garip müzik*” ifadeleri, tiradın sonundaki “*gizem*” kelimesini açıklar niteliktedir. Belli ki Salomé'nin de tanımlayamadığı bir süreçtir ona olan aşkı. Defalarca onu sevmiş olduğunu söylemesi ve neden onu sevmediğini sorgulaması, karaktere obsesif bir portre oluşturur. “*Ne seller ne de okyanuslar tutkumu söndürebilir*” ifadesi, akla Shakespeare'in *Macbeth*'indeki bir ifadeyi getirmektedir. Eli kana bulanmış Macbeth şu sözleri söylemektedir: “*Koca Poseidon'un bütün denizleri, yıkayabilir mi bu elleri?*” (Shakespeare, 2011, s. 33). *Macbeth*'te, kanlı eller için söylenen ifade, *Salomé*'de tutku için söylenmektedir. Salomé'nin ifadesinde sözü geçen tutku, sembolik açıdan, günah ve kan ile özdeşleştirilebilir. Hemen ardından gelen “*bakireydim*”, “*bekâretimi aldın*” sözleri, düşünceyi destekler niteliktedir. Salomé, tiradın sonunda, aforizma niteliğindeki söz ile noktayı koyar.

Wilde'in yaşamına dair yapılan incelemede, kadınlara karşı yaklaşımına ve düşüncelerine önceki bölümlerde değinilmiştir. Buradan hareketle White, bir eleştirisinde, “*Wilde'in kadınlara duyduğu korku ve nefretin, feminist sayılabilecek duygulara ait daha parlak fikirlerle örülmüş karanlık bir fikrin ve görüşün onun eserlerinde görüldüğünü söyler (White, 1998, s. 158)*” Hatta White, Wilde'in bu

tutumunda, eşcinsel kimliğinin etkisi olduğunu savunmaktadır (Salman, 2012, s. 155-156).

Arzu kıskacına aldığı erkeğini baştan çıkararak sıradan bir kadının kendisini Salomé ile özdeşleştirmesi, yerinde bir yaklaşım olarak görülebilmektedir. Bu durum hem erkek hem de kadın tarafından arketipsel bir deneyim olarak algılanmakta ve zihne şiddetli ve tatmin edici bir durum olarak kaydedilmekte, “ilk olan” daima hatırlanmaktadır. Bu süreçte kadının ruhu ve bedeni, üstün nitelikli güçlere bir geçit oluşturan köprüyle tanımlanabilir. Düz bakış doğrultusunda, erkek bireyle kadın bireyin kendilerini birbirlerine bahşediyor oluşu, iki zıt kutbun birleşiminden meydana gelen “*unio mystica*<sup>74</sup>”yı oluşturur. Bu duruma yol açan dans ise bir araya gelen karşıt enerjilerin bedende soyutluk kazanması olarak açıklanabilmektedir (Dunn Mascetti, 2000, s. 137).

Oyuna dönülecek olunursa, Hérod, Salomé’nin isteğini yerine getirmiş, Yahya’nın başını ona gümüş bir tepside sunmuş, Salomé de Yahya’nın ağzını öperek ereğine ulaşmıştır. Bir başka açıdan bakılacak olursa, Victoria Devri Kadını, evlenip çocuk dünyaya getirirken Salomé’nin, yaşam sonlandıran bir kadın olduğu göze çarpmaktadır (Dunn Mascetti, 2000, s. 150). Oyunun, evde bir melek olarak görülen kadın ideolojisine karşı çıkan bir yapıda yaratıldığı düşünülmektedir. Salomé, trajik sonun ölümle sonuçlanacağını bilse dahi, amacından vazgeçmez. Yahya’yı arzulaması ve final sahnesinde onu öpüyor olması, imgesel olarak, bekâretini kaybettiğini gösterse dahi, fiziki anlamda bir bakiredir. Kaderi ölümle çizilmiş olsa da Salomé, *femme fatale* yapısı ve bekâretiyle, ataerkil toplum içinde güçlü kalabilmeyi başarmıştır. Yine de Salomé’nin feminen tarafının, feminist kimliğinin önüne geçtiği düşünülmektedir (Dunn Mascetti, 2000, s. 158). Nitekim Wilde’ın yaşamı ve kadınlara olan yaklaşımı düşünüldüğü zaman, kadın hakkı savunmaktansa, sansasyonel, kan üzerinde çıplak ayakla dans eden, kendi kararları ile yaşama yön verme çabasında olan bir *femme fatale* yaratma kaygısı daha gerçekçi görünmektedir.

Hérodias’ın kızı Salomé, aynı zamanda fuhuşun da kızıdır. Bir günahkâr tarafından doğurulmuştur. Fakat eser içinde saf ve bakire olarak nitelendirildiği pasajlar da bulunmaktadır. Buradaki çelişki Salomé’nin fahişe örtüsü taşıyan bir azize olduğunun göstermektedir. Eğer Clément’in deyiimiyle “*ayımızı şaşıracak olsaydık*” ve Salomé de sadece yoldan çıkararak bir kadın olarak betimlenseydi,

<sup>74</sup> Unio mystica: Mistik birlik (Dunn Mascetti, 2000, s. 138).

sahne Salomé değil Hérodias ile karşılaşmış olunurdu. Bu safiyet fikrinden hareketle, Salomé Yahya'nın ikizi olarak da nitelendirilmektedir. Clément'e göre Salomé ile Yahya'nın ilk karşılaşmasında ay ışığı altında saf bir çift görülmektedir ve Salomé Yahya'ya ilk kez baktığında, onunda kendisi kadar saf olduğunu bildiği düşünülmektedir. Salomé ona methiyeler düzer, Yahya da ona ufak bir iltifatta bulunur. Fakat Yahya'nın onca hakaretinin altında bu iltifatı görmek zordur (Clément, 1983, s. 124). Burada sözü edilen, Yahya'nın şu ifadesidir: “*Süslü göz kapaklarının altındaki altından gözleriyle*” (Wilde, 2014a, s. 33). Clément, tüm engellere karşı, Yahya'nın bir tutsak oluşuna, Salomé'nin bir prenses oluşuna, tarihe ve Wilde'a hatta Narraboth'un ölümüne bile karşı bu çiftin karşılaşmasının gerçekleştiğini düşünmektedir. Başarısızlıkla sonuçlansa bile. Ona göre Salomé, azizeyle özdeşleşmektedir. Bir aziz ile bir azizeyi ayıran tek gerçeğin cinsiyet olduğunu savunur. Biri tanrı yolunda şehit olacaktır diğeri ise fahişe damgasıyla öldürülecektir. Bu düşünceden hareketle Clément, Salomé için, kaybolmuş bir güvercin, sarhoşluğa kapılmış bir azize yakıştırmasını yapmaktadır (Clément, 1983, s. 124).

Bir diğer bakışla Oscar Wilde'ın yarattığı Salomé, Huymans'ın Salomé'si kadar acımasızdır. Erkeğin kadına duyduğu şehvetin yanı sıra daha da dikkat çeken olgu, bir kadının erkeğe duyduğu şehvettir ve bu şehvet oyundaki tüm ilişkileri zedeler, yok eder. Wilde bu karakterle kadın cinselliğini saldırgan, küçük düşürücü ve ölümcül olarak resmetmiştir (McKenna, 2009, s. 253).

Salomé karakterinin yaratıldığı dönemde hem cinsel cazibesi fazla olan kadın hem de bakire kadın, bağımsızlık isteyebilirdi. Wilde, yaratısını “*aşırı cinsel gücü olan bakire*” şeklinde birleştirip paradokslarla dolu bu olguyu Salomé olarak ortaya koymuştur. Bu durum ise zamanın toplumsal cinsiyet anlayışına, soğuk ve ürpertici cazibeye sahip, çelişkili bir tip ile yeni bir tartışma konusu getirmiştir (Bentley, 2006, s. 28-29). Wilde'ın *A Woman of No Importance* isimli oyununun üçüncü perdesindeki sözler, Salomé karakterinin amacını, toplumdaki yerini açıklar nitelikte sayılabilir. “*Azize günahkâr arasındaki tek fark ilkinin geçmişe, diğerrinin geleceğe sahip olmasıdır.*” (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 40).

Cevat Çapan bir makalesinde “*Hérodas'ın üvey kızı Salomé on sekiz yaşında güzel ve ateşli bir kızdır*” şeklinde bir ifade bulunmaktadır (Çapan, 1995, s. 7). Fakat

İncil'deki anlatılar ve Oscar Wilde bu Salomé'nin yaşı ile ilgili bir bilgi vermemektedir.

Salomé'nin trajik ölümü ise İncil'de yer almamaktadır. Hatta tarihte de, iki saygın koca ve birkaç çocukla uzun bir ömür süren bir kadın olarak söz edilmektedir. Salomé'nin katli, Oscar Wilde'nin kendi kanlı kurgusu olarak edebiyat literatüründe yerini almıştır (Bentley, 2006, s. 37).

#### 4.3.4.1.1. *Psikanalitik Yaklaşımda Salomé*

Eserde, Salomé karakterinin psikopatolojik davranışları ilk sahnelerden finale kadar devam etmektedir. Salomé'nin, salt arzunun ötesinde, psikoseksüel bozuklukları olduğu düşünülmektedir.

Wilde bu karakteri oluştururken bir araştırma içine girmiştir. Lord Alfred Douglas, Wilde'nin *Salomé*'yi yazmadan önce cinsel sapıklık ve sapkınlıklar üzerine ayrıntılı bir çalışma olan Richard Krafft-Ebing'in kitabı *Psychopathia Sexualis*'i (*Cinselliğin Psikopatolojisi*) okuduğunu söylemiştir. *Psychopathia Sexualis*'de, Salomé ve Hérodias karakterine, cinsel hiperesteziye ayırdığı bölümde rastlamak mümkündür. Krafft-Ebing bu durumu "*Cinsel duyguların anormal bir şekilde artış göstermesi ve cinsel haz için güçlü ve sık arzu duyulması*" olarak tanımladığı bu durumu, "*VII no.lu Vaka*" ile daha net açıklamak mümkündür. Bu vaka, on üç yaşından beri şehvet ve arzu dolu bir kadından bahsetmektedir.

Oyunda, Salomé cinsel birleşmenin mümkün olmayacağı bir erkeğe yüksek bir arzu beslemektedir. Salomé'nin bitmek bilmeyen arzusu "*VII no.lu Vaka*"nın portresini yansıtmaktadır.

Oyunun kaderini belirleyen, Yahya'nın başının kesilmesine sebep olan kadın olan Salomé, istek-ret sekansında görüldüğü üzere reddedilmiştir. Burada karşılığı olmayan bir tutku söz konusudur. Richard Krafft-Ebing'in "*VII no.lu Vaka*" hakkında yazdıkları şu şekildedir:

*Cinsel yaşantısının içine girdiği son durum oldukça ilginç. Bütün arzusunu, imkânlarını ve bağlılığını eşcinsel olan ve dolayısıyla da kadınlarla cinsel ilişkisi olmayacak bir adama yöneltmiş durumda. O adamın yalnızca*



*erkeklerden hoşlanıyor olması, kadında tarif edilemez bir heyecan yaratıyor, çünkü biliyor ki onunla cinsel ilişkiye girmesi mümkün değil.*

“VII no.lu Vaka”daki profil eşcinsel bir erkeğe aşık olan kadının yarattığı imkansız aşk profilyken, Salomé ile Yahya arasındaki imkansız aşk durumunun sebebi muhtemelen Yahya’nın peygamber oluşu ve dünyevi zevklerden uzak durmasıyla ile açıklanabilir.

Rüyaların, bilinçdışında saklı gerçeklerin yansıması olduğu baz alınır, *Salomé* tam burada bir rüyanın aktarılmış hâli gibidir. Oscar Wilde’ın kadın cinselliğinden öğreniyor oluşu bu eserle bilindiğinde saklanmış korkularını açığa vurmasıyla açıklanabilir. Salomé, sembolik bir vampirdir, *vagina dentana*’nın (*dişli vajina*), tehlike dolu, kastre edici, tüketici vajinanın sanki bir bedende yaşam buluşunu simgeler. Eser boyunca, kanlı sahneler ardı ardına gelmektedir (McKenna, 2009, s. 254-255).

Salomé’nin son tiradında söylediği “*Onu olgun bir meyve gibi ısıracağım dişlerimle*” (Wilde, 2014a, s. 79-80) ifadesi sözü geçen *vagina dentana*’nın (*dişli vajina*) bir sembolüdür. Salomé, aşkına karşılık vermeyen adamı kastre ederek cezalandırmış sayılmaktadır. Tiradın devamındaki Yahya’nın dili için kullandığı “*Bu kırmızı yılan nasıl olur da artık kımıldamaz?*” (Wilde, 2014a, s. 80) ifadesi ise sembolik anlamda penis ile özdeşleştirilebilmektedir. Salomé, onu bu şekilde cezalandırarak Yahya’nın tüm eril gücünü elinden almıştır, artık güç kendisindedir. Diliyle artık hakaretler edemeyecektir. Bir *femme fatale* olarak ona istediğini yapabilecek kudret elindedir. Ardından gelen cümlelerdeki “*Bana karşı utanç verici laflar ettin*” (Wilde, 2014a, s. 80) ifadeleri bu durumu kanıtlar niteliktedir.

Wilde, Gomez Carillo’ya, kendi Salomé’sinin utanmaz ve acımasız olmasını istediğini söylemiştir. Wilde, Salomé’si için “*Ondaki şehvet dipsiz bir kuyu gibi olmalı*” sözlerini kullanmıştır ve bu düşünce düzleminde Wilde’ın ereğine ulaştığı ortadadır.

Richard Krafft-Ebing’in “VII no.lu Vaka”sı, Salomé’nin, sadece etkileyemeyeceği bir adama olan saplantılı patolojisini değil, aynı zamanda Yahya’nın, Salomé ve Hérodias’ın seksüel arzularına karşı hissettiği tiksintiyi de açıklar niteliktedir (McKenna, 2009, s. 255).

Salomé oyun içerisinde net bir şekilde arzusunu ve seçimi ifade etmektedir. Piera Aulagnier-Spairani'nin 1967'de Seul'de yayımlanmış olan "*Le Désir et la Perversion*" (*Arzu ve Sapkınlık*), isimli makalesinde "*Féminité*" (*Dişilik*) başlığı altında bu duruma açıklık getirmektedir. Aulagnier-Spairani'ye göre kişi, ilahi hak adına arzulayan varlık olmayı istemekle birlikte, seçiminin yalnızca arzusu yönünde yapmak ister. Birey için seçilmek, seçen kişinin fallik üstünlüğünü kabul etmesi anlamına gelir. Bu doğrultuda seçen kişi olarak kendini üstün kılar (Adam ve Worms, 1983, s. 156).

Bir başka yaklaşımla, Yahya'nın kafasını kestirmesi, Salomé'nin akli süreçten sıyrılıp duygu düzlemine geçişindeki büyük bir simgedir. Burada Salomé'nin, başını kestirerek erkeğini, akıldan uzaklaştırıp, kalbin alanına sokma çabası ile karşılaştığı düşünülmektedir. Bu durumu Manuella Dun Mascetti "*neredeysse matematiksel kesinlikte bir formüldür bu*" şeklinde ifade eder. Mascetti'ye göre zihin aşk dışı süreçte olduğu gibi aktif ise baştan çıkarma kesin surette gerçekleşemez. Salomé, Yahya'nın başını gümüş bir tepside istemektedir ve o şekilde sunulmuştur. Gümüş imgeleri barındıran mitolojik simgesel yaklaşım, bilincin baştan çıkarma anındaki duyguların yansımasının, bir aynası olma gereğini temsil etmektedir. Süreç esnasında, tüm düşünceler durmakta, sadece duyusal algıların tanıklığı süreci ilerletmekte ve sözü geçen süreç meditasyon süreciyle benzerlikler barındırır. Bu bağlamda kadın, böylesine bir duruma, erkek üzerinde istediği zaman yol açabilmektedir. Salomé'nin kilisedeki papazlar algısınca, şeytani figür olarak görülmesi bu durumla açıklanabilmektedir (Dunn Mascetti, 2000, s. 138).

Salomé'nin karşılık bulamayan aşkı ise aşk patolojisi bağlamında, *karşılıksız aşk sendromu* olarak nitelendirilebilen psikopatolojik durumla açıklanabilmektedir.

Freud, bireyin ayakta kalabilip çoğalmasına sebep olan hayat dürtüsünü *Eros* olarak tanımlamıştır. Buradan hareketle yaşam ve ölüm olmak üzere iki temel güdüden söz etmektedir. *Eros* adı verilen bu içgüdü, *Thanatos* olarak ifadelendirilen yıkıcı ölüm içgüdüsüyle savaş hâlinde olması sebebiyle önem teşkil etmektedir. Salomé'nin, Yahya'nın başını isteyişi bu içgüdüyle açıklanabilmektedir. Yaşama içgüdüsünün önemli elemanlarından biri olan cinsellik, Freud'un libido adını verdiği içgüdüyle aynı düzlemde ilerlerler. *Erotik* ve *erojen* gibi kavramların yanı sıra psikoloji literatüründe *De Clerambault Sendromu* veya *Erotomania* adı verilen

patoloji de *Eros*'a kaynaklıdır. Clerambauld tarafından geliştirilmiş olan bu sendrom, bireyin kendisinden daha yüksekte gördüğü kişiye duyduğu aşkla açıklanmaktadır. Bu *Karşılıksız Aşk Sendromu* genellikle kadın bireylerde karşılaşılmakta olunan bir patolojik durumdur (Gürel ve Mutur, 2007, s. 545).

Wilde'in Salomé'ine dönülecek olunursa, ilk cinsel arzu deneyimiyle kendinden geçmiş bir kadının portresi ile karşılaşılmaktadır. Bentley'e göre, Salomé intikam duygusundan öte karşılıksız aşkın acısıyla yönlenmiş duyguları betimlemektedir. Şehvet ile kendinden geçen Salomé erkeğini, elde edebileceği tek şekil olan ölüm ile elde eder. Bu bağlamda, Yahya'nın ölümüne sebep olan duygu Salomé'nin intikamcı ruhu değil, bakirelik acısıdır. Bentley'e göre Salomé kötü değil, yalnızca ahlaksızdır. Onda, ölü ya da diri, çılgınca arzuladığı erkeğine sahip olma çabası görülmektedir. Kesik baş kendisine sunulduğunda ise Salomé, tıpkı bir çocuğun, kendi dünyasının merkezinde yaşayan ufak bir kızın bencilliğine sahip olduğu düşünülmektedir. Böylelikle de Yahya'nın trajedisi, Salomé'nin trajedisine eşit algılanabilmektedir (Bentley, 2006, s. 37).

Sonuç olarak Salomé tam anlamıyla kastratis bir karakter olarak nitelendirilebilir. Ereğine ulaşip, kendisini reddeden Yahya'nın başını kestirebilmiştir. Penis bir alt beden uzvudur, baş ise tam aksi üst beden uzvudur. Böylelikle fallus ile özdeşleştirilen baş, kastratris kadının, erkeğinin penisini keserek, zafere ulaştığının sembolü sayılabilmektedir. Bu bağlamda Arkaik bir mit olan ve erkek bireyi korkutan *vagina dentana* (*dişli vajina*) miti Salomé ile tam bir özdeşim kurmuş olur (Clément, 1983, s. 123).

#### **4.3.4.2. Hérod**

Hérod karakteri oyunda, tıpkı İncil anlatısındaki gibi Yahudiye Tetrarkı ve Hérodias'ın karısı olarak yer alır. Hérod karakteri, dramatik aksiyon bağlamında, oyunun kaderine yön veren bir kişidir. Tetrark oluşu sebebiyle kimliğe sahip olsa da eserde çoğu kez Salomé ve Hérodias tarafından otoritesinin kırılışına şahit olunmaktadır. Buna ek olarak korkak ve kaygılı tavırları sebebiyle zaman zaman kendini gülünç duruma düşürdüğü düşünülmektedir.

Eserin ilk sahnelerinde İkinci Asker, Hérod'un kardeşi Filipus'un yazgısıyla ilgili birkaç bilgi vermektedir: "*Tetrark'ın erkek kardeşi, ağabeyi, Kraliçe*

*Hérodias'ın ilk kocası orada*<sup>75</sup> *on iki yıl hapis tutuldu. Onu öldürmedi. On iki yılın sonunda boğazlanmış olmalı*” (Wilde, 2014a, s. 22). Böylelikle Wilde izleyiciye, Hérod ve Hérodias'ın ilişkisinin geçmişine dair veriler vermektedir. Fakat Hérod Filipus'un, Hérod Antipas tarafından bu şekilde öldürülmüş olmasının tarihsel bir dayanağı bulunmamaktadır.

Hérod sahneye, Yahya ve Salomé'nin aralarında geçen istek-ret sekansından ve ilk felaket olarak nitelendirebileceğimiz Genç Süryani Narraboth'un ölümünden sonra dâhil olur. İlk sahnelerde askerlerin, şölen salonuna bakan terasta, kendi aralarında geçen *“Tetrark'ın sıkıntılı bir hâli var.” “Bir şeye bakıyor.” “Birine bakıyor.” “Kime bakıyor?”* (Wilde, 2014a, s. 16) sözlerinden hareketle, Hérod ve maiyetinin şölen salonunda olduğu bilinmektedir. Hérod'un ilk repliğini söylediği bölüme kadar, Hérod'u sahnenin bir köşesinde gösterip göstermemek yönetmene kalmıştır.

Narraboth'un ölümünden hemen sonra, birinci asker *“Cesedi başka bir yere taşımalyız. Tetrark ölü bedenler görmekten hoşlanmaz, kendi öldürdükleri hariç.”* der ve ikinci asker onu *“Haklısınız, cesedi gizlemeliyiz. Tetrark onu görmemeli.”* sözleriyle onaylar. Hemen ardından birinci asker *“Tetrark buraya gelmez. O hiçbir zaman terasa çıkmaz. Peygamberden çok fena korkuyor.”* (Wilde, 2014a, s. 41-42) sözlerinin ardından Hérod, Hérodias ve tüm maiyeti, hâli hazırda bir felaketin (Narraboth'un ölümü) üstüne sahneye dâhil olur. Askerlerin diyalogu arasındaki çelişki Tetrark'ın otoritesi ve korkak karakteri arasındaki çelişkiye açıklanabilir. Hem ölü bedenler görmekten hoşlanmaz, hem de kendi öldürdükleri cesetlere bakabilmektedir. İkinci çelişki ise askerinin, Tetrark'ın terasa çıkmayacağını düşünmesinin hemen ardından Tetrark'ın sahnede belirmesidir. Buradaki durumu, terasta olan Salomé'nin yanına gelmek isteğiyle açıklanabilir. Çünkü daha eserin ilk dakikalarında gözlerini Salomé'ye dikmiş ve şehvetli gözlerle bakmaktadır.

Kaçınılmaz trajik finale kadar oyun boyunca Salomé'den gözlerini ayırmayan Hérod'un patolojik durumunun, skopofili olabileceği düşünülmektedir. Skopofili, bir kişiye ya da bir görsele bakmaktan cinsel haz duyan kişiler için kullanılan bir kavramdır (Krom, 2014, s. 134). Hérod'un Salomé'ye karşı yaklaşımının bu patolojiyle açıklanabileceği düşünülmektedir.

---

<sup>75</sup> İkinci Asker burada, Yahya'nın tutsak olarak tutulduğu sarnıcı kastetmektedir.

Oyun içerisinde ciddi bir otorite kırılışı gözlenmektedir. Bu durum Hérod'un ilk repliğinde açıkça görülmektedir. *“Salomé nerede? Prenses nerede? Ona emrettiğim hâlde neden şölene dönmedi? Ah, işte orada.”* (Wilde, 2014a, s. 43). Prenses Salomé, kendisine emredildiği şekilde davranmayı, Tetrark'ın gönderdiği kölenin söylediklerini yok sayarak, Tetrark'ın otoritesini de yok saymıştır. Salomé'yi gördükten hemen sonra Hérod'un yaptığı ay tasvirinde, çırılçıplak olan ay, âşıklarını arıyor, çılgın bir kadına benzetiliyordur. Durum Hérod'un gözünden irdelendiğinde, şehvetin, otoritenin önüne geçtiği görülmektedir.

Hérod *“...Ah kaydım! Kanın üstünde kaydım! Bu kötü şans demektir...”* sözleriyle, anksiyetesini açığa vurmakta ve bu kanın, bir başka felaketin habercisi olduğunu düşündürmektedir. Hérod cesedi gördükten sonra derhâl göz önünden kaldırılmasını ister. Tüm bu yaşananlar üzerine *“...Burası soğuk, rüzgâr esmiyor? Rüzgâr esmiyor mu?... Yo, rüzgâr var... Havada kanat vuruşuna benzer bir şey duyuyorum, sanki dev gibi kanatlar vuruyor.... Artık duymuyorum. Ama duydum.... Geçti. Ama hayır, hâlâ duyuyorum? Onu duyuyor musunuz? Tam olarak kanat vuruşlarına benziyor?”* (Wilde, 2014a, s. 46) ifadeleriyle Hérod'un olmayan sesler duyuyor olması ona, patolojik bir kimlik kazandırmakta, anksiyetesinin şizofrenik düzeyde olduğunu göstermektedir. Buna benzer bir örnekle de Hérod'un Salomé'den dans etmesini istediği sekansda karşılaşılır. Hérod Salomé'yi ikna edebilmek için ona ne isterse vereceğini, krallığının yarısını bile bahşedebileceğini söylemektedir. Salomé'nin ikna olduğu sırada Hérod'un ilk sahnelerindeki anksiyeteleri, gelecek bir felaketin habercisiymişçesine yeniden açığa çıkmaktadır. Bu pasaj şu şekildedir:

*HÉROD: Krallığımın yarısını bile veririm. Kraliçe olarak, çok güzel olacaksın Salomé, eğer krallığımın yarısını istemek seni memnun ederse. Kraliçe olarak çok güzel olmayacak mı? Ah! Burası çok soğuk! Buz gibi bir rüzgâr var ve duyuyorum... Neden havada kanat vuruşları duyuyorum? Ah! Sanki bir kuş, simsiyah koca bir kuş terasın üstünde dolaşıp duruyor. Neden göremiyorum bu kuşu? Kanatlarının gürültüsü korkunç. Ürpertici bir esinti. Hayır soğuk değil, sıcak. Boğuluyorum. Ellerime su dökün. Yemem için kar verin. Pelerinimi gevşetin, çabuk! Çabuk! Pelerinimi gevşetin. Hayır, bırakın. Canımı yakan başımdaki taç, güllerden yapılmış tacım. Bu çiçekler ateş gibi. Alnımı yakıyorlar. (Başındaki tacı koparır ve masaya atar) Ah Şimdi nefes alabiliyorum. Ne kadar da kırmızı yaprakları var. Sanki örtünün*

*üstündeki kan lekeleri. Önemli değil. Gördüğümüz her şeyde simgeler bulmak akıllıca değil. Hayatı imkânsız kılar bu. Kan lekeleri gül yaprakları kadar zarif demek daha iyi olur. Bu şekilde söylemek daha iyi... Ama artık bundan bahsetmeyelim... (Wilde, 2014a, s. 67).*

Yazarın bu pasajda Hérod'un başındaki taç için, -Salomé'nin Yahya'ya yaptığı gibi- Mesih'in tacına gönderme yaptığı düşünülmektedir.

Fakat Hérod'un şehveti, tüm bu kaygıların da önüne geçmiştir ki Salomé'ye olan arzusu, üç öneri sekansında şu şekilde görülmektedir:

*HÉROD: Şarap koyun. (Şarap getirilir) Salomé, gel benimle birazcık şarap iç. Burada nefis bir şarabım var. Sezar'ın kendisi gönderdi bunu bana. İçine daldır o küçük kırmızı dudaklarını ve sonra kupayı dikip bitireyim.*

*HÉROD: Meyve getirin. (Meyveler getirilir) Salomé, gel benimle meyve ye. Küçük dişlerinle mühürlediğin bir meyve görmek beni çok mutlu eder. Sadece küçük bir parça ısır ve sonra kalanını ben yiyeyim.*

*HÉROD: Salomé, gel yanıma otur. Sana annenin tahtını vereceğim (Wilde, 2014a, s. 46-47).*

Bu pasajlardaki önerilerin masumane istekler olmadığı apaçık bellidir. Hérod'un, her öneriden sonra durumu kendine döndürmesi, cinsel birleşme arzusunun, sembolize edilmiş hâliyken, son önerisinde, Salomé'ye annesinin tahtını sunmakla ereğini açıkça belli etmiştir. Çünkü Salomé o tahtta oturduğunda, Hérod ona, bir kocanın, karısına yapabileceği her şeyi, legal bir şekilde yapabilecektir.

Hemen ardından gelen pasajda, Hérod'un “*Getirin bana... İstedğim neydi? Unuttum. Ah, ah! Hatırladım...*” (Wilde, 2014a, s. 48) sözleri, kelimenin tam anlamıyla, genç kızın, Hérod'un aklını başından alışıyla açıklanabilir. Bu duruma benzer bir örnekle de dans sahnesinden önce karşılaşmaktadır: (*Tüm bu süre boyunca Salomé'ye bakarak*) “*Tigellinus, en son Roma'da bulunduğu sırada, İmparator sana şey konusundan bahsetti mi?... Hangi konudan mı? Ah! Size bir soru sordum değil mi? Size ne sormak istediğimi unuttum.*” (Wilde, 2014a, s. 61).

İlerleyen sahnelerde, İkinci Hristiyan Yeni Ahit'e gönderme yaparak Jairus'un kızının mucizesinden bahsetmektedir. Bu anlatıda İsa'nın Jairus'un ölmüş kızını dirilttiğinden söz edilir. Buna duruma Hérod şu cevapları vermektedir:

*HÉROD: Bunu yapmasını istemiyorum. Bunu yapmasını yasaklıyorum. Ölüleri diriltmesine izin vermiyorum. O Adam bulunmalı ve ona, ölüleri diriltmesini yasakladığımı söylenmeli. Şu anda nerede bu adam?....*

*HÉROD: ....Ama o adam bulunmalı ve ona, ölüleri diriltmesine izin vermediğim söylenmeli. Suyu şaraba çevirmek, körleri ve cüzamlıları iyileştirmek... Dilerse bunları yapabilir. Bunlara bir şey demem. Aslında bir cüzamlıyı iyileştirmeyi iyi bir hareket olarak kabul ediyorum. Ama ölüleri diriltmesine izin vermiyorum... Eğer ölüler geri gelirse bu korkunç olur* (Wilde, 2014a, s. 56-57).

Hérod, bu pasajlarda yaptığı repetisyonda, obsesif kaygısını somutlaştırmakta ve korkusunu, otoriteyle çözmeyi tercih etmektedir.

İlerleyen her sahnede, Hérod'un anksiyetesi giderek artmaktadır. Yahya'nın Sesi'ni her işittiğinde, sözlerini duymazdan gelerek, sanki korkulacak bir durum yokmuş gibi davranarak, kendinin ondan ve diğerlerinden daha güçlü olduğunu savunarak içinde bulunduğu durumdan sıyrılmayı tercih etmektedir.

Salomé *Yedi Tül Dansı*'nı yaptıktan sonra Yahya'nın başını istediği sahnede ise Hérod onu aksine ikna edebilmek adına gülünç tekliflerde bulunmaktadır. Buradan onun içsel sürecinin ne denli karmaşık ve kaygıyla dolu olduğunu anlamak mümkündür. Karmaşasını anlayabilmek adına şu pasajı incelemek uygun olacaktır:

*HÉROD:....Hayır, hayır, bunu istemiyorsunuz. Sadece beni üzme için söylüyorsunuz; çünkü bütün gece durmadan size baktım.... Ama bundan sonra bunu yapmayacağım. Ne eşyalara ne de insanlara bakmamalı. Sadece aynalara bakmalı. Çünkü aynalar bize sadece maskeleri gösterir... Ah, ah! Şarap getirin! Susadım... Salomé, Salomé bırakın arkadaş olalım. Sonuçta anlıyorsunuz... Ah! Ne söylüyorsunuz? Neydi? Ah! Hatırladım!... Salomé!* (Wilde, 2014a, s. 75). Buradaki ağız kuruluğu ve saçma sayılabilecek olan cümleler kuruyor olması kaygısını yeterince somutlaştırmaktadır.

Salomé'nin isteğine direnemeyen Hérod, askerlere, Salomé'ye Yahya'nın başının sunulması konusunda emir verdikten sonra, bu durumun uğursuzluk getireceği kanısındadır. Sonunda Salomé, Yahya'sının kesik başına kavuşur. Bu manzaradan büyük rahatsızlık duyan Hérod kölelere seslenerek: "*Manasseh, Issadar, Zias, meşaleleri söndürün. Bu şeylere bakamayacağım, bana bakmalarına da*

*müsaade etmeyeceğim. Söndürün meşaleleri! Gizleyin ayı! Gizleyin yıldızları!”* (Wilde, 2014a, s. 81) ifadeleriyle yaptığı şeyden korku içinde utanmakta ve kaçmak içine dönmek istemektedir.

Her ne kadar Salomé karakteri otoriteye bir başkaldırı olarak görünse de eserde kazananın kim olduğu, tartışılmaya değer niteliktedir. Birçok araştırma, Salomé'nin amacına ulaşarak, kazananın kendisi olduğunu savunsa dahi oyunun sonunda son sözü Hérod söyler: “*Öldürün şu kadını!*” (Wilde, 2014a, s. 82) ve Salomé kalkanlar altında ezilerek öldürülür. İşte tam burada sorulması gereken kazanan Salomé midir? Yoksa eril otorite midir? Bir başka deyişle Hérod mudur?

Durumu farklı yönden irdeleyip, finale farklı bir soluk getirmek isteyen bazı rejisörler, Salomé'nin ölümünün ardından, Hérod tam sahneyi terk edecekken, korktuğu şeyi başına getirerek<sup>76</sup>, karşısına başını kestirdiği Yahya'yı çıkartır ve perde bu şekilde kapanır. Böylelikle Hérod günahı ve korkusuyla acımasızca yüzleşmiş olur. Burada kazananın kim olduğu, farklı bir tartışma konusu olarak düşünülebilir.

#### **4.3.4.3. Hérodias**

Hérodias karakteri oyunda, İncil anlatısındaki gibi Salomé'nin annesi ve Hérod'un karısı olarak yer alır fakat farklı bir tutum sergiler.

Oyun içerisinde kocası Hérod'a, karşı görüşleriyle yaklaşan, kızını üvey babasından koruduğu düşünülen ve Yahya'nın öldürülmesini isteyen bir karakterdir. Kızını üzerindeki koruyucu tavrını, bir annenin öz kızına karşı geliştirdiği savunma mekanizmasından öte, yaşlanıyor ve cazibesini yitiriyor oluşu nedeniyle Hérod'un ilgisinin kızına yönelmesine karşı bir tavır olarak algılanabilir.

Wilde, diğer karakterlerin repliklerinde, Hérodias'ın dış görünüşünü betimleyen cümlelere yer vermiştir. Buna örnek olarak Kapadokyalı'nın sözleri gösterilebilir: “*Kraliçe Hérodias o mu; saçı mavi tozla pudralanmış ve incilerle işlenmiş siyah bir taç takmış olan?*” (Wilde, 2014a, s. 17).

Oyunun her anında Hérod'un Salomé'ye bakışlarından rahatsız olan Hérodias, maiyeti ile sahneye dâhil olduğu andaki ilk repliğinde, bu durumdan

---

<sup>76</sup> HÉROD: “...Eğer ölümler geri gelirse bu korkunç olur...” (Wilde, 2014a, s. 57).



duyduğu hoşnutsuzluğu belirtmiştir: “*Ona bakmamalısınız! Sürekli ona bakıyorsunuz!*” (Wilde, 2014a, s. 43). Diğer pasajlarda “*Ona çok fazla bakan başkaları da var.*” (Wilde, 2014a, s. 45), “*Size ona bakmamanızı söylemiştim.*” (Wilde, 2014a, s. 46). “*...Neden hep ona bakıyorsunuz?*” (Wilde, 2014a, s. 47), “*Hâlâ kızıma bakıyorsunuz. Ona bakmamalısınız. Bunu size daha önce de söylemiştim.... Yine söyleyeceğim.*” (Wilde, 2014a, s. 61), “*Siz ona bu şekilde bakarken onun dans etmesini istemiyorum.*” (Wilde, 2014a, s. 72) şeklinde, defalarca Hérod’u uyarmakta fakat bu uyarılar Hérod’u etkilememektedir. Hérodias’ın oyundaki diğer bir görevi ise Salomé’nin Yahya’nın başını istediği sekansta, kızının isteğine karşı kışkırtıcı tutum gözetmesidir. Hérodias burada düşüncesini defalarca yineler:

“*Çok iyi söyledin, kızım.*” (Wilde, 2014a, s. 73), “*Evet, yemin ettiniz. Herkes duydu sizi. Herkesin önünde yemin ettiniz.... Kızım bu adamın başını istemekte çok haklı. O beni hakaretlere boğmuştu. Bana karşı canavarca şeyler söyledi. Annesini çok sevdiği anlaşılıyor. Teslim olma kızım. O yemin etti, yemin etti.*” (Wilde, 2014a, s. 74), “*İyi söyledin kızım...*” (Wilde, 2014a, s. 76), “*Bence kızım iyi yaptı.*” (Wilde, 2014a, s. 79) ve bitimde<sup>77</sup> söylediği replik ise yine bu düşünce ve yaklaşımdan keyif aldığını gösterir. Bitimdeki pasaj şöyledir: “*Ben kızımın yaptığını onaylıyorum ve artık burada kalmak istiyorum.*” (Wilde, 2014a, s. 81).

Hérodias karakteri, oyun içerisinde genellikle Hérod’a karşı muhalefet görülmekte alaycı tavırlarıyla Hérod’u sinirlendirmektedir. Dini anlatılara, kehanetlere, batıl olgulara inanmayarak onlarla dalga geçse dahi bu konularda konuşulmasından da keyif aldığı söylenemez.

Hérod ilk ay tasvirini yaptığı pasajda, ayı, âşıklarını arayan çıplak ve sarhoş bir kadına benzetirken, Hérodias bu durumu önemsemeyerek “*Hayır, ay, ay gibi işte, hepsi bu...*” (Wilde, 2014a, s. 43) şeklinde görüşünü bildirmektedir.

Hérod’un rüzgâr estiğini sandığı ve rüzgâra türlü anlamlar yüklediği pasajlarda ise Hérodias’ın tavrı yine aynıdır. Bu pasajlar şöyledir: “*Hayır, rüzgâr falan esmiyor.... Hiçbir şey duymuyorum.... Size hiçbir şey olmadığını söyledim. Hastasınız. İçeri girelim.*” (Wilde, 2014a, s. 46) .

<sup>77</sup> Bitim: Oyunun sonucu, sonuç bölümü (Taner, And, Nutku, 1966, s. 12).

Sonraki pasajlarda Hérod'un üç öneri sekansında Salomé'nin reddedişlerinden sonra Hérod'un Hérodias'a "*Kızınızı nasıl yetiştirdiğinizi görüyorsunuz.*" (Wilde, 2014a, s. 47) ifadesine karşılık Hérodias okları Hérod'a doğrultarak kendi soyunu korur ve şu cümleleri söyler: "*Kızım ve ben kral soyundanız. Sana gelince senin baban bir deve güdücüydü! Bu da yetmiyormuş gibi bir hırsız ve hayduttu.*" (Wilde, 2014a, s. 47). Aynı sekansın devamında, Salomé'nin üçüncü öneriyi de reddedişinden sonra Hérodias: "*Görüyorsunuz, sizi ne kadar düşünüyor*" (Wilde, 2014a, s. 48) şeklinde Hérod'la alay etmektedir.

Hérodias arzu ve şehvet yaşını çoktan geçmiştir. O arzuları geride bırakan yaşlı ve olgun bir kadındır. Geçmiş şehvetin eskimiş bir imgesidir. Tetrark'ın gözünde herhangi bir arzuyu simgelemeyen Hérodias artık bir arzu nesnesi değildir fakat bir kadındır. Hérod'a karşı alaycı ve karşıt tutumunu bu duruma bağlamak mümkündür (Clément, 1983, s. 124).

Tüm bunların yanı sıra Yahya'nın Sesi'nin duyulduğu pasajlarda öfkelenmekte ve kendisi hakkında Yahya'nın böylesine çığırkanlıklar yapmasından nefretlerini dile getirmektedir. Sözlerinden, dinî anlatılara inanmadığı düşünülen Hérodias, peygamberlere ve kehanetlere de inanmadığını dile getirmekte hatta bu durumla dalga geçmektedir. Fakat bu sesleri ve hikâyeleri duymayı istemeyişini, kehanetlerin gerçekleşeceğinden korktuğunun bir kanıtı olarak düşülebilir.

Bunun yanı sıra Salomé figürünün tutkulu bir şekilde anlatıldığı Orta Çağ efsanelerinde, Hérodias'ın Yahya'ya karşı bir âşık olduğu da konu edilmiştir. Kıvılcım Yıldız'ın *R. Strauss'un Operalarında Kadın Karakterler* isimli çalışmasında, Wilde'ın yapıtında da Hérodias'ın Yahya'ya çılgınca tutkun olduğundan söz etmektedir (Yıldız, 2003, s. 3). Fakat Wilde'ın *Salomé*'sinde böyle bir bilgiye rastlanmamıştır, benzer bir durum ima dahi edilmemiştir.

Yahya'nın, Yeni Ahit'e gönderme yaptığı, krallarının korkudan titreyeceğini söylediği pasajdaki kehanete karşılık, Hérodias: "*Ah! Ah! Bahsettiği şu günü görmem gerek. Ayın kan gibi olacağı ve yıldızların ham incirler gibi dünyaya döküleceği zamanı. Bu Peygamber sarhoş bir adam gibi konuşuyor... Ama onun sesinin gürültüsüne katlanamam. Şuna susmasını emredin.*" (Wilde, 2014a, s. 59) şeklinde cümleler kurar. Salomé'nin, dans hazırlıklarını yaptığı sahnede Hérod, onun kanın üzerinde dans edeceğini gördüğü anda yaşadığı kaygı ve korkuyla şu sözleri söylemektedir: "*...Ah! Aya bakın! Kırmızı oldu. Kan gibi kırmızı oldu. Ah!*

*Peygamber doğru bildi. Ay kan gibi kırmızı olacak diye kehanette bulunmuştu. Böyle dememiş miydi? Onun öyle dediğini hepimiz duydunuz. Ve şimdi ay kan gibi kırmızı oldu. Görmüyor musunuz?”* (Wilde, 2014a, s. 70). Hérodias ise Hérod’un korkularına karşılık, Yahya’nın sözlerini, oyun içindeki alaycı tutumunu koruyarak anıştırma<sup>78</sup> yapmaktadır. Hérodias’ın anıştırma pasajı şöyledir:

*HÉRODIAS: Oh! Evet, çok iyi görüyorum ve de yıldızlar ham incirler gibi dökülüyorlar, dökülüyorlar mı? Ve güneş, kıldan bir çul gibi siyaha dönüşüyor ve de yeryüzünün kralları korkudan titriyor. En azından birini görebiliyoruz. Peygamber hayatında bir kere olsun haklı çıktı. Gerçekten de yeryüzünün kralları korkudan titriyorlar... Haydi içeri girelim. Siz hastasınız. Roma’da deli olduğunuzu söyleyecekler. İçeri girelim, size söylüyorum* (Wilde, 2014a, s. 70).

Hérodias böylelikle Hérod’un otoritesini tamamen yok saymış, hatta herkesin karşısında onu küçük düşürücü davranmıştır.

Wilde’in eserinde Hérodias karakteri, Yeni Ahit anlatısındaki Hérodias’tan daha farklı bir tutum sergiler. Yeni Ahit’te Yahya’nın başını Hérodias istemektedir fakat oyunda, Salomé annesinin kışkırtması ile değil kendi isteği ile Yahya’nın başını ister. Bu durum Hérodias’ın sadece hoşuna gider, doğrudan bir etken tarafı bulunmamaktadır.

#### **4.3.4.4. Yahya**

Oyundaki Yahya karakteri, kutsal anlatılarda ve tarihsel yazılarda adı geçen Vaftizci Yahya’dır. Peygamber Yahya, oyun içinde dramatik aksiyon doğrultusunda kutsal metinlere gönderme yapmaktadır. Yahya’nın eser içindeki predikasyon<sup>79</sup> tutumu, başı kesilinceye kadar devam etmektedir. Yahya, oyunda sadece istek-ret sekansında görülmekte, onun haricinde sarnıçtan sesi duyulmaktadır. Sahnede görülmediği anlar için yazar, durumu ifade edebilmek adına “*Yahya’nın Sesi*” şeklinde belirtmiştir.

<sup>78</sup> Anıştırma: Bir olayı veya bir sözü hatıra getirecek şekilde vurgulama (Taner, And, Nutku, 1966, s. 4).

<sup>79</sup> Predikasyon: Din üzerinden öğüt şeklinde yapılan konuşma, vaiz (Türk Dil Kurumu Sözlük Kolu, 1948, s. 118).

Yahya'nın ilk repliği incelendiğinde kutsal metinlere göndermeler açıkça görülmektedir:

*YAHYA'NIN SESİ: Benden sonra, benden daha kudretli bir başkası gelecek. Onun ayakkabılarının bağını çözmeye bile layık değilim ben. O geldiği zaman, terk edilmiş topraklar sevinecekler. Zambaklar gibi çiçeklenecekler. Kör gözler gün ışığını görecek ve sağır kulaklar açılacak. Memede olan çocuk elini ejderhanın<sup>80</sup> inine sokacak, aslanları yelelerinden tutup güdecek* (Wilde, 2014a, s. 18-19).

Bu pasajdaki ilk iki cümle, Markos İncili'ne göndermedir: "...Benden sonra benden daha güçlü olan geliyor. Eğilip O'nun çarıklarının bağını çözmeye bile layık değilim" (Markos, 1:7). Pasajdaki diğer cümleler, Yeşaya'ya göndermedir: "Çöl ve kurak topraklar sevinecek, Bozkır coşup çiğdem gibi çiçeklenecek" (Yeşaya, 35:1), "O zaman körlerin gözleri, Sağırların kulakları açılacak" (Yeşaya, 35:5), "Emzikteki bebek kobra deliği üzerinde oynayacak, Sütten kesilmiş çocuk elini engerek kovuğuna sokacak" (Yeşaya, 11:8).

İlerleyen pasajlarda Kapadokyalı, Birinci Asker'e, Yahya'nın nereden geldiğini sorduğunda, Birinci Asker'in verdiği cevap şu şekildedir: "Çekirge ve yabani balla beslendiği çölden. Deve kollarıyla örtünürdü ve belinin çevresinde deri bir kemer vardı. Çok yabani bir görünüşü vardı" (Wilde, 2014a, s. 19-20). Bu sefer Yahya değil, bir başka karakter onun hakkında İncil'e gönderme yapmıştır. Matta İncili'ndeki bölüm şu şekildedir: "Yahya'nın deve tüyünden giysisi, belinde deri kuşağı vardı. Yediği, çekirge ve yaban balıydı" (Matta, 3:4).

Salomé'nin de sahneye dâhil olduğu sırada Yahya'nın Sesi tekrar duyulduğunda Yahya şu sözleri söylemektedir: "Efendimiz geldi. İnsanın oğlu geldi. Santor'lar<sup>81</sup> nehirlere gizlendiler, Nimfa'lar<sup>82</sup> nehirleri terk ettiler ve ormanların içinde yapraklar altında uzanıyorlar" (Wilde, 2014a, s. 24). Burada Yahya'nın sözünü ettiği "Efendimiz" ve "İnsanın oğlu" ifadesinde İsa'dan bahsetmekte, Yeni Ahit'te Mesih'i, bir başka deyişle üçlemenin ikinci kişisi olan Kelam-Söz'ün beden

<sup>80</sup> Ejderha: Kitab-ı Mukaddes'te kötü güçlerin beden bulması anlamına gelen ejderhayı Vahiy kitabı, Tevkin yılanına özdeşleştirmektedir (Wilde, 2014a, s. 19).

<sup>81</sup> Santor: Yunan mitolojisinde insan başına sahip, at vücutlu mitolojik yaratıklara verilen isim (Wilde, 2014a, s. 24).

<sup>82</sup> Nimfa ya da Nympha: Baş örtülü, gelin anlamına gelmektedir. Mitolojide, kırlarda, sulara, ormanlarda yaşayan, doğal ve tanrısal varlıklardır, su perileri olarak bilinirler. Homeros'a göre nimfalar, Zeus'un kızları olarak nitelendirilir (Erhat, 1987, s. 239).

bulmuş hâlini ifade etmektedir (Wilde, 2014a, s. 24). Bu durumdan Yuhanna İncili'nde şu şekilde söz edilmektedir: “Gökten inmiş olan<sup>83</sup> İnsanoğlu'ndan başka hiç kimse göğe çıkmamıştır” (Yuhanna, 3:13). Buradaki “İnsanoğlu” Daniel'de de geçtiği gibi<sup>84</sup>, İncil'de Mesih İsa'nın kendisi için kullandığı bir unvandır (Kutsal Kitap, s. 1361).

Oyunda Yahya'nın Sesi'nin tekrar duyulduğu sahnede şu sözleri söylemektedir: “Sevinme Filistin toprağı, sana vuran asası kırıldı diye. Çünkü yılanın tohumundan bir şahmaran<sup>85</sup> çıkacak ve ondan doğacak olan kuşları yutacak” (Wilde, 2014a, s. 26). Yahya'nın kutsal metinlere gönderme yaptığı bu pasaj, Eski Ahit'te şu şekilde yer almaktadır: “Ey Filistinliler, sizi döven değnek kırıldı diye sevinmeyin. Çünkü yılanın kökünden engerek türeyecek, Onun ürünü uçan yılan olacak” (Yeşaya, 14:29). Yahya'nın buradaki tutumu da her zaman olduğu gibi saray içindeki günahı hedef göstererek predikasyon yapmasıdır.

Yahya'nın sarnıçtan çıktığı sahnede söylediği repliklerde yine aynı tavrın izleri görülmektedir. Pasaj şöyledir: “İğrençliklerinin kadehi şimdiden dolu olan adam nerede? Nerede o, gümüş renkli cübbesi içinde bir gün tüm insanların gözü önünde ölüverecek olan? Gelmesini söyleyin; ki kralların sarayları içinde ve ıssız topraklar üstünde haykıran onun sesini duyabilsin” (Wilde, 2014a, s. 29-30). Yahya bu cümlelerle Hérod'u hedef almakta, “saray içinde ıssız topraklarda haykıran ses” derken de kendinden bahsetmektedir. Bu anlatımla, Yeni Ahit'te şu şekilde karşılaşılmaktadır: “Yahya, ‘Peygamber Yeşaya'nın dediği gibi, ‘Rab'bin yolunu düzleyin’ diye çölde haykıranın sesiyim ben’ dedi” (Yuhanna, 1:23).

Bir sonraki pasajda Yahya'nın, Hérod'dan sonra Hérodias'ı hedef gösterdiği düşünülen bölümle karşılaşılır: “Duvarlar üstüne resimlenmiş adamların hayallerini gören kadın nerede, boyalarla çizilmiş Kıldanilerin<sup>86</sup> hayalini gören ve onların

<sup>83</sup> Çevirmenlerin notlarında, bazı Grekçe elyazmalarına bakıldığında, “Gökten inmiş ve gökte olan” olarak geçtiği söylenmektedir (Kutsal Kitap, s. 1128).

<sup>84</sup> “Gece görümlerimde insanoğluna benzer birinin göğün bulutlarıyla geldiğini gördüm. Eskilerden beri var Olan'ın yanına doğru ilerledi, O'nun önüne getirildi (Daniel, 7:13).

<sup>85</sup> Bu kelime, çeviri kitapta şahmaran olarak yer almaktadır. Fakat TDK şahmeran olarak kabul etmiştir. Bu sebeple metnin ilerleyen bölümlerinde şahmeran olarak kullanılacaktır. Şahmeran, nefesinde ya da bakışlarında öldürme gücü olduğuna inanılan ejderhaya verilen isimdir (Wilde, 2014a, s. 26).

<sup>86</sup> Kıldani: Kuzey Arabistan'da yaşamış, Sami ırkına mensup, yaşamlarını yarı göçebe olarak sürdüren bir halk. MÖ 626 ve 539 yılları arasındaki Yeni Babil İmparatorluğu'nu yöneten krallar da bu halktandır. Daniel Kitabı'nda “yıldızbilimciler” diye çevrilen Kıldaniler sözcüğü İbrance'de ve Aramice'de bir büyücü topluluğu anlamına gelmektedir (Kutsal Kitap, s. 1361-1362). Bu yarı göçebe

*gözlerinin şehvetine kapılıp Kıldani topraklarına elçiler gönderen?” (Wilde, 2014a, s. 30). Bu pasaja Eski Ahit’te şu şekilde karşılaşılmaktadır: “Oholiva<sup>87</sup> fahişeliklerini giderek artırdı. Duvara oyulmuş insan resimlerini -bellerine kuşak, başlarına geniş sarık bağlamış kırmızı renkli Kıldani resimlerini- gördü. Hepsi kökeni Kıldan Ülkesine dayanan Babil subaylarına benziyordu. Oholiva görür görmez onlara gönül verdi, Kıldan ülkesine ulaklar gönderdi” (Hezekiel, 23:14-16). Burada yazar, anlatılarda adı geçen kadın Oholiva’yı, Hérodias ile özdeşleştirmekte, pasajın hemen ardından Salomé’nin “Benim annemden bahsediyor... Evet sözünü ettiği kişi annem” cümleleri de bu durumu kanıtlamaktadır (Wilde, 2014a, s. 30).*

Yahya’nın hemen ardından Hérodias’a lanetler savurmaya devam ettiği pasaj şu şekildedir:

*YAHYA: Bellerine kılıç kayışları takan ve başlarında birçok renkte taşlar taşıyan Asurlu kaptanlara kendini veren kadın nerede? Nerede, zarif kete bezler ve sümbüller giyen, kalkanları altından, miğferleri gümüştan, bedenleri güçlü Mısırlı genç adamlara kendini veren o kadın? Git, iğrençliklerinin yatağından çıkmasını söyle, akraba ile zina yatağından, ki Efendimiz’in yolunu hazırlaya adamın sözlerini duyabilsin ve günahlarından nedamet getirebilsin. Pişman olmayacaksa da, ancak iğrençliklerinin içinde saplanıp kalacaksa da; git söyle ona gelsin, zira Efendimiz’in değneği ellerindedir (Wilde, 2014a, s. 30-31).*

Burada da Yahya’nın Hezekiel’e göndermeleri devam etmektedir. Wilde’ın kaynak aldığı kutsal metinlerde *İki Günahlı Kız Kardeşin Simgesel Öyküsü* başlığı altında, bu konuyla ilgili şu bilgiler yer almaktadır:

*RAB bana şöyle seslendi: İnsanoğlu, bir anneden doğma iki kadın vardı. Gençliklerinde Mısır’da fahişelik ettiler. Memeleri orada okşandı, erdenliklerini orada yitirdiler. Büyüğünün adı Ohola, küçüğünün adı Oholiva’ydı.... Ohola benimken fahişelik etti.... Kız kardeşi Oholiva bunu gördü, ama şehveti ve fahişelikleri kız kardeşininkinden daha utanç vericiydi. O da hepsi de genç, yakışıklı Asurlular’a -valilere, komutanlara, iyi donanış*

---

halkın daha sonra Güney Mezopotamya’nın Ur kenti çevresine yerleştiklerine inanılır (Yaratılış, 11:28).

<sup>87</sup> Oholiva, İsrail’in sembolik tasviri ve Kıldani Babil’in diğer adıdır (Wilde, 2014a, s. 30).

*savaşçılara, atlılara- gönül verdi.... Erkeklik organları eşegininkine, menileri aygırinkine benzeyen oynaşlarına gönül verdi (Hezekiel, 23:1-20).*

Oyunda aynı pasajda Yahya'nın *"Efendimizin yolunu hazırlayan adamın sözlerini duyabilirsin"* dediği cümlede ise yine kutsal metinlere gönderme yapılmıştır: *"Şöyle haykırıyor bir ses: "Çölde RAB'bin yolunu hazırlayın, Bozkırda Tanrımız için düz bir yol açın" (Yeşaya, 40:3), "Çölde haykıran 'Rab'bin yolunu hazırlayın, Gececeği patikaları düzleyin' diye sesleniyor" (Matta, 3:3). Bu anlatıda, göksel İsrail'e götüren bu yol Mesih'i göstermektedir. Bunu da Yuhanna İncili'nden anlamak mümkündür. Yuhanna İncili'nde şu şekilde geçmektedir: "İsa, 'Yol, gerçek ve yaşam Ben'im' dedi" (Yuhanna, 14:6).*

Yine aynı pasajda *"zira Efendimiz'in değneği ellerindedir"* anlatımında da Matta İncili'ne bir gönderme ile karşılaşılmaktadır: *"Yabası elindedir. Harman yerini temizleyecek, buğdayını toplayıp ambara yığacak, samanı ise sönmeyen ateşte yakacak" (Matta, 3:12). Bu pasajda bahsedilen açıkça İsa'dır, sözü geçen "yaba"<sup>88</sup> ise ilahi cezayı sembolize etmektedir.*

Eserin ilerleyen sahnelerinde, Salomé ve Yahya arasında geçen istek-ret sekansında, Yahya'nın ret pasajları şu şekildedir:

*YAHYA: Geri dur! Babil'in kızı! Efendimiz'in seçtiğine yaklaşma. Senin annen yeryüzünü iğrençliğinin şarabıyla doldurdu ve onun işlediği günahların çığılığı ta Tanrı'nın kulaklarına kadar gidiyor (Wilde, 2014a, s. 33).*

*YAHYA: Sodom'un kızı, yakınımaya gelme! Sadece yüzünü bir peçeyle ört ve külleri başına serp ve çöle gidip İsa'nın oğlunu ara (Wilde, 2014a, s. 35).*

Bu iki pasajda da Yahya predikasyonu devam etmektedir. İlk pasajdaki *"Babil'in kızı"* ifadesindeki günahkârlar şehri olarak geçen Babil, Fırat Nehri üzerinde kalan, eski Kıldani İmparatorluğu'nun başkenti olarak bilinmektedir. Kral Nebukadnezar, Yahudileri esir olarak bu şehre getirmiştir (Vahiy, 17:1-18). Yahya burada Salomé'yi günahın kızı olarak görmekte, bu tutumunu oyunun her dakikasında korumaktadır. İkinci pasajdaki *"Sodom'un kızı"* ifadesinde de benzer bir anlatım kullanmıştır. Eski Ahit'in Yaratılış (Tevkin) Kitabı'nda sözü geçen

---

<sup>88</sup> Yaba: Fransızcası le Fléau olan bu kelime, iki ucu tahıl dövmeye yarayan alet için kullanılmaktadır (Wilde, 2014a, s. 31).

Sodom'da, Babil gibi günahkârlar şehri olarak yer almaktadır. Sodom, eşcinsel ilişkilerin fazlasıyla yaşandığı Gomora şehri ile aynı zamanda Tanrı'nın lanetine uğrayarak yok olmuş bir kent olduğuna inanılır. Bu sebeple Sodom ve Gomora genellikle birlikte anılırlar (Yaratılış, 13-19). Yaratılış Kitabı'nda açıkça anlatılan bu anlatılara Yeşaya ve Yeremya'da rastlanmaktadır.

Oyunda bir sonraki pasajda Yahya'nın sözlerine bakılacak olunursa: “*Yüce Tanrı'nın Meleği, burada kılıcınla ne yapıyorsun? Kimi arıyorsun bu arlanmaz sarayda? Gümüşten bir cüppe içinde ölecek olan adamın günü henüz gelmedi*” (Wilde, 2014a, s. 35-36) ifadeleri ile karşılaşılmaktadır. Bu pasajdaki “*kılıç*” Tanrı'nın kudretinin bir sembolü olarak kullanılmıştır. Anlatılarda bu kılıca şu şekilde rastlamak mümkündür: “*Yaşam ağacının yolunu denetlemek için de Aden bahçesinin doğusuna Keruvlar<sup>89</sup> ve her yana dönen aevli bir kılıç yerleştirdi*” (Yaratılış, 3:24).

Aynı pasaj içinde bir felaketin habercisi nitelikte sözler söyler ve “*ölecek olan adam*” derken, Hristiyanlara işkence yapan I. Hérod Agrippa'nın oğlu II. Hérod Agrippa'nın ölümüne gönderme yapar (Kutsal Kitap, s. 1360). Kutsal metinlerde bu göndermeyle ilgili bölüm açıkça belirtilmektedir:

*Belirlenen günde krallık giysilerini giyen Hirodes<sup>90</sup> tahtına oturarak halka bir konuşma yaptı. Halk, 'Bu bir insanın sesi değil, bir ilahın sesidir!' diye bağıırıyordu. O anda Rab'bin bir meleği Hirodes'i vurdu. Çünkü Tanrı'ya ait olan yüceliği kendine mal etmişti. İçi kurtlarca kemirilerek can verdi* (Elçilerin İşleri, 12: 21-23).

Oyunda, sahneye Hérod, Hérodias ve maiyetinin dâhil olduğu sahnede, Yahya'nın Sesi zaman zaman duyulmakta ve Hérodias ve Salomé'yi hedef göstererek lanetler savurmaktadır. Bu pasaj şu şekildedir: *Ah! Şehvet düşkünü! Fahişe! Ah! Süslü gözkapakları ve altundan gözleri ile Babil'in kızı! İşte Yüce Tanrı'nın dediği; kalabalık bir insan topluluğu ona karşı getirin. Halk taş alsın ve onu taşlasın...* (Wilde, 2014a, s. 57). Bu anlatımdaki taşlama, Eski Ahit'teki öngörülen cezalardan biri olan recmdir. Eski Ahit'te recmden şu şekilde bahsedilmektedir: “*Kardeşinin karısıyla evlenen adam rezillik etmiş olur. Kardeşinin*

<sup>89</sup> Keruvlar: Kanatları olan doğaüstü varlıklar ya da bunların heykelleri için kullanılmaktadır (Kutsal Kitap, s. 1361).

<sup>90</sup> Sözü geçen Hirodes, Herod Agrippa'dır.



namusunu lekelemiştir. Çocuk sahibi olmayacaklardır.... Onları taşılayacaksınız. Ölümlerinden kendileri sorumludur” (Levililer, 20:21-27). Bu anlatıyla ilintili oyunun ilerleyen sahnelerinde Hérod ve Hérodias’ın diyalogu şöyledir:

*HÉROD: ....Bu Peygamber, yalnız kardeşimin karısını kendime eş alarak günah işlediğimi söylüyor. Haklı olabilir çünkü siz gerçekten, siz kısırsınız.*

*HÉRODIAS: Ben mi kısırım? Bunu siz mi söylüyorsunuz? Siz ki sürekli benim kızıma bakıyorsunuz, kendi keyfiniz için onun dans etmesini istiyorsunuz. Bunu söylemeniz gülünç. Ben bir çocuk doğurdum. Sizin ise hiç çocuğunuz olmadı, hiç, cariyelerinizden bile. Kısır olan sizsiniz, ben değil* (Wilde, 2014a, s. 63). Bu pasaj incelendiğinde, Eski Ahit’teki ahlak dışı birleşmenin sonucunda olan kısırlığa, gönderme olduğu görülmektedir. Levililer Kitabı’nın 20. babının 21. ayetinde bu durum açıkça belirtilmektedir. Bunun yanı sıra tarihsel veriler ışığında gerçekten de Hérod’un çocuğu yoktur (Wilde, 2014a, s. 63).

Oyunda Yahya’nın sarnıçtan söylediği son repliğindeki predikasyon ise şöyledir: *Edom’dan gelen kim, giysisi mora boyanmış, elbiselerinin güzelliği içinde parlayan, büyüklüğü içinde kudretle yürüyen, Bozra’dan gelen kim? Hangi sebepten giysiniz al ile lekeleni?* (Wilde, 2014a, s. 70). Buradaki gönderme ise Eski Ahit’te şu şekildedir: *“Edom’dan, Bosra’dan Al giysiler içinde bu gelen kim? Göz kamaştırıcı giysiler içinde, Büyük güçlkle yürüye kim?...”* (Yeşaya, 63:1).

Bu pasajdan sonra sahnede Yahya, sadece kesik başıyla görülmektedir.

Yahya’nın başının kesilmesi bir çeşit kurban etme ritüeline dayandırılmaktadır. İlk Hristiyan mezhepleri incelendiğinde, bu mezheplerden bazılarının, gerçek lider olarak İsa’yı değil Vaftizci Yahya’yı kabul ettikleri görülmektedir. Dunn Mascetti, seçilmiş biri olarak Hristiyanların kabul ettiği kral vekili olarak nitelendirdiği Yahya’yı, *“sonsuz geri dönüş ayini”*nde, toprağı bereketlendirmek için, bir başka deyişle toprağı kan ile vaftiz etmek için, kan döküldüğü fikrini savunmaktadır ve Tanrıça ibadetlerinde benimsenmiş, benzerine sık rastlanan bir uygulama olduğu düşünülen baş kesme, kurban etme ritüeli ile Yahya’nın başının kesilmesini ilişkilendirmektedir.

Bu bağlamda, Salomé mitinde Yahya’nın başının kesilmesi, Kitab-ı Mukaddes’in yazıldığı çağda Anadolu’da uygulanmış olan kurban ayininin bir simgesi olarak kabul edilebilmektedir. Kimileri tarafından gerçek Mesih olduğu öne sürülen

Yahya, “sonsuz geri dönüş ayini”nde “kurban kral” figürüyle özdeşleştirilmiş. Böylelikle kanı toprağa karışmış ve toprağı bereketlendirmiştir. Vaftizci misyonu, yaşamını sürdürmüş olan Yahya, toprağı vaftiz ederek başka bir boyuta geçtiğı düşünölmektedir (Dunn Mascetti, 2000, s. 137).

#### 4.3.4.5. Genç Süryani

Genç Süryani'nin dramatik aksiyonu zenginleştirmek için tasarlanmış, kurgusal bir karakter olduğı düşünölmektedir; İncil anlatısında yeri geçmez. Âşık olduğı kadının başka bir erkeğıe (Yahya'ya) tutku ve şehvetle yaklaşması sonunda, durumu kabullenemeyip intihar eder.

Genç Süryani'nin ismi Narraboth'dur; bu bilgiyi seyirciye Salomé vermektedir. Oyunun baskıları incelendiğinde, Oyun Kişileri bölümünde bu karakter Genç Süryani, Muhafız Alayı Kaptanı olarak yer almaktadır. Narraboth'un ismine ilk olarak, Salomé'nin Yahya'yı sarnıçtan çıkarmak için Genç Süryani'ye kurduğı ikna cümlelerinde rastlanmaktadır. Bu pasaj şöyledir: “*Bunu benim için yapacaksınız, değil mi, Narraboth?...*” (Wilde, 2014a, s. 28). Oyunun ilerleyen sahnelerinden anlaşıldığı üzere, Hérod onu, üç gün önce muhafız alayı kaptanı yapmıştır. Hérod'un anlatımıyla Narraboth, çok yakışıklı, süzgün gözleri olan bir gençtir. Bunun yanı sıra Salomé'ye yönelik bakışlarından şikâyetçi olduğunu dile getirmektedir.

Salomé dişiliğini ilk olarak Narraboth üzerinde kullanmaktadır. Hâli hazırda Narraboth, Salomé'den etkilenmektedir. Narraboth'un ay tasviri ve Salomé özdeşleştirmeleri bu durumu açıklar niteliktedir. Salomé'nin Narraboth'u şartlı psikolojik bir oyunla baştan çıkarıp ikna ettiğı pasaj şu şekildedir:

*SALOMÉ: Bunu benim için yapacaksınız, değil mi Narraboth? Bunu benim için yapacaksınız. Size karşı her zaman nazik oldum. Bunu benim için yapacaksınız. Ona, bu garip peygambere sadece bir bakmak istiyorum. İnsanlar onun hakkında çok fazla konuşuyor. Tetrark'ın sık sık ondan bahsettiğini duydum. Sanırım Tetrark ondan korkuyor. (Eminim ondan korkuyor)... Siz, siz de mi ondan korkuyorsunuz, Narraboth?*

*GENÇ SÜRYANİ: Ondan korkmuyorum Prenses, ben hiç kimseden korkmam. Fakat Tetrark kesin olarak bu kuyunun kapağının kaldırılmasını yasakladı.*

*SALOMÉ: Bunu benim için yapacaksınız, Narraboth ve yarın ben tahtirevanımla heykel satıcıları geçidinin altından geçerken sizin için küçük bir çiçek düşüreceğim; küçük, yeşil bir çiçek.*

*GENÇ SÜRYANİ: Prens, yapamam, yapamam.*

*SALOMÉ: Bunu benim için yapacaksınız Narraboth. Bunu benim için yapacağınızı biliyorsunuz. Ve yarın tahtirevanımla heykel alıcıları köprüsünden geçerken size muslin bir peçeyle bakacağım, size bakacağım, Narraboth, belki de size gülümseyeceğim. Bana bakın Narraboth, bana bakın. Ah! Sizden istediğimi yapacağınızı biliyorsunuz. Bunu biliyorsunuz. Ben bunu yapacağınızı biliyorum.*

*GENÇ SÜRYANİ: (Üçüncü askere işaret ederek) Peygamberi çıkartın... Prens Salomé onu görmek istiyor (Wilde, 2014a, s. 28-29).*

Salomé'nin buradaki şartlı psikolojik oyununa irdelendiğinde, “yapacaksınız, değil mi”, “yapacaksınız”, “korkuyorsunuz”, “yapacağınızı biliyorsunuz”, “biliyorum” gibi yaklaşımların, genç bir komutanı yüreklendirdiği kaçınılmazdır. Bunun yanı sıra Narraboth'a vereceği ufak ödül, Genç Süryani'nin ikna olmasındaki etkilerden biri sayılmaktadır.

Narraboth'un bu kabullenışı, olası bir felaketin sinyallerini vermektedir. Nitekim Yahya ve Salomé arasında gelişen istek-ret sekansında bu duruma dayamayıp intihar eder ve Salomé ile Yahya'nın arasına düşer. Yazar, oyun notlarında, Narraboth'un ikisi arasına düşmesini özellikle istemektedir ve bu durumu Genç Süryani'nin uğruna öldüğü şeyi pekiştirmek adına düşündüğü gözlemlenmektedir.

#### **4.3.4.6. Hérodias'ın Pajı**

Paj, eski çağlarda savaş sanatını ve başka hizmetleri öğrenmesi için kral, kraliçe ya da yüksek dereceli soylulara hizmet eden soylu delikanlılara verilen bir isimdir (Wilde, 2014a, s. 11).

*Salomé'nin Nureddin Sevin çevirisinde, Sevin'in bu karakterden “Hérodias'ın İçoğlanı” şeklinde bahsettiği görülmektedir (Wilde, 1935, s. 6).*

İncil anlatısında yer almayan paj, eserde ay tasvirleriyle dramatik aksiyonun yönü hakkında bilgiler vermekte ve ilk sahneler için önem teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra karakter isminden anlaşıldığı gibi paj, eserde Hérodias'a hizmet etmekle görevlidir.

Wilde'in paj karakterini kullanmasının sebebi olarak kendi eşcinsel kimliğinin eserde yansımaları olan bir imza niteliği olduğu düşünülmektedir. Wilde'in sahne eserleri arasında, eşcinsel arzusunun temsil edilmesinin en çok görüldüğü oyun *Salomé* olmuştur (Woods, 1998, s. 175).

Eserde pajın, Genç Süryani Narraboth'a hissettiklerinin dostluktan öte duygular olduğu dikkat çeker. Genç Süryani'nin, Salomé'ye methiyeler düzdüğü pasajlarda, pajın "*Hep ona bakıyorsunuz. Ona çok fazla bakıyorsunuz. İnsanlara bu şekilde bakmamalı. Çok kötü şeyler olabilir.*" (Wilde, 2014a, s. 16) gibi söylemleriyle paj, korku ve tedirginlik duymaktadır. Genç Süryani'nin başına gelebilecek olası felaketleri engelleme çabası olduğu açıkça görülmektedir. Eser içinde Genç Süryani'nin, Salomé'ye karşı her güzel söyleminden sonra paj, buna benzer uyarılarda bulunmakta, bu tutumunu ve tavrını Narraboth'un ölümüne kadar korumaktadır. Paj, Salomé'nin sahneye dâhil olmasından sonra sahnedeki aksiyonun yönünü tayin eden birkaç ay tasviri yapmakta, gelecek felaketi öngörmektedir. Genç Süryani'nin ölümünün hemen ardından ilk replik pajdan gelmektedir:

*HÉRODIAS'IN PAJI: Genç Süryani kendisini öldürdü! Genç kaptan kendisini öldürdü! Benim arkadaşım kendisini öldürdü. Ona küçük bir parfüm kutusu ve gümüşle bezenmiş küpeler vermiştim ve o şimdi kendisini öldürdü. Ah! Bir talihsizlik olacağını söylememiş miydi?... Ben de söylemiştim ve işte başımıza geldi. Ayın bir ölü aradığını biliyordum, ama aradığının o olduğunu nereden bilebilirdim? Ah! Neden onu aydan saklamadım sanki? Eğer büyük bir mağaraya saklasaydım, onu göremezdi* (Wilde, 2014a, s. 40).

Bu pasajda "*parfüm kutusu*", "*gümüşle bezenmiş küpeler*" gibi feminen objelerle uranist ifadelendirmeler görülmekte bunun yanı sıra ay ile özdeşleştirilen Salomé'nin bir ölü aradığını ve Narraboth'un ölümüne pajın gözüyle Salomé'nin etken olduğu gözlenmektedir. Pajın "*Neden onu aydan saklamadım sanki?*" cümlesi, Narraboth'u, Salomé'den saklayamayışının pişmanlığını sembolize etmektedir. Bu pasaj Yahya ve Salomé'nin istek-ret sekansında yer almaktadır ve paj haricinde hiç

kimse Narraboth'un ölümüne böylesine cümlelerle karşılık vermemiştir, hatta gözü dönmüş Salomé bu ölümü neredeyse fark etmemiştir bile.

İstek-ret sekansı devam ederken, trajik ölüme fazlasıyla üzülen paj bir kez daha duygularını dile getirmektedir:

*HÉRODIAS'IN PAJI: O benim kardeşimdi, hatta bir erkek kardeşten bile daha yakındı. Ona güzel kokularla dolu küçük bir kutu ve her zaman parmağında taşıdığı akik bir yüzük vermiştim. Geceleri nehir boyunda ve badem ağaçları arasında yürümeyi alışkanlık hâline getirmiştik ve o zamanlar bana kendi ülkesinden bahsederdi. Sesi bir flütçünün çaldığı bir flütün sesine benzerdi. Bir de nehirde kendisini seyretmekten çok keyif alırdı. Bu yüzden ona sitem ederdim (Wilde, 2014a, s. 41).*

Bu pasaj eşcinsel aşka dair sembollerle doludur; ilk olarak göze çarpan birbirlerine bir erkek kardeşten bile daha yakın oldukları gerçeğidir. Pajın, Narraboth'a hediye ettiği akik yüzüğü, Narraboth'un sürekli parmağında taşıyor olması, Narraboth'un biseksüel eğilimi olabileceğini akla getirmektedir. Buradaki yüzük, psikanalitik yaklaşımda cinsel birleşmeyi sembolize etmektedir: Paj, ona yüzüğü sunmuş ve Narraboth parmağına takmıştır. Buradaki parmağın sembolik bir penisi, yüzük ise içine bir şey girebilen sembolik bir cinsel uzvu simgelediği düşünülmektedir. Geceleri nehir boyunda ve badem ağaçları arasında yürüyor olmaları, kendilerine yalnız kalabilecekleri alanlar yarattıklarını akla getirir.

Narraboth'un nehirde kendisini seyretmesi cümlesiyle paj, Narkissos'a gönderme yapmaktadır. Burada Narraboth'un güzelliğine üstü kapalı bir üslupla değinmektedir. Mitolojide nergis çiçeğine adını veren Narkissos efsanesi, Latin şairi Ovidius'un öyküsünde şu şekilde anlatılmaktadır: “*Berrak bir pınar vardı.... uzanır Narkissos av yorgunluğu ve sıcağın verdiği ağırlıkla yere.... artıyordu bir yandan susuzluğu; içtikçe suya vuran güzelliğine hayran.... Bilmeden kendini arzuluyor, severken onu kendini seviyor, İsterken kendini istiyordu, içini yakan ateşi tutuşturan da kendisiydi....*” (Erhat, 1987, s. 230-231). Bu durum psikoloji literatüründe narsisizm olarak geçmekte ve bensevi olarak da nitelendirilmektedir. Psikoloji literatüründe ilk olarak 1910 yılında Sigmund Freud tarafından kullanılan narsisizm kavramına göre, eşcinseller kendilerini seks objesi olarak tanımlayarak, partner olarak, kendilerini tıpkı annelerinin onları sevdiği gibi sevebilecek kişilere yönelip birliktelik yaşadıkları düşünülmekte ve kişinin kendi imajına beslediği bir aşk olarak

tanımlanmaktadır (Gürel ve Mutur, 2007, 554-555). Bu bağlamda paj yaptığı göndermeyle Narraboth'un biseksüel kimliğine dikkat çektiği düşünülmektedir.

McKenna, pajın, Narraboth'a duyduğu eşcinsel aşkın, Narraboth'un ölmesine rağmen, Hérod'un sarayında sürmekte olan şehvet karnavalında, kirlenmemiş saf ve temiz kalmayı başardığını düşünmektedir (McKenna, 2009, s. 253).

#### 4.3.4.7. Naaman

İncil anlatısında cellat olarak Naaman'ın adı geçmemektedir, sadece: “*Adam gönderip zindanda Yahya'nın başını kestirdi.*” (Matta, 14:10), “*Hemen bir cellat gönderip Yahya'nın başını getirmesini buyurdu. Cellat zindana giderek Yahya'nın başını kesti.*” (Markos, 6:27) şeklinde bahsedilmektedir.

Eserde, İkinci Asker'in Naaman'ı işaret ettiği replikte yazar ve final sahnesinde Naaman'ın fiziki özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Yazarın notu şöyledir: “*Devasa bir zenci olan celladı göstererek*” (Wilde, 2014a, s. 22), “*Devasa siyah bir kol, celladın kolu*” (Wilde, 2014a, s. 79).

Kitab-ı Mukaddes'e ait bir isim olan Naaman'dan, anlatılarda: “*Aram Kralı'nın ordu komutanı Naaman, efendisinin gözünde saygın, değerli bir adamdı. Çünkü RAB onun aracılığıyla Aramlılar'ı zafere ulaştırmıştı. Naaman yiğit bir askerdi, ama bir deri hastalığına yakalanmıştı*” (2. Krallar, 5:1), “*Peygamber Elişa'nın zamanında İsrail'de çok sayıda cüzamlı vardı. Bunlardan hiçbiri iyileştirilmedi; yalnız Suriyeli Naaman iyileştirildi*” (Luka, 4:27) şeklinde bahsedilmektedir. Anlaşıldığı üzere, anlatılarda sözü geçen Naaman'la, oyundaki Naaman arasında bir bağ yoktur.

Yine de Wilde bu ismi sadece biblikaî bir isim olduğu için kullanmamış, İbranice “yumuşaklık” anlamına gelmekte olan bu ismi<sup>91</sup> Wilde, paradoksal yaklaşımla, bir cellada uygun görmüştür. Buradaki paradoksta da Wilde'in karakterinin izleri net bir şekilde görülmektedir.

Bu bağlamda Tetrark'ın Yahya'yı öldürme emrini verdiği sahnede yazar “*cellat korkuyla bakar*” şeklinde bir not düşmüştür. Kutsal bir insan olan Yahya'yı öldürmeye, cellat bile tedirginlik içinde yaklaşmaktadır. Bu durum, Salomé'nin final

<sup>91</sup> Online Etymology Dictionary, (2001-2015). Naaman maddesi. 16 Mart 2016, [http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=naaman](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=naaman)

tiradındaki sözlerinden hareketle, Naaman'ın sarnıç içerisindeki sorgusunu düşündürmektedir.

#### 4.3.4.8. Diğerleri

Yukarıda irdelenen karakterler haricinde oyunda, genç bir Romalı olan Tigellinus, bir Kapadokyalı, bir Nubialı, bir köle, farklı mezheplerden Yahudiler ve Hristiyanlar, askerler ve Salomé'nin köleleri yer almaktadır. Bu karakterlerin dramatik organizasyon bağlamında önemli etkileri olmadığı düşünülmektedir.

Eserde askerler, “...Ferisiler mesela, meleklerin olduğunu söylüyorlar; Sadukiler ise meleklerin var olmadıklarını savunuyorlar...” (Wilde, 2014a, s. 14), “Tetrark'ın sıkıntılı bir hâli var”, “Hérodias, Tetrark'ın kupasını doldurdu... Tetrark şarabı çok sever” (Wilde, 2014a, s. 16-17) ifadelerinde karşılaştığı gibi, durum ve karakter tasviri yapmakta, Kapadokyalı ve Nubialı ile birlikte karakterler hakkında ön bilgiler vermektedirler.

Oyuna dâhil diğer kişilerle ilgili verilere, Salomé'nin ziyafetten ayrıldığı sıradaki cümlelerinden ulaşılmaktadır. Tasvir niteliği taşıyan bu pasaj şu şekildedir:

*SALOMÉ: İçeride, gülünç selamlaşmalarıyla birbirlerini hırpalayan İsrail'den gelmiş Yahudiler; içip içip şarapları döşeme taşlarına döken Barbarlar; boyalı gözleri, boyalı yanakları ve bukleli kıvr kıvr saçlarıyla İzmir'den gelmiş Yunanlılar; uzun yeşim tırnakları, koyu kırmızı pelerinleriyle sesiz ve kurnaz Mısırlılar ve küfürlü dilleriyle kaba saba Romalılar var. Ah Romalılarından ne kadar da iğreniyorum! Bayağı ve sıradan oldukları hâlde efendi havası takınıyorlar* (Wilde, 2014a, s. 23-24).

Bu ilk verilerin ardından, Hérod ve Hérodias'ın maiyetiyle sahneye dâhil olduğunda Genç Romalı Tigellinus da sahnede görülmektedir. Eserde sadece, Roma ile ilgili birkaç fikir beyan ederek, Roma'daki dedikodulardan bahsetmektedir.

Yahudiler, Tetrark'tan, Yahya'yı kendilerine vermesini istediği sahnede Hérod'un onu teslim etmeyeceğini ve sebep olarak da Yahya'nın Tanrı'yı görmüş bir adam olduğunu söylemesi üzerine, Yahudilerin kendi aralarındaki ironik sohbetleri dikkat çekmektedir. Bu bu konu dışı sekans şöyledir:

*BİR YAHUDİ: Bu imkânsız. İlyas Peygamber'den beri Tanrı'yı hiç kimse görmedi. O Tanrı'yı gören son kişiydi. Bu günlerde Tanrı kendisini göstermiyor. Gizleniyor. Bu yüzden ülkenin başına büyük kötülükler geldi.*

*BAŞKA BİR YAHUDİ: Esasen hiç kimse İlyas Peygamber'in gerçekten Tanrı'yı görüp görmediğini bilemez. Onun gördüğü, daha çok Tanrı'nın gölgesiydi.*

*ÜÇÜNCÜ YAHUDİ: Tanrı hiçbir zaman gizlenmez. O kendisini her zaman ve her şeyde gösterir. Tanrı iyi olanın içinde olduğu gibi kötünün de içindedir.*

*DÖRDÜNCÜ YAHUDİ: Böyle söylememelisin. Bu, çok tehlikeli bir düşünce. Yunan felsefesi öğretilen İskenderiye'den gelen bir öğreti. Ve Grekler Yahudi değildir. Onlar sünnetli bile değiller.*

*BEŞİNCİ YAHUDİ: Tanrı'nın nasıl eylediğini hiç kimse bilemez; O'nun yolları çok gizemli. Belki de kötü dediğimiz şeyler iyi ve iyi dediğimiz şeyler kötüdür. Bunun hakkında hiçbir bilgimiz yok. Yapmamız gereken, her şeye boyun eğmektir. Tanrı çok kudretlidir. Zayıflarla beraber güçleri de parçalara ayırır. O hiç kimseyi aldırmaz.*

*İLK YAHUDİ: ....Ama bu adama gelince, o asla Tanrı'yı görmedi. İlyas Peygamber'den beri hiç kimse Tanrı'yı görmedi (Wilde, 2014a, s. 49-50).*

Bu sekans incelendiğinde aynı dine mensup kişilerin farklı düşüncelere sahip olduğu göze çarpmaktadır. Wilde'ın bu sekanstaki tutarsızlığa, ironik bir üslupla yaklaştığı, karakterlere neredeyse bilinçli bir şekilde fikir ayrılığı verdiği düşünülmektedir. Yazarın yaşamı ve sanat görüşü irdelendiğinde, bu düşünce daha gerçekçi görünmektedir.

Köle, Salomé'ye Tetrark'ın içeri çağrısını bildirmek için sahnede görülür ve sadece repliği vardır. Salomé'nin köleleri ise oyun içinde, güzel kokularla birlikte, yedi tülü getirip, Salomé'nin sandaletlerini çıkarmakla görevlidir.



#### 4.3.5. Salomé ve Yedi Tül Dansı

*Yedi Tül Dansı*'nı literatüre kazandıran Oscar Wilde olmuştur (Bentley, 2006, s. 28). İncil anlatısında sadece: “*Hirodes’in doğum günü şenliği sırasında Hirodiya’nın kızı ortaya çıkıp dans etti*” (Matta, 14:6-7), “*Hirodiya’nın kızı içeri girip dans etti*” (Markos, 6:22) ifadeleri yer almaktadır. Anlatıda sözü geçen dans ile Orta Çağ’da, hermafrodit bir akrobat tarafından, elleri üzerinde yapılan bir dans olarak karşılaşılmakta ve dans ederken etrafına kötülükler saçan günahkâr kadın görülmektedir.

Bu günahkâr dansın, Wilde’in tasvirine en yakın hâli, Gustave Flaubert’in *Trois Contes*’unun (*Üç Öykü*) *Hérodias* bölümünde ve Karl-Joris Huysmans’ın *À Rebours* adlı yapıtında görülmektedir. Flaubert’in dans betimlemesinde, kışkırtıcı ve tutkulu ifadeyle güçlü bir oryantalist üslup göze çarpmaktadır<sup>92</sup>. Gustave Moreau’nun *L’Apparition* isimli tablosunun, Karl-Joris Huysmans’ın *À Rebours* adlı romanındaki tasviri de<sup>93</sup>, bu dansın sıradan bir rakkasenin dansından, daha büyüleyici bir hâle evrilmesine yardımcı olan etkenler sayılabilmektedir ve bu dans son olarak Wilde’in *Yedi Tül Dansı* isimlendirmesiyle efsaneleşmiştir.

Wilde’a kadar, ne Orta Çağ piyeslerinde, ne de plastik sanatlarda Salomé’nin dansına, *Yedi Tül Dansı* dendiğinden hiç söz edilmemektedir.

Wilde’in bu dansıyla ilgili “*Salomé’ye Yedi Tül Dansı’nı bahşederek efsanesini sonsuza dek değiştirmiştir*” ifadelerini kullanan Bentley, dansa, Wilde’in hayal bile edemeyeceği kadar büyük bir hareket kazandırdığından söz etmektedir. Wilde, bir tür jimnastik gösterisi, eller üzerinde yapılması uygun görülen bir sirk dansı ya da Orta Çağ yorumlarındaki gibi kurdelelerle sarılı tefle yapılan neşeli bir genç bakire dansı yerine, Salomé’ye bir striptiz dansını uygun görmüştür (Bentley, 2006, s. 38).

Wilde, oyun metninde dansla ilgili çok fazla bilgi vermemiştir. Yazar oyun notlarında “*Les esclaves apportent des parfums et les sept voiles et ôtent les sandales de Salomé*” (Wilde, 1893, s. 67), (*Köleler güzel kokuları ve yedi duvağı getirirler ve Salomé’nin sandaletlerini çıkarırlar*” (Wilde, 2014a, s. 69) yazmıştır. Wilde,

<sup>92</sup> Flaubert’in anlatımına ve Salomé’nin dansına yaklaşımına 3.1.2. **Gustave Flaubert, *Trois Contes: Hérodias*** başlığında açıkça değinilmiştir.

<sup>93</sup> Moreau ve Huysmans’ın anlatımlarına ve Salomé’nin dansına yaklaşımlarına 3.1.3. **Gustave Moreau, *L’Apparition* ve Karl-Joris Huysmans, *À Rebours*** başlığında açıkça değinilmiştir.

Salomé'nin dansını çıplak ayakla yapacağını bilgisini vermiştir. Bunun haricinde oyun metninde başka bir bilgilendirme yapmaz ve Salomé'nin dans için, Hérod'a hazır olduğunu söylemesi üzerine yazar notlarında sadece şu yazmaktadır: “*Salomé danse la danse des sept voiles*” (Wilde, 1893, s. 70) (*Salomé yedi duvak dansını yapar*) (Wilde, 2014a, s. 72). Dansla ilgili tüm koreografik yaklaşımlar bu iki cümleden hareketle oluşmaktadır.

*Yedi Tül Dansı*, oyunun en can alıcı bölümlerinden biri sayılmakta ve ölüm ve şehvetin dansı olarak nitelendirilmektedir (Çapan, 1995, s. 7). Hérod'un şehvetli bakışları ve ısrarları altında Salomé, genç bakire bedenindeki gücü kavramış, bedenini sergilemek ya da gizlemek durumunu ona karşı kullanmıştır. Bu dans Salomé'nin sömürüyü benimseyerek özgürleşmesindeki en büyük adım olarak nitelendirilmektedir. Salomé bu özgürlüğü, kıyım yaparak ile değil<sup>94</sup> ironiyle -tıpkı Wilde yaşamında ve diğer eserlerinde olduğu gibi- gerçekliğe karşı koymak yerine, gerçekten faydalanarak ele geçirmiştir.

Wilde Salomé'ye striptiz yaptırarak, ancak arzunun, mantığı yok saydığında oluşabilecek şeyleri, son noktasiyla ortaya koymaktadır. Burada sözü edilen Tetrark'ın ona verdiği sözlerdir. Wilde, Yahya'nın, inançla değil de teniyle yönetilen bir insan tarafından katledilmesine dikkat çekmek istemektedir. Bu durum, seksin duygulara karşı, inançsızın kutsala karşı kazandığı bir zafer olarak tanımlanmaktadır.

Salomé'nin dansını Bentley “*tüllerden daha görünmez şeylerin ustalıklı yönlendirilmesiyle ilgili bir gösteridir*” ifadeleriyle tanımlamaktadır. Bedenini sergilerken gizlenir, tüllerle örtünürken de teşhir eder. Salomé'de hem teşhirci hem de gizemli kadının çifte gücü ile açığa çıkar. Tam da burada şehvaniyetin çelişkisi ile karşılaşmaktadır. “*Duyarlılık teşhiri arzular, teşhir de korunmayı; gizlemek serbest bırakılmayı arzular, serbestlik de gizlenmeyi.*” Salomé bedenini sergilerken, kısılcasına aldığı dünyayı, kendisine esir ettiği düşünülmektedir. Bu da imgelemin beden bulduğu görsel arzuyla, erişilemezliğin soğuk ilişkisi olarak nitelendirilebilir (Bentley, 2006, s. 38). Tam da burada Le Goff'un “*Orta Çağ'da beden çelişkiler yumağıdır*” sözü akıllara gelir. Orta Çağ'da beden hem arılık hem de günahın merkezi olarak kabul edilmiştir. Bu çelişkiler Salomé'nin sergilediği “*zalim dans*” ile beden bulmaktadır. Bu dansı, beden konusundaki karşıtlık olgusu ve bedene

<sup>94</sup> Burada Kali'ye gönderme yapılmaktadır. Kali ile ilgili bilgilere **3.4. Femme Fatale** başlığı altında değinilmiştir.

yüklenen çelişkili değerler şekillendirmektedir. Böylesine olağan dışı özellikler sayesinde, rasyonalist ilmin düzene sokan kapasitesine kıyasla bu dansın insana ait zıtlıklar arasında, insana ait bağlantıları ifade etme gücüne sahip olduğu düşünülmektedir (Eco, 2014, s. 906).

Hem gizleyen hem de teşhir edebilen tülün çelişkili yapısının, Salomé'nin dansı bağlamında önem teşkil ettiği düşünülmektedir. Bir rahibenin “*peçe takması*”, onun bakireliğini ve Tanrı'ya bağlılığını sembolize etmekle birlikte, mesleki bir giysidir. Bu örneğin bir benzeriyle de İslam dininde karşılaşılmaktadır. Bazı Müslüman ülkelerde kadınlar, saçlarının, yüzlerinin ve bedenlerinin belirli bölgelerini örtmektedirler. İnanışa göre bu, dini bir tedbirdir ve bunun, kadınların cinselliğini kontrol altında tutmayı amaçlayan bir uygulama olduğu düşünülmektedir. Hristiyan evliliğinde ise beyaz tül ya da peçe, bekâret ve masumiyet sembolü olarak düşünürken, siyah yas peçesi ya da tülü de ölümün çıplak çehresi karşısında, baş bölgesini ve yüz bölgesini çaresizlik ve tevazu ile örtmektedirler; Osmanlı haremde de kadınlar yüzlerini peçe ile örtmektedirler fakat bedenlerinin erkek arzularını gidermek için olduğu düşünülmektedir. Bir başka deyişle peçe gizler; fakat onlara dokunulabilir. Bu peçeler, saydam veya yarı saydam olarak tercih edilmiştir. Haremdeki kadınlar, tül benzeri kumaşların içinden ışın süzülüyor olmasına izin vererek efsunlu bir hava yaratarak, hakikatle ilgili tüyolar veriler. İmgelem ve gizleme yol açan bu tüller en son peçeyi akla getirir “*kadın çıplakken bile hayatın başladığı karanlığı gizler. Kızlık zarı rahmi gizler, rahim de hayat kaynağını.*”

Oscar Wilde tam burada, bir isyan olarak kendi arzusuyla, kimsenin kontrolü dâhilinde olmadan peçesini kendi eliyle açmakta ve cinselliğin, bakireliğin, evliliğin ve haremde kendini gizlediği peçeleri, dansla söküp aldığı düşünülmektedir. Bu yaklaşım doğrultusunda Salomé, kadını gizlemeye çalışan bu arzu nesnesini çıkartarak, kadını yok eden toplumsal kuralları da söküp yok ettiği savunulmaktadır. Salomé, kimseden izin almadan dilediği gibi yaşayan bir kadındır, dansı da bu karanlık peçelerinde, anlamlı ve derin bir yarık oluşturmuştur (Bentley, 2006, s. 38-39).

Bu yaklaşım doğrultusunda Salomé'nin *Yedi Tül Dansı*, Bereket Kralı'nın yaşamı, ölümü ve yeniden doğuşu ile ilgili kutsal tiyatrunun ve tanrıçanın onu yeniden hayata döndürmek için yedi kapıdan geçerek, yeraltına yaptığı yolculuğun bir alegorisi olarak tanımlanabilmektedir (Walker, 1983, s. 885). Bu alegorik

yaklaşım doğrultusunda, semitik dillerde “*Şalom*” yani “barış” anlamına gelen Salomé, tanrıçayı temsilen, yeraltına inen rahibeye verilen bir isimdir. Bu rahibe, Kudüs’teki “*barış evi*” anlamına gelen tapınağın, yedi kasından geçmek suretiyle ilerlerken, her bir kapıda üzerindeki giysilerden bir tanesini çıkarır (Dunn Mascetti, 2000, s. 137). Dört bin yıl kadar öncesinde, Babil tanrıçası İştâr, aşığı, oğlu ve kocası olan ölümlü Tammuz’u kurtarmak amacıyla yeraltına inip, literatüre geçen ilk striptizi yaptığı söylenmektedir. Bu ölüm ve yeniden dünyaya gelme efsanesinde İştâr, giysilerini ve mücevherlerini yeraltının yedi kapısında sırasıyla bırakmak zorunluluğuyla “*dönüşü olmayan ülkede*” çıplak bir şekilde kaldığına inanılır. Wilde se bu bilinçdışının yeraltına sembolik inişini, çıplak kalıp son tülün çıkarılışını Salomé’ye kazandırmıştır (Bentley, 2006, s. 40).

Tanrıça İştâr’a inanan ve Tammuz’un ölümünden sonra yeniden doğuşunu bir takım ritüellerle kutlayan ülkelerdeki “*sonsuz geri dönüş miti*”ne İsa’nın öyküsünde de karşılaşılmaktadır. Bu inanış, çıkış noktasından İsa’ya kadarki sürece, değişerek gelmiş olsa da Hristiyan anlatılarında benzer konuda çokça mite rastlamak mümkündür (Dunn Mascetti, 2000, s. 137).

Yedi tülün ise dünyevi imajın ya da illüzyonların yedi katını temsil ettiği düşünülmektedir. Bu bağlamda birey, bilinmeyenin gizemine ulaştıkça, tülleri üzerinden atar (Walker, 1983, s. 885).

Yedi rakamında ise gökkuşağı mitlerindeki etkisi olduğu düşünülmektedir. Gökkuşağı mitleri sıklıkla rüya ile gerçeğin, dünya ile cennetin birbirleriyle temas kurabildiği an ile ilişkilendirilmektedir. Bu mitlere göre tanrılar, ruhlar ve ölümlüler, cennet merdiveni ekseninde ya da Altın Çağ’a hükmeden Kutsal Anne’nin gerdanlığı olan gökkuşağı köprüsünde ileri geri hareket etmektedirler. Gökkuşağının sonunda bulunan altın dolu küp ise Kelt’lerin *kutsal kase*’sinin bir başka formu ise cennette ölümlerin ruhlarını tuttuğu ve rahim sembolüyle gösterilen, Anne Ay (Mana) ile ilişkilendirilmektedir.

Gökkuşağının yedi rengi, yedi gökkubbeyi ve material dünyayı, tüllerin arkasında olan tanrıça Maya’nın gökkuşağı renkli tülleri temsil etmektedir. Yedi rakamıyla Mısır mitolojisinde Isis’in yedi tülü veya yedi şalı olarak da karşılaşılmaktadır. Bahsi geçen tanrıça İştâr’ın gökkuşağı tülleri ise bazen giysi bazende mücevher olarak bahsedilmekte, gökkuşağı İştâr’ın kolyesi olarak anılmakta

bunun yanı sıra, gökkuşağını, seçilmiş kişilerin ruhları için cennete uzanan bir köprü yaptığına inanılmaktadır (Walker, 1983, s. 840).

Bir başka yaklaşım ise Salomé'nin dansını, onun feminist kimliğiyle bağdaştırmaktadır. *Yedi Tül Dansı*, Victoria Devri gelenekçi kız anlayışının tamamen dışında olgular görülmektedir. Salomé'nin tülleri tek tek çıkarması bir isyan göstergesi olarak nitelendirilmektedir. Burada, otoriteye ve dine karşı bir başkaldırı olduğu düşünülmektedir. Dansın ardından gelen, Yahya'nın başını isteyişi ve sonrasında Hérod'un ona sunduğu diğer hediyeleri reddedişi "*kendi arzu ve cinselliğini inkâr eden ataerkil tanrısal bir gücü reddetmesi anlamına gelmektedir (Dellamora, 1990, s. 108-109)*" (Salman, 2012, s. 155-156).



## BEŞİNCİ BÖLÜM

### RICHARD STRAUSS VE SALOME

#### 5.1. Richard Strauss (1864-1949)

Alman besteci ve orkestra şefi Richard George Strauss<sup>95</sup> 11 Haziran 1864'te Münih'te dünyaya gelmiştir. Franz Strauss (Maitland ve Fuller, 1916, vol. 4, s. 717) ve Josephine Pschorr'un oğludur (Diridiri, 2012, s. 5).

Babası Franz Strauss, 26 Şubat 1822 ve 31 Mayıs 1905 tarihleri arasında yaşamıştır (Maitland ve Fuller, 1916, vol. 4, s. 717). Münih Kraliyet Saray Orkestrası'nda birinci korno sanatçısı ve Krallık Müzik Okulu'nun öğretmenidir. Huysuz ve dik kafalı şeklinde nitelendirilen Franz Strauss, dönemin Almanya'sının ünlü kornistlerinden biridir. Bunun yanı sıra Richard Wagner'in bozguncu olduğunu savunan, Felix Mendelssohn Bartholdy ve Robert Schumann'dan beri gerçek müzik yazılmadığını düşünen bir besteci olduğu söylenmektedir. Dönemin ünlü şeflerinden sayılan Hans von Bülow'la ve Richard Wagner'le sürekli bir sürtüşme içinde olduğu kaynaklara geçmiştir; fakat kornist olarak Wagner'in *Tristan und Isolde* ve *Die Meistersinger* eserlerinin dünya prömiyerinde yer almıştır. Franz Strauss, her fırsatta Wagner'in eserlerindeki korno partilerinden nefret ettiğini söylese de bu partileri ustalıklıca icra ettiği düşünülmektedir.

Annesi Josephine Pschorr, Pschorr bira firmasının imalatçısı olan varlıklı bir ailenin kızıdır; aynı zamanda amatör bir müzisyendir (Küçük, 2014, s. 24).

##### 5.1.1. Eğitimi

Müziğin içinde bir yaşam süren Richard Strauss, dört yaşındayken annesinin yardımlarıyla piyano çalmaya başlamıştır (Küçük, 2014, s. 24). 1869 yılında Münih Saray Orkestrası'nın arp sanatçısı August Tombo'dan piyano dersleri almaya başlayan Strauss, 1870 yılında bestecilik yolunda ilk adımlardan biri sayılan, notasyonunu babasının yaptığı *Schneiderpolka*'yı yazmıştır. İki yıl sonra kuzeni ve

---

<sup>95</sup> Richard Strauss'un, Viyanalı Johann Strauss I (baba), "Valsin Kralı" olarak bilinen Johann Strauss II (oğul) ve *Vals Rüyası*'nın bestecisi olan Oscar Strauss ile herhangi bir akrabalığı bulunmamaktadır (Gazimihâl, 1957, s. 147).

Saray Orkestrası Konzertmeisteri<sup>96</sup> Benno Walter ile keman çalışmalarına başlar; fakat Strauss, teknik alıştırmalardan hoşlanmadığı için iyi bir öğrenci olmadığı düşünülmektedir (Kennedy, 2006, s. 13). Strauss'un ilgisi icracılıktan öte bestecilik yönündedir. Franz Strauss, oğlunu tutucu bir müzikal metodolojiye yönlendirmekte bu eğitimin etkileri ise Strauss'un gençlik dönemi eserlerinde görülmektedir (Küçük, 2014, s. 25). Çocukluk döneminde aldığı eğitimlerin yanı sıra müzikal edinimlerdeki ilk büyük etkiler, Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Franz Schubert gibi bestecilere hayranlık duyan gelenekçi yapıdaki babası ve dönemin önde gelen kompozitörü ve teorisyeni Ludwig Thuille tarafından olmuştur (İşkodralı, 2008, s. 3). Babasının, Mühim'de eğitim almasını istemesi sonucunda Richard, Mozart gibi Avrupa'yı dolaşan harika çocuk olmamıştır (Küçük, 2014, s. 25). Babasının yönlendirmesiyle 1874 yılında Ludwigsgymnasium'a (Royal Grammar School) girmiş burada klasik bir eğitim almıştır. Bir yıl sonra Hofkapellmeister Friedrich Wilhelm Mayer ile kompozisyon çalışmalarına başlamış ve 1877'de üzerinde "*Mayer'e şükranlarımla*" yazılı ilk orkestra eseri *Sol Majör Serenat*'ı bestelemiştir. Verimli bestecilik süreci için, 1877 yılı bir başlangıç sayılabilmektedir. 1881 yılında Herman Ikevi tarafından yönetilen ve başarılı bulunan *La Majör Yaylı Kuartet, Re Minör Senfoni*, masraflarını dayısı Georg Pschorr tarafından karşılanmış olan ve Op. 1 tasnifiyle yayımlanan *Festmarsch*'in ilk temsilleri yapılmıştır. Son konserin bazı provalarını yöneterek şeflikle ilgili deneyimlerine ilk adımları atmış, sahnede ise Franz Strauss tarafından yönetilen eserde kendisi de keman solosunu çalmıştır (Kennedy, 2006, s. 13-14). Ludwigsgymnasium'un ardından 1882 yılında, Münih Üniversitesi'nde yalnızca bir kış boyunca sanat tarihi, estetik ve felsefe eğitimi görmüş ve aynı yıl babasının yönettiği amatör bir orkestra olan Münchner Orchesterverein Wilde Gungl'da keman çalmış (Küçük, 2014, s. 25) ve on üç üflemeli çalgı için bestelediği *Mi Bemol Majör Serenat*'ın Dresden prömiyerini yapmıştır (Günsoy, 2006, s. 5). Aldığı felsefe derslerinde Arthur Schopenhauer'un fikirlerini benimseyen Strauss dostları Arthur Seidl ve Friedrich Rösch'le bu felsefi fikirleri uzun zaman tartışmışlardır (İşkodralı, 2008, s. 4).

---

<sup>96</sup> Konzertmeister: Almanca bir kelime olan konzertmeister, başkemancı anlamına gelmektedir. Konzertmeister bir orkestrada orkestra şefi, eğer varsa solist ve solistlerden sonra gelen, en önemli orkestra üyesidir (Sözer, 2012, s. 132).

Strauss, 1883 yılında müzikal kariyeri için gittiği Dresden ve Berlin yolculuğunda, ilerleyen yıllarda hocası ve danışmanı olacak olan Meiningen Saray Orkestrası şefi Hans von Bülow'la tanışma fırsatı bulmuş (Günsoy, 2006, s. 5) ve Berlin'de olduğu sıralarda birçok müzisyen gözlemlemiş, bu müzisyenler içinde Bülow kendisinde büyük etki uyandırmıştır. Bülow'un sorgulayıcı yorumlamaları, piyano çalımındaki sonorite<sup>97</sup>, cümle anlayışı ve yönetimi Strauss'u derinden etkilemiştir (İşkodralı, 2008, s. 4).

Bülow genç besteciyi, kendi eserlerinden birini yönetmesi konusunda yüreklendirmiş (Günsoy, 2006, s. 5). ve 1884 yılında Strauss'u Meiningen Saray Orkestrası'nın ikinci orkestra şefi olarak Meiningen'e çağırıştır. Bu süreçte Strauss, orkestra şefliği konusunda büyük deneyim kazanmıştır. Hatta Bülow'un görevden ayrılmasının ardından Strauss bu orkestrayı bir süre tek başına yönetmiştir. Mesleki kariyeri açısından önemli sayılabilecek bu deneyim ona müzikal açıdan büyük yarar sağlamış ve bu süre içerisinde Johannes Brahms ile tanışma fırsatı bulmuştur (Küçük, 2014, s. 25).

Küçük yaşta müzik yeteneği fark edilen ve "harika çocuk" unvanı alan Strauss (Budak, 1993, s. 96), on bir yaşından beri müzik kuramı ve bestecilik dersleri almış; ancak konservatuvara gitmemiştir (Ongurlar, 2007, s. 43). Müzikal birikimini, aldığı dersler, besteciler, şefler, diğer müzisyenlerle teması ve dehası sayesinde edinmiştir.

### **5.1.2. Kariyeri**

1885 yılında Meininghen'de Bülow'un asistanlığının ardından, baş orkestra şefi unvanı alan Strauss, Meiningen keman sanatçılarından olan Alexander Ritter'le tanışmış ve bu tanışıklık Strauss'un müzikal yaklaşımında etkin rol oynamıştır. Tutucu bir müzik eğitimi almış olan, o zamana kadar Robert Schumann ve Johannes Brahms stilinde besteler yapan Strauss, Ritter'in etkisiyle farklı bir üsluba yönelmiştir. Ritter, ona Hector Berlioz, Richard Wagner ve Franz Liszt gibi bestecilerin yapıtlarının sanat tarihi açısından taşıdıkları değeri fark ettirerek, bu bestecilerin eserlerini incelemesine sevk etmiş, böylelikle Strauss, yenilikçi müzik

---

<sup>97</sup> Sonorite: Ötüm, ötümlülük olarak da nitelendirilen bu ifade, ses gürlüğü, süreli ses dolgunluğu ve kalitesi için kullanılmaktadır (Gazimihâl, 1961, s. 198).



akımlarına ve yeni yazım yöntemlerine yönelmiştir. Babasının düşman olduğu Wagner'in üslubunu benimseyip, Liszt'in senfonik şiirlerini Wagner'in orkestra stiliyle çalmayı denemiştir (Küçük, 2014, s. 25). Strauss'un bu dönemde bestelediği *Wanderers Sturmlied* ve *Burleske*'de adlı eserleri için, Brahms ve Wagner'in izlerini taşıdığını söylemek mümkündür (İşkodralı, 2008, s. 7).

Wagner'in yeğeni Franziska'yla evlenen Ritter'in (Kennedy, 2006, s. 46), Strauss üzerindeki etkisi, ilerleyen yıllardaki sansasyonel eserlerinde de kendini göstermiştir. Babası Franz Strauss'un Wagner düşmanlığı, oğlu Strauss'un Wagnerian yaklaşımı süresince de etkisini korumuştur. Şef Bülow ile evli olan Franz Liszt'in kızı Cosima, Richard Wagner'le de evlilik yapmıştır. Bülow, eski karısı ile evlenen Wagner'e, I. Richard adını takmış, Strauss'un büyük destekçilerinden olan, eserinin basımı için bir yayınevi bulan Bülow, genç Strauss'a da III. Richard lakabını uygun görmüştür (Küçük, 2014, s. 25). Bu durumdan babası Franz Strauss hoşnut değildir; hatta Wagner'in 13 Şubat 1883'te Venedik'te ölümünü, Münih'te Saray Orkestrası'nın şefi Hermann Levi prova esnasında müzisyenlere haber verdiği sırada, herkes ayağa kalkmış, sadece kırk dokuz yıl o orkestrada çalan baba Franz Strauss yerinden kımıldamayarak, oğlunun Wagner hayranlığını protesto etmiştir (Ongurlar, 2011, s. 10).

Strauss, 1886 yılında Bülow'un desteği ile Münih'e dönmüş ve Münih Kraliyet Operası'nın üçüncü şefi olmuştur. 1887'de Münih dışındaki Feldafing ziyareti sırasında Tuğgeneral Adolf De Ahna'nın ailesi ile tanışmış ve en büyük kızları olan ve daha sonraki yıllarda evleneceği Pauline De Ahna'ya şan dersi vermeye başlamıştır (Kennedy, 2006, s. 57-58). Strauss'un yönetimindeki birkaç konserde şarkı söyleyen Pauline, soylu tarafını her fırsatta öne çıkararak, hırslı, huysuz ve dominant yapısıyla, Strauss'un üretim sürecine yön vererek, onun daha fazla eser yazmasına sebep olmuştur. Yazdığı şan parçalarını Pauline söylerken kendisinin de ona piyanoyla eşlik ettiğine ulaşılan kaynaklarda karşılaşılmaktadır.

Geleneksel yaklaşımla yazmaya devam eden Strauss, *Aus Italien* isimli eserin son bölümündeki vahşice nitelendirilen orkestrasyonu, ilerleyen yıllardaki ifade gücünün ilk ışıklarını vermektedir. Bu sırada yardımlarını esirgemeyen Bülow'un desteğiyle Weimar'a ikinci şef olarak atanan Strauss (Küçük, 2014, s. 25), bir sonraki yıl *Macbeth* isimli orkestra eserini tamamlamış, 1889 yılında Wagner'in *Parsifal* operası için Bayreuth Festivali'ne davet edilmiştir. Burada müzik direktörü

yardımcısı görevini üstlenmiştir. Aynı yıl “Wahnfried dulu” olarak ün salan Cosima Wagner ile uzun yıllar sürecek olan ilişkisi başlamış ve Liszt’in izinde, Weimar’da Kapellmeister olarak çalışmaya başlamış, *Don Juan*’ın prömiyerini burada yapmıştır.

1891 yılında zatürreye yakalanan Strauss, içinde bulunduğu duruma rağmen Cosima’nın davetini reddetmemiş ve Bayreuth programını iptal etmemiştir. Sonraki yılın ocak ayında Weimar’da kesintisiz olarak Wagner’in *Tristan und Isolde* operasını yöneten Strauss, “*Hayatımın en mutlu günü*” olarak nitelendirdiği temsili gerçekleştirmiştir. Önceki yıllarda Bayreuth’ta Isolde’yi seslendirmiş ve artık Weimar’ın primadonnası<sup>98</sup> olan Pauline, Weimar temsilinde de başrolde (Kennedy, 2006, s. 66). Strauss’un geçirdiği sağlık problemlerine rağmen, Mısır ve Yunanistan’a giderek yapacak olduğu *Guntram* temsilini iptal etmemiştir. Bu durum onun Wagner’e olan saygısının bir göstergesi olarak nitelendirilmektedir. Fakat *Guntram*’ın finalinde bağımsızlık düşüncelerini savunan Strauss, Cosima ve diğer Wagner hayranlarını dehşete düşürmüştür. Bu beklenmedik yaklaşım için Strauss daha sonralar içinde bulunduğu durumu “*En sonunda yolum tümüyle serbest yaratılar yapmak üzere açılmıştı*” ifadeleriyle açıklamaktadır.

Bayreuth’ta Strauss tarafından yönetilen, Wagner’in *Tannhauser* operasının temsillerinde de Elisabeth rolünü seslendiren soprano Pauline, 1894 yılında *Guntram*’ın Weimar prömiyerinde de Freihild rolünü seslendirmiştir. Strauss ve Pauline arasındaki bağ, birlikte yapılan projeler sayesinde daha sıkılaşmış ve ikili evlilik kararı almışlardır. 1894 yılının Eylül ayında Strauss ve Pauline evlenirler. Strauss müstakbel eşine düğün hediyesi olarak ilk şarkıları olan *Morgen* ve *Cäcilie*’yi bestelemiştir. Aynı yıl Berlin Filarmoni Orkestrası’nda şef olarak sezona başlayan ve Münih Saray Orkestrası’nda Levi tarafından kontratı yenilenen Strauss, Mozart’ın *Cosi fan Tutte* operasını yönetmiştir. Bu temsil *Cosi fan Tutte*’nin opera literatüründeki yerini daha saygın bir yere taşımıştır (Günsoy, 2006, s. 7).

1890’dan sonra daha çok opera besteciliğine yönelen ve orkestra şefi olarak Avrupa’da aranan bir isim olan Strauss (Diridiri, 2012, s. 5), Berliner Tonküstler, Berlin Filarmoni ve Berlin Saray Orkestrası’nda çeşitli konserler yönetmiştir. 1908 yılında kendisine Berlin Saray Operası Genel Müzik Direktörlüğü önerilmiş fakat diğer uğraşları gerekçesiyle bu teklifi geri çevirmiştir. Bunun yanı sıra 1918 yılına

---

<sup>98</sup> Primadonna: Operada birinci kadın şarkıcı, baş kadın şarkıcı anlamına gelen İtalyanca bir sözcüktür ve daha çok soprano için kullanılmaktadır (Öztürk, 2001, s. 306).

kadar konuş şef olarak Berlin Saray Orkestrası'nda konuk şef olarak çalışmalarını sürdürmüştür (Küçük, 2014, s. 26).

1897 yılında Münih'te müdürlük yapan Ernst von Possart'ın anlatıcılığını yaptığı, kaynağını Tennyson'dan alan Enoch Arden'in melodramı ile turnede olduğu sırada -oğlu Franz'ın doğumundan bir yıl sonra-, yeni müziğin tanıtımı için kurulan Genossenschaft Deutscher Tonsetzer Derneği'nin destekçileri arasına katılmıştır.

1903'te Heidelberg'te fahri doktora unvanı alan Strauss, 1905 yılında seksen üç yaşında olan babası Franz Strauss'u kaybetmiştir. Babasının ölümünün ardından Berlin Kraliyet Operası'nın genel müzik direktörlüğü görevine başlamış ve Felix Weingartner yerine Berlin Kraliyet Senfoni Orkestrası konserlerini yönetmek üzere orkestranın karşısına çıkmıştır. 1919'da Franz Schalk'la birlikte Viyana Devlet Operası'nı yönetmeyi kabul etmesinin ardından, 1920 yılında Viyana'ya taşınıp Berlin Staatskapelle konserlerinden vazgeçmiştir. İkincisini 1923 yılında gerçekleştireceği, iki Amerika turnesi yapmış, buralarda *Elektra* ve *Salome*'sini yönetmiştir. Bu arada Salzburg Festivali'nde Mozart eserleri yönetmek için davet edilen Strauss onur üyesi olarak seçilmiş ve Soprano Elisabeth Schumann'la birlikte lied<sup>99</sup> resitalleri yapmıştır. Altmışlı yaşlarında Viyana'dayken diğer şefle arasındaki sürtüşmelerden ötürü Devlet Operası'ndaki görevinden istifa eden Strauss, 1933'te Hitler'in başa geçmesiyle birlikte, Bruno Walter ve Arturo Toscanini'nin yerine şeflik yapması için görevlendirilmiş ve kendi düşüncesi sorulmadan Goebbels tarafından Reichsmusikkammer'e (Reich Müzik Odası) başkan olan atanmıştır.

Yaşamı boyunca birçok ödüle layık görülen besteci, 1936 yılında *Ariadne auf Naxos* operasını yönetmek için gittiği Londra'da Royal Philharmonic Society'nin altın madalyasıyla onurlandırılmıştır.

Strauss, 1841 yılında savaş sebebiyle ailesiyle birlikte Viyana'ya sığınmış, savaşın başında terk ettikleri Belvedere'deki evlerine dönmüşlerdir.

1844 yılında Strauss Viyana'dayken, Hitler'e suikast girişiminde bulunulması sebebiyle tüm Alman tiyatroları kapatılmıştır ve bu dönemdeki tüm provalar

---

<sup>99</sup> Lied: Almanca şarkı anlamına gelen lied, kısa bir şiir üzerine yazılmış, genellikle piyano eşliğinde icra edilen bir Alman şarkı formudur. Gluck, Haydn Mozart'ın yetirince üzerince durmadığı bu form, 18. yüzyılın sonlarına değin doruk noktasına ulaşmıştır. Romantik lied'in öncülüğünü Beethoven'ın yaptığı fakat gerçek anlamda Schubert'in kimlik kazandırdığı düşünülmektedir. Bu besteciler liedlerindeki sözleri Goethe, Schiller, Heine gibi çağdaşları olan büyük şairlerin şiirlerinden almışlardır (Hodeir, 2011, s. 46-47).

durdurulmuş, Strauss'un sekseninci yaş kutlamaları Viyana'da sessizce gerçekleşmiştir. 1945 yılında Münih, Viyana ve Dresden Operaları'nın bombalanmasının ardından *Metamorphosen*'ı besteleyen Strauss, savaş sonrasında eşi Pauline ile İsviçre'ye gitmeye karar vermiştir. Savaş sırasında birçok operasının telif hakkını alan Boosey&Hawkes yerine, Dr. Ernst Roth ile ilişkisini güçlendirerek, basılmamış ve ileride besteleyeceği eserlerin haklarını Roth'a vermiştir.

1947 yılında Londra'daki Strauss Festivali ile İngiltere arasındaki ilişkiler yeniden kurulmuş ve besteci Sir Thomas Beecham ile birlikte orkestra şefliği görevini üstlenmiştir. 1948'da enstrümantal çalışmalarının sonuncusu olan, klarnet, fagot ve küçük orkestra için olan *Düet Konçertino*'yu tamamlamış ve prömiyerini Lugano'da yapmış, ardından da Anti-Nazi'ciler tarafından temize çıkarılmıştır. Aynı yıl Eichendorff'un şiirinden bestelediği en sonuncu şarkısının ardından Hasse'nin üç şiirini yazmıştır.

Seksen beşinci yaşını kutlarken son defa şef kürsüsünde batonu eline alan Strauss, geçirdiği birkaç kalp krizi ve altı hafta süren hastalık sürecinin ardından Garmisch'te 8 Eylül 1949 yılında yaşama veda etmiştir. Strauss'un ölümünü takip eden yılda ise eşi Pauline hayata gözlerini yumuştur (Günsoy, 2006, s. 7-13).

Strauss'un özel yaşamı, Wilde'nin aksine, hâlen derinlemesine bir biçimde bilinmemektedir. Bu durumun kendi isteği doğrultusunda geliştiği düşünülmektedir (Adam ve Worms, 1983, s. 154).

### 5.1.3. Richard Strauss ve Nazizm

Tarih boyunca doğrudan siyasetin içinde olan veya siyasi mesajlar veren müzisyenlerin varlığı yadsınamaz. Örneklendirilecek olunursa, monarşi karşıtı bir mason olan Wolfgang Amadeus Mozart, Napoli'de Cumhuriyetçi yaklaşımla marş yazan Domenico Cimarosa, İtalyan Ulusal Parlamentosu'nda görev alan ve eserleri özgürlük şarkılarına dönüşmüş olan Giuseppe Verdi, Brüksel'de sahnelenmiş olan operasından sonra Hollanda Krallığı'nın üstünlüğüne başkaldıran, halkı sokağa sevk eden Daniel François Auber, İsrail'li askerler için balayında askeri kamplarda konserler veren piyanist, orkestra şefi Daniel Barenboim ve eşi çellist Jacqueline du Pré, sisteme zarar verdikleri sebep gösterilerek vatandaşlıktan çıkarılan Rus soprano Galina Vishnevskaya ve çellist Mstislav Rostropovich, komünist olduğu sebep

gösterilerek idama giden besteci, piyanist Erwin Schulhoff, Yahudi karşıtı görüşleriyle bilinen ve Hitler'e yakın olmasından ötürü faşist olarak tanınan Richard Wagner, Nazi döneminde Müzik Odası başkanlığı yapmış ve faşist damgası vurulan Richard Strauss ve niceleri... (Göher, 2009, s. 303).

15 Kasım 1935 tarihinde Reich Kültür Odası'nın ilk toplantısı yapılmıştır. Berlin Filarmoni Orkestrası'nın salonunda gerçekleşen bu toplantıda Adolf Hitler, Nasyonalist Sosyalist Alman İşçi Partisi vekili Rudolf Heß, Nazi Almanyası'nın Hava Kuvvetleri Komutanı Hermann Göring, Richard Strauss ve besteci, orkestra şefi Wilhelm Furtwängler'in de bulunmuş, toplantıyı Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanlığı yapmış Hitler'in sadık yandaşı Dr. Joseph Goebbels açmıştır.

14 Şubat 1934'da ise Richard Strauss, Reichsmusikkammer'ın (Reich Müzik Odası) ilk toplantısında başkan sıfatıyla konuşmasını yapmış ve açılış konuşması şu şekilde gerçekleşmiştir:

*Reich Kültür Odası (RKK), Alman müzisyenlerinin yıllardır süregelen düşü ve hedefi, 15 Kasım 1933'de oluşturuldu. Bu Alman müziği için büyük bir atılımdır. Bu noktada şansölye Hitler'e ve bakan Dr. Goebbels'e tüm Alman müzik adamları adına şükranlarımı sunuyorum. Adolf Hitler'in iktidara gelmesi, Almanya'nın yalnızca politik konumunda değişiklikler gerçekleştirmesiyle sınırlı kalmadı. Yeni yapılanma kültür alanında da kendini gösterdi. Nasyonal sosyalist hükümet'in Reich Müzik Odası'na yaşama geçirmesinden bu yana yeni Almanya sanat yaşamını izole etmeyi bıraktı ve müzik kültürünü yeniden canlandırmaya başladı (Mayer, 1993, 101).*

Müzikologların da katlısıyla, Naziler, tabi ki kendi ideolojileri içerisinde, yeni müzik politikaları geliştirmiştir. Araştırma başlıkları incelendiğinde politik etkileri görmek mümkündür. Bu politik yaklaşımdaki başlıklardan bazıları şunlardır: "Alman Müziğinin İşleyişinde Kültürel-Politik Sorumluluklar" (Alfred Bode, 1937), "Alman Keman Dağarının Seslendirilmesinde Yahudi Etkileri" (Richard Maar, 1943). Bu sırada Hitler'in 1938 yılındaki doğum günü kutlamaları sebebiyle, Eğitim Bakanlığı, müzikologlara yaptığı bir duyuruyla, nasyonal sosyalist ruh ile incelemeye alınacak olan, en iyi araştırmaya büyük bir ödül verileceği açıklanmıştır. Buradaki peşinde olunan şeyin, açıkça politika olduğu düşünülmektedir. 1938 yılında Reich Müzik Festivali dâhilinde bir araya gelen Alman müzikologlar, üç gün sürecek olan bir açık

oturumda, Alman müziğinin tarihi, bugünü, ve yarını üzerine tartışmışlardır. Başlıklarda “Mozart’ın Operalarındaki Yerel Karakterler”, “Brahms’ın Yaşamında ve Eserlerinde Yerellik”in yanı sıra, “Devlet ve Müzik”, Müzik ve Irk” gibi politik içerikli bildirilere de yer verilmiştir. Müzikolog Friedrich Blume’nin yönettiği, son bildirinin sunulacağı oturumda, Richard Wagner’in incelemeleri başta olmak üzere, çeşitli dergilerin ve üniversitelerin yayınlarda antisemitik<sup>100</sup> yaklaşıma rastlanmaktadır. Wagner’in incelemelerinin yanı sıra, “Richard Wagner ve Yahudiler”, “Wagner, 19. Yüzyılda Bir Devrimci” başlıklı yayınlara da rastlamak mümkündür; burada Wagner, Nasyonal Sosyalizmin ruhani önderi olarak gösterilmektedir. Geçmişteki Yahudiler de bu çalışmalardan payına düşeni almıştır. İncelemelerin arasında, Felix Mendelssohn Bartholdy ve Gustav Mahler gibi isimlerin yaratıcılıktan uzak olduğunu savunan düşünceler dahi vardır. Alman müziğinin yozlaşmasına, caz dinleyen Yahudi gençlerin sebep olduğu da bu düşüncelere eklenmektedir.

Ocak 1936’da, içinde Almanya’daki Yahudi müzisyenlerin listesini barındıran *Das Musikalische Juden ABC* isimli bir kitap yayımlanmıştır. Alman müzikolojisinin kurucusu olarak gösterilen Hugo Riemann, Robert Hass ve Max Bruch bu kitapta Yahudi, olarak tanımlanmıştır. Bu tarihlerde, Alman Reich Orkestrası olarak anılmaya başlanan Berlin Filarmoni Orkestrası, Nazilerin seslendirme kurumu olmuş ve yurt dışına turnelere çıkartılarak, Nazilerin kültürel açıdan gövde gösterisi yapmasına olanak sağlamıştır (Kutluk, 1997b, s. 24-25).

Anton Webern’in yakın arkadaşı Viyanalı Av. Dr. Rudolf Plodere’in, steno olarak kaydettiği Webern’in derslerinden edinilen verilere göre, Nazilerin getirdiği değişiklikler doğrudan müzisyenleri etkilemektedir. İçinde bulunduğu zaman için Webern, herhangi bir sanatçının “*yalnızca ciddi bir sanatçı olduğu için bile hapse atılacağı zamanlar yaklaştı*” şeklinde görüşünü bildirmekte ve eklemektedir: “*Hitler’in yeni müzikten ne anladığını bilmiyorum ama biliyorum ki, o kişiler için bizim yeni müzikten anladığımız şey bir suç oluyor*” (Webern, 1998, s. 27-28).

---

<sup>100</sup> Antisemitik: Hristiyanlarca, İsa’yı öldürdüklerine inandıkları Yahudi ırkına karşı düşmanlığı ifade etmek için kullanılan bir kavramdır. Fransızca bir kelime olan “*antisémitisme*” Yahudi düşmanlığı anlamına gelmektedir (Hançerlioğlu, 2013, s. 47).

### 5.1.3.1. Richard Strauss'un Politik Kimliği

Kimi sanatçılar kendini Nazizmin ideallerini gerçekleştirmeye adarken, kimileri de Strauss gibi, bu yeni rejime uyum sağmaya çalışmış, kişisel bir tehdit olmadığı takdirde sessiz kalmayı tercih etmişlerdir. Apolitik olarak nitelendirilebilen Strauss, Hitler'in şanyole unvanıyla Nasyonal Sosyalist Parti'nin başına gelmesi ve gelişecek olaylar konusunda bir endişe taşımamakta ve bunu ailesine de açıkça bildirdiği üzere, bu hükûmetin kalıcı olmayacağını düşünmektedir (Küçük, 2014, s. 44).

Elli yaşına kadar saray ile bağ içinde olan, politikadan uzak bir yaşam sürmüş ve kendini tümüyle işine vermiş bir yurtsever olan Strauss'u, Naziler, kısa zamanda propaganda aracı olarak kullanabileceklerinin farkına varmışlardır. 1933 yılında Bayreuth Festivali'nde orkestrayı yönetmekle görevli olan Arturo Toscanini, Nazilerin Yahudi politikasını protesto etmiş, yerine Strauss çıkmış ve Wagner'in *Parsifal*'ini yönetmiştir. Bu durum müzik dünyasında büyük tepki çekmiştir. Strauss'un, bahsi geçen festivalde batonu eline almasının nedeni olarak, Wagner'e duyduğu hayranlık ve festivalin aksamamasını istemeyişi gösterilmektedir. Bu davranıştan ötürü birçok müzik adamı, Strauss'un bu tutumundan hoşnut olmamış, onu, Hitler gibi bir diktatörün yandaşı olmakla suçlamıştır. Bunların üzerine aynı yıl propaganda bakanı Joseph Goebbels'in, Strauss'u Reichsmusikkammer'ın (Reich Müzik Odası) başına getirmesi, tüm söylentileri haklı çıkarır niteliktedir. Kısa süre içinde ardı ardına gelen bu olaylar dizisi Strauss'a, ister istemez politik bir kimlik kazandırmıştır. Fakat Alman tiyatroları ve opera evlerinin, kapılarını Yahudi sanatçılara kapaması, Strauss'un tutumunun değişmesine sebep olmuştur (Kutluk, 1997b, s. 26).

Daha sonra Strauss'a, Reichsmusikkammer'daki başkanlık pozisyonunu neden kabul ettiği sorulduğunda şu yanıtı vermiştir: "*İyi şeyler yapabileceğimi; bazı talihsizliklerin yaşanmasının önüne geçebileceğimi düşündüm.*" Bu yaklaşım doğrultusunda Strauss, başına getirildiği makamı, uzun süredir yapmak istediği reformları gerçekleştirebileceği bir fırsat olarak görmüştür; Alman sanat eserlerinin korunmasına yönelik sürenin otuz yıldan, elli yıla çıkarılmasını sağlayan Bern Sözleşmesi, buna dâhildir. Goebbels'in desteği ile bunu başardığını düşünen Strauss, ona teşekkür amaçlı bir buçuk dakikalık *Das Bächlein* isiminde bir lied dahi bestelemiştir. Daha sonraları yaşanan savaş zamanlarında, kendisinden bu bestenin

tam edisyonu istendiğinde Strauss, böyle bir lied yazdığından söz etmekten bile hoşnut olmadığından bahsedilmektedir.

Berlin’de düzenlenmesi planlanan olimpiyatlar için, 1934 yılı Noel’inde *Olympische Hymne* adlı eseri besteleyen Strauss, bunu hükûmetle değil, Alman Olimpiyat Komitesi ile işbirliğiyle yapmıştır (Küçük, 2014, s. 44).

1931 yılında Strauss’un, Yahudi yazar Stefan Zweig ile yolları kesişmiştir (Kutluk, 1997b, s. 25). “*Güçlü ışınlar yayan parlak mavi gözlerine bir bakış, olağan bir maske ardında saklı sihirli gücü fark etmeye yeter. Şeytansı olmayan bu pırıltılı bakışlar, ancak görevini eksiksiz tanıyıp, bilen bir adamın gözlerinden yansır*” şeklinde Strauss hakkındaki görüşlerini bildiren Zweig, onun işine olan yaklaşımın farkındadır (Yener, 1989, s. 36) ve ona Ben Jonson’ın *Epicæne* ya da *The Silent Woman*<sup>101</sup> (*Suskun Kadın*) isimleriyle anılan eserinden yaptığı bir düzenlemeyi sunarak, bu metin için bir opera yazmasını önermiş, Strauss metni beğenmiş ve 1933’da metin üzerinde çalışmaya başlamıştır (Kutluk, 1997b, s. 25).

Fakat Nazilerin Yahudi bir yazara sıcak bakmayacaklarını düşünen, kendisi de Yahudi olan Zweig, bu çalışma için, birlikte çalışma fikrindense, bir tür danışmanlık hizmeti vermeyi önermiştir. Buna karşılık olarak Strauss, Zweig’e yazdığı mektup yazmış ve şu ifadeleri kullanmıştır: “*Siz ve sizin şu inadinız... beni çıldırtıyorsunuz! İnsanı zorla Yahudi düşmanı yapacaksınız azizim.*” Strauss’un, *Die Schweigsame Frau*’nun provaları nedeniyle Dresden’de olduğu sırada, Zweig’la aralarında geçen bir yazışmaya, Gestapo tarafından el koyulmuş ve Hitler’e iletilmiştir (Küçük, 2014, s. 44-45). Vaziyetin çoktandır farkında olan Stefan Zweig, durumu Strauss’a anlatmak istemiş fakat sonuca ulaşamamıştır. Strauss, *Die Schweigsame Frau* (*Suskun Kadın*) operasının sahneleneceği akşam, afişlerde Zweig’in adını görmediği için durumu hemen Hitler ve Goebbels’e iletmış fakat sonuç değişmemiş, dört kez sahnelenen operanın hiçbir afişinde Zweig’in adı yer almamıştır. Bu olayın ardından Strauss, sağlık sorunlarını bahane ederek Reichsmusikkammer (Reich Müzik Odası) başkanlığından istifa etmiş ve hemen ardından Hitler’e bir mektup yazmıştır. Mektuptaki son derece yumuşak ve olayları kabullenmişçesine olan üslubu nedeniyle, çok kez eleştiri odağı olmuştur. Michael Kennedy, bu durumun sanıldığı aksine, Yahudi olan gelini Alice’i ve çocuklarını

---

<sup>101</sup> Ben Jonson’ın *Epicæne* ya da *The Silent Woman* yapıtı, daha sonra Stefan Zweig’in düzenlemesiyle, Strauss tarafından *Die Schweigsame Frau* ismiyle opera olarak bestelenmiştir.



korumak istemesinden ötürü olduğunu savunmaktadır (Kutluk, 1997b, s. 26-27). Strauss'un günlükleri incelendiğine şu ifadeler rastlanmaktadır: “*Goebbels'in Yahudi düşmanlığını Alman onuruna bir hakaret addediyorum.*”

Naziler, Strauss'un ailesine verdiği değeri bilmekte ve bu durumu kullandıkları düşünülmektedir. Propaganda aracı olarak da Strauss'un müziğine ihtiyaç duydukları bir geçektir. Goebbels, Şubat 1944 tarihli günlüğünde, bu durumu kanıtlar nitelikteki düşüncelerini açıkça ifade etmiştir: “*...Ne yazık ki ona hâlâ ihtiyacımız var. Ancak bir gün, kendi müziğimize sahip olacağız ve bu gözden düşmüş sinir hastasının hizmetlerine daha fazla ihtiyaç duymayacağız.*” (Küçük, 2014, s. 45). Vaziyetin farkına varan Strauss, sonraki yıllarda, librettosunu<sup>102</sup> Joseph Gregor'un hazırladığı, savaş karşıtı bir düşünceyi savunan *Friedenstag (Barış Günü)* operasını yazmış fakat bu eser Nazilerin tepkisini çekmemiştir. İki yıl içerisinde yüz kez sahnelenen *Friedenstag*, büyük başarı kazanmıştır (Kutluk, 1997b, s. 26-27).

Tüm bu yaşananlardan sonra, Garmisch'de Strauss'un torunları, toplum baskısına maruz kalmış, oğlu Franz ve gelini Alice, Gestapo tarafından iki kez sorguya çekilmiş; bunun yanı sıra Alice'in ailesinden otuz iki kişi, Konzentrationslager Theresienstadt'a (Theresienstadt Konsantrasyon, Toplama Kampı) kapatılmış ve onlardan bir daha haber alınamamıştır.

Savaş sona erdiğinde ise Amerikan işgali altında olan Garmisch'te durum oldukça kötüdür. Eşiyle birlikte İsviçre'ye geçmesine izin verilen Strauss, İsviçre gazeteleri tarafından “*istenmeyen kişi*” olarak halka yansıtılmıştır (Küçük, 2014, s. 45).

Savaş yıllarını Garmisch'te geçiren besteci, savaşın ardından özel bir mahkemeye çıkarılarak, Nazilerle işbirliği yapıp yapmadığı konusunda yargılanmış ve 1948'in haziran ayında suçsuz olduğuna karar verilerek kamuoyuna duyurulmuştur. Seksen beş yaşında yaşamını yitiren Strauss'un, ölmeden önce Alice'e söylediği son söz şu olmuştur: “*Ölmek, tıpkı Tod und Verklärung'da*<sup>103</sup> *olduğu gibiymiş!*” (Kutluk, 1997b, s. 27).

<sup>102</sup> Libretto: Opera metni. İtalyancada kitapçık anlamına gelen bu kelime, bale ve pandomim yapıtlarının, yazılı anlatımı için de kullanılmaktadır. Libretto yazarına ise librettist denmektedir (Sözer, 2012, s. 140).

<sup>103</sup> Strauss'un bestelediği senfonik şiiri *Tod und Verklärung, Ölüm ve Aydınlanma (Başkalaşım-Güzelleniş)* anlamına gelmektedir.

Strauss'un Nazi işbirlikçiliği suçlamalarından aklanmıştır fakat müziğinin yıllar boyunca Wagner'in müziği ile aynı kaderi paylaştığı düşünülmektedir. Tüm bu yaşananlar eserlerine gölge düşürmüş, yasaklanmış ve göz ardı edilmiştir. Wagner'in müziğini yasaklayan İsrail, Strauss'un eserlerine koyduğu ambargoyu 1990'lı yıllarda kaldırmış ve artık Strauss, iyi niyetli pragmatik bir müzisyen olarak tarihte yerini almıştır (Küçük, 2014, s. 45).

#### 5.1.4. Sanat Anlayışı

19. yy.'ın ikinci yarısı ve 20. yy.'ın ilk yarısına bakıldığında müzik tarihinde farklı akımların iç içe olduğu bir evrilme süreci gözlenmektedir. Bir yandan alabildiğine romantik sanat devam ederken, diğer yandan izlenimci, arkasından kökten yenilenme olarak nitelendirilebilen modern yaklaşım gibi cesur sanat akımlarının etkileriyle karşılaşmaktadır. Gerek müzikte, gerek plastik sanatlarda hiçbir şeyin olduğu gibi kalmadığı, karşısına aldığı güçlü zıt düşüncelere rağmen, sanatın etkinlik alanının genişleyerek ilerlediği gözlemlenmektedir (Saydam, 1997, s. 145). Geç romantik ya da romantik ardı olarak adlandırılan, genellikle 1850- 1910 ya da 1920 yılları arasına denk düştüğü düşünülen, dönemde yoğun gelişim ve oluşumla karşılaşmaktadır. Yeni Alman Okulu, romantik klasikçilik, yeni romantikçilik, verismo gibi yeni yapılanmalarla milliyetçi yaklaşım hızla ilerlemektedir (Kutluk, 1997a, s. 197).

Kimi müzikologlar, romantik sözcüğünü yalnızca 1850 öncesinde ürün veren besteciler için kullanılabileceğini ve sadece Gustav Mahler ve Richard Strauss'a kadar uzatılabileceğini savunmaktadır (Kutluk, 1997a, s. 169). 20. yy.'ın ilk çeyreğini kapsayan, ilk on yıl içerisinde, bazı bestecilerin Wagner ve Brahms gibi 19. yy. romantiklerine bağlı kaldığı söylenebilir. Çeşitli sanat akımlarının görüldüğü bu yüzyıl, onların sanatını çok da etkilememiştir. Gustav Mahler, Richard Strauss, Arnold Schönberg ve Bela Bartók gibi "Son Romantikler" "Geç Romantikler" şeklinde anılan bu kompozitörlerin etkisini, çağımız bestecilerinde de görmek mümkündür. Çağdaşlaşma bakımından izlediği yol ne olursa olun her biri, evrensel müzik literatürüne ölümsüz yapıtlar kazandırmışlardır (Kütahyalı, 1981, s. 21).

Richard Wagner'den sonra müzikte empresyonizme yönelen sanat dünyası, yoğun felsefesi olan senfonik yaratılara son vermek zorunda kalmış ve bunun

sonucunda, empresyonist yaklaşım, müzik sanatında etkisini göstermeye başlamıştır (Altar, 1951, s. 134). “Richard Strauss’da, yabancı, saçları dağılmış bir çılğının davranışlarını bulamazsınız. O, dudaklarındaki tebessümle, özgür ve kararlı girişimleriyle kitleleri yarıp geçmeyi başaran bir kâşiftir, tek sözcükle büyüktür” diyen Claude Debussy’nin (Yener, 1989, s. 36) empresyonist yaklaşımı, Fransızları yalnızca empresyonizm etkisindeki eserleri repertuvara kazandırmakla kalmamış, 19. yy.’ın sonralarına doğru gelişmeye başlayan millî fikirlere de önderlik etmiştir. Bu bağlamda sanatta modernizmi, sanatta nasyonalizm şeklinde ifade edenlere de rastlamak mümkündür.

20. yy.’ın sanat anlayışını karakterize eden empresyonist yaklaşımın varlığının yanı sıra, Wagner romantizminin ardında Richard Strauss’un, modern sanatın izini sürerek, “şahsi üsluplar” şeklinde ifade edilen ve yaratılarında tamamen empresyonizme tezat oluşturan, “problemlî” bir modernizm anlayışı içinde olduğu düşünülmektedir. Strauss’un bu modernist yaklaşımı, Debussy’nin anlayışındaki en verimli zamanları olan 1880-1920 yılları arasına denk gelmektedir.

Richard Strauss, Wagner’in yeniliğinin yeni bir üslupla ele alırken, ifade bakımından romantik, içerik bakımından ise güçlü bir entelektüelizm savunduğu düşünülmektedir (Altar, 1951, s. 134-135). Strauss, yaşamı boyunca müzik tarihinde üç önemli üslupla ilişkilendirilmiştir. Bunlardan birincisi, Beethoven’ın doruğa ulaştırmış olduğu salt müzik üslubu; ikincisi, romantik neslin tüm ihtişamı ile yarattığı tinsel derinliği ve birikimi; üçüncüsü ise Wagner’in müzikli dramıdır (Pamir, 1989, s. 177). Strauss aynı zamanda, idealizm ve realizmi de sanatında bir bütün olarak kullanmıştır (Altar, 1951, s. 135). Pamir’in deyişiyle “Romantizmin son çocuğu” Strauss, romantizmden kopmayı ve daha somut bir çizgide üslubunu devam ettirmesine, nesnel tutumunun etkisi büyüktür (Pamir, 1989, s. 177).

Glenn Gould’un 20. yy.’ın müzik alanındaki en önemli simalarından bile daha büyük bir müzik adamı olarak nitelendirdiği Strauss’un yaratıları (Said, 2008, s. 43), ağırlıklı oda müziği, senfonik şiirler, liedler ve operalardan oluşmaktadır. Besteci, dinsel müzik dışındaki formların bir çoğunu ele almıştır. Gençlik yıllarında, geleneksel ölçülerden etkilenecek yazmış olduğu klasik üsluptaki birkaç eseri dışındaki besteleri, romantik çağın sonu ve modern dünyaya yöneliktir. Wagner gibi duruşunu dünyanın tersine değil, aksine dünyaya çevirmiştir ve Wagner döneminde yaşanan yeni romantik türün tamamlayıcısı olmuş, romantik akımın sınırlarından

taşıp müziğiyle, geleceğe götürmüş ve tüm bunları, aşırı bir yenilikçi anlayışla değil, dengeli bir tutumla sağlamıştır (Saydam, 1997, s. 148-149). Strauss, müziğinde geleneksel çizgiyi ustalıkla korurken, öte yandan dış dünyanın yol açtığı kesintileri duymamıza olanak sağladığı düşünülmektedir.

On sekizinci yüzyılın giderek daha kapalı hâle gelen atmosferinde, tonal dile ve geleneksel biçimlere bağlı kalan Strauss (Said, 2008, s. 61-62), Liszt'in önderliğinde, Belioz ve Wagner'in ileriye taşıdığı senfonik şiiri, gerek biçim, gerek içerik bakımından olgunluğa ulaştırarak, eserlerinde güçlü bir lirizme yer veren besteci, enstrümantal dram üslubunu benimsemiş; felsefesiyle, eserlerinde, kuvvetli bir mizahi güç ile karşı karşıya gelmiştir. Senfonik şiirlerinde Wagner leitmotif<sup>104</sup> prensibinden faydalanarak, olayları, şahısları, psikolojik anları tasvir etmiştir; fakat besteci, Wagner'e has bu tarzın daha modern bir hâli ile karşılaşmıştır (Altar, 1951, s. 135-137). Gençlik dönemi eserlerinde bestelemiş olduğu senfonik şiirlerinde, maskülen bir ruh hâkimdir. *Don Juan, Macbeth, Till Eulenspiegel ve Don Quixote* gibi eserlerinde bu maskülen ruh, otokritik yaklaşımla, kendi içine yönelen bir algıyla yaratılmıştır. Bu çalışmaların önem teşkil eden amaçları arasında, kendini romantizmin etkilerinden koparmak ve orkestranın ifade araçlarını genişletmek yatar. Strauss, senfonik şiirler düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

*Benim için ozansal bir program, duygularımın ve düşüncelerimin anlatımı olduğu kadar, bu anlatımlara bulduğum bir biçimdir, aynı zamanda. Sanıldığı gibi çoğu zaman sadece yaşam boyunca karşılaştığım olayları anlatmakla yetinemem. Böyle tek yönlü bir anlatımla müziğin ruhuna çok ters düşmüş olurum.*

Fakat Strauss'un bu düşüncelerine karşın, eserlerine somut isimler koyması aleyhine olmuştur. Dinleyici, çoğunlukla başlıklara takılıp, müziğin yapısını görmezlikten gelmiştir. Strauss'un özünde ikircil anlamlar veya soyutlaşmanın beraberinde getirdiği sorunlar olmadığı düşünülmektedir. Realist bir gözle, planlı ve programlı sanat anlayışıyla zirvenin yolunu tuttuğu savunulmaktadır (Pamir, 1989, s. 177-178).

---

<sup>104</sup> Leitmotif: Bir müzik yapısını oluşturan süre içinde zaman zaman beliren ayırt edici tema için kullanılan bir ifadedir. Bu yinelemenin maksadı, bir fikri, bir duyguyu bir durumu dinleyiciye anımsatmak olup, bölümler arasında bağ kurmasına yardımcı olmaktır. İlk kez Hans von Wolzogen tarafından kullanılan bu terimin en belirgin özellikleri Wagner'de görülmektedir (Sözer, 2012, s. 140). Leitmotif, klavuz motif olarak da tanımlanmaktadır (Hindemit, 2014, s. 118).

Richard Strauss ve Gustav Mahler, Anton Bruckner, Igor Stravinski, Carl Orff, Béla Bartók, Dimitri Shostakovich gibi besteciler 1900'lü yılların başlarında orkestrayı günümüzdeki konumuna taşıdıkları için orkestrasyon alanında da yeni bir soluğun habercileri olmuşlardır (Vural, 2012, s. 290). Hatta Munch Strauss'un orkestrasyonuna hayran biri olarak genç bestecilere ve orkestra şeflerine: *İyi bir çalgılama kitabını derinliğine incelenin kaçınılmazlığı da açıktır. Bunun için Gevaert'in ya da Berlioz-Strauss'un kitaplarını arayın bulun*" gibi bir öneride bulunmuştur (Munch, 1990, s. 45).

Adorno'nun derin ve yoğun bir anlam yüklediği, kendi tabiriyle Spätsil yani geç dönem üslubu şeklinde tanımlanan olgu, Strauss üzerinde etkinliğini korumaktadır. Geç dönem üslubunun ruhunu yansıttığı düşünülen *Capriccio*, *Obua Konçertosu*, nefesli sazlar için yazdığı sonatlar, ikinci *Korno Konçertosu*, *Metamorphosen*, *Vier Letzte Lieder (Son Dört Şarkı)*, geçmişe dönük eserler arasındadır. Dodekafonizmde<sup>105</sup> ya da serializmde<sup>106</sup>, politonalitede<sup>107</sup> ve Varèse gibi kompozitörlerde karşılaşılan somut müzik<sup>108</sup> ile ilişkilendirdiğimiz, kültürel bağlamda, modern hareketin aynı zamanda karakteristik açıdan ileri ya da gerçekçi tavırların üretildiği bir zamanda ele alınırsa, bu üslubun ayırt edici yanının, 18. yüzyılın üslup ve biçim bakımından, 20. yüzyıl hâllerini benimsemesi ve sürekli bunlara dönmesi olduğu gözlenmektedir (Said, 2008, s. 43-48). Daha sonra, Gustav Mahler, Richard Strauss ve Richard Wagner gibi son romantik kompozitörlerin eserlerindeki duygusal kontrast yapı, yirminci yüzyılın ekspresyonist müziğinin temelini oluşturmuştur (Özçelik, 2001, s. 178-179). Fakat zamanın izindeki bu bestecilerin birbirleri hakkında aynı öncü görüşe sahip olmadıkları düşünülmektedir. Bu duruma örnek teşkil edecek durum Gustav Mahler'in, Strauss ile ilgili görüşleridir: *"İnsanlar, bir gün buyday saplarının kesinlikle başka türlü olduğunu*

---

<sup>105</sup> Dodekafonizm: Grekçede dodeka (on iki) ile, phone (ses) sözcüklerinin birleşmesinden meydana gelen bir terimdir. Müzikte o iki ton tekniği için kullanılmaktadır (Said, 2008, s. 48).

<sup>106</sup> Serializm: Dizicilik, çoğunlukla eş anlamlı olarak kullanıldığında, on iki ton müziği dizicilik türlerinden sadece bir tanesi sayılmaktadır. On iki ton müziği, notaları sayısal örüntülere göre organize ederken bir başka deyişle dizileştirirken, serializm, bu düzenleme işini müziğin farklı boyutlarından yaklaşılarak oluşturur. Bunlar tını, ses genişliği, yükseklik, hafiflik, süreklilik, vb. parametrelerden oluşmaktadır (Said, 2008, s. 44).

<sup>107</sup> Politonalite: Çok tonluluk (Said, 2008, s. 48).

<sup>108</sup> Somut müzik: Kaydedilen somut (gerçek) seslerin, bandın, oranlı veya oransız biçemlerde kesilip bir biri üzerine kontrollü veya rastgele bir biçimde eklenmesi, örselenmesi gibi işlemlerle, banda doğrudan müdahale edilerek yapılan müziğe verilen ad (Said, 2008, s. 48).

*görecekler. İşte o zaman onun<sup>109</sup> zamanı geçecek, benimki başlayacaktır” (Yener, 1989, s. 36).*

İkinci Viyana Okulu'nun serializmine özel bir ilgisi olduğu düşünülen Glenn Gould, Strauss'un önemini göz ardı eden düşünce biçimine kabul edilemez bulmakta ve düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir:

*Strauss'un asıl ilginç tarafı, kariyerinin ve eşsiz müzik yetisinin kronolojik ve gelişmeye ilişkin hiçbir şemaya uymamasıdır.... büyük yetenekleri ve yetişmiş senelik bir zaman dilimi boyunca ortaya koyduğu çarpıcı yapıtlarından oluşan muazzam külliyat, aslında onu, zamanımızın en önemli müzik insanından bile daha büyük kılar. Bence günümüzün en can alıcı açmazlarından biri olan estetik ahlak meselesinde –kolektif bir kronolojinin düzenli, tarihsel bir özetine kendi yolunu kendi çizen sanatsal yazgının anlaşılmasız baskısını dâhil etmeye çalıştığımızda ortaya çıkan çözümsüz karmaşa- merkezi rol oynayan bir figürdür. Muhafazakâr görüşe uygun bir birleşme noktası olmaktan çok daha fazlasıdır. Strauss'da bütün bir tarihsel evrim sürecine meydan okuyan nadir, yoğun figürlerden birini buluruz.*

Adorno'nun Strauss'la ilgili monografisi<sup>110</sup> incelendiğinde, Strauss'a daha alaycı yaklaştığı gözlenmektedir. Adorno, Strauss'u hastalık derecesinde kendisiyle ilgilenmekle suçlamaktadır. Ona göre Strauss, duyguları olmayan, varmış gibi davranan, hatta kendine duygu icat eden ve müziğin iç disiplinine başvurmadan, doğrudan onun egemenliğine almaya niyetli biridir. Ego ideali bağlamında, sadece haz duygusu için varlığını sürdüren, Freudyen genital olgularla özdeşleştirilmiştir. Adorno'nun bu yaklaşımı doğrultusunda Strauss'un eserlerinde genellikle “büyük otel” etkisi vardır ve oraya sadece parayı verenler girebilmektedir. “Büyük otel”in hemen yanında “büyük pazar” vardır ve artık Strauss'un müziği yerinde durduğu gibi durmaz. İşletmesinin büyümesini ister ve iflastan korkar. Besteleme üslubunda geçişe yer vermez, bunun yerine “genellikle pek önemli olmayan motifler, sonu olmayan bir film şeridindeki kareler gibi arka arkaya dizilir.” Bu düşüncesinin yanı sıra şunu da ekler: “Strauss kelimenin tam anlamıyla... bir beste makinasıydı ve yazdığı da aslında var olmayan bir yaşamın sureti olduğundan, ‘yanıltıcı’ bir

<sup>109</sup> Gustav Mahler burada, Richard Strauss'dan söz etmektedir.

<sup>110</sup> Monografi: Fransızca monographie sözcüğünden gelmektedir. Monografi, yalnızca bir sanatçının yaşamı ve yapıtları hakkında yazılmış kitaba denmektedir. Bu sözcük bir tek eser hakkında yazılmış kitap içinde kullanılabilir (Turani, 2014, s. 100).

*müzikti.*” Adorno’nun bu görüşü, Strauss’un geç dönem üslubunu neredeyse tek cümleyle özetler niteliktedir.

Adorno’nun Strauss’a hayranlık duyduğu başka bir durum ise bestecinin ciddi denetime karşı çıkma ve olumsuz daha da olumsuz hâle getirmesi, “*içinde barınamayan dehaya hükmeden bir gerçekliğin moloz yığınlarından, olmayan bir anlam uydurmasıdır.*” Nükteli yaklaşımıyla Adorno, Strauss’un sanat görüşü için “*sansürçülere... nanik yapar*” şeklinde görüşünü bildir ve ekler “*Strauss’u anlamak gürültünün altındaki mırıltıyı duymaktır.... bu müzikte, kendini göklere çıkararak hayat, ölümdür.... İzine belki de sadece düşüşte rastlayabileceğimiz, ölümden de öte bir şey var: çözülmekteki yok edilemez deneyim.*” Bu görüş doğrultusunda Strauss, sanatını, kısıtlayıcı bir estetik algıya hapsetmiş bunun yanı sıra, sanatında “kültürel barbarlık” olarak nitelendirilen olguya karşı bir görüş savunabilmiştir.

Gould ise Strauss’un başarısını, geç dönem Alman romantik besteciler arasında eşi olmayan bir yetiye sahip olmasına ve “*muhteşem bir armonik şaşmazlığa*” bağlamaktadır. “*Strauss, biçimsel açıdan olabilecek en katı disiplinler dâhilinde geç dönem romantik tonalitenin<sup>111</sup> zenginliklerinden azami derecede yararlanma meselesiyle, belki de kendi kuşağından diğer bütün bestecilerden daha fazla ilgileniyordu.*” diyerek düşüncelerini sürdürmektedir (Said, 2008, s. 43-48). Sanatsal yazgının, kendi yolunu kendisinin çizdiği düşünen Gould, Strauss’un bu konudaki duyarlılığını görmezden gelmemektedir (Said, 2008, s. 57).

Eleştirmen Lawrence Gilman, Strauss için “*Bu bestecide yanlışlık bulamazsınız. O, ses evreninde özgün bir efendidir; esin zenginliği... sanatını anlatın niteliği...*” ifadelerini kullanırken oyun yazarı Gerhard Hauptmann onu “*Kim, bu kendini feda edercesine çalışıp dinleyeni yaşatan yenilmez müzik kaynağına minnettar kalmak istemez*” ifadeleriyle anlatmıştır (Yener, 1989, s. 36).

Strauss’un son dönem yapıtlarında, daha erken dönem eserlerinde karşılaşılan yaratıcı, yoğun enerjinin yeniden doğduğuna işaret eden Norman Del Mar, Strauss’un son yapıtlarını “*Son Bahar*” başlığı altında toplamıştır. *Vier Letzte Lieder*’i (*Son Dört Şarkı*) analiz eden Del Mar, “*Vakti gelen ve samimi bir ifadeyle beklenen ölümün karşısında, yerinde durmayan ve ilerleyen yaşın bitkinliği, aslında hüzünden daha derin bir olgudur. İşte tam burada büyük sanat diye nitelendirilen*

<sup>111</sup> Tonalite: Bir müzik yapıtının, majör ya da minör dizinin, ilk ya da temel notası olarak nitelendirilen toniğe, bir başka deyişle eksene göre düzenlenme ilkesidir (Said, 2008, s. 47).

*kavram, bizi derin bir hüzne sürükleyebilen, ismi koyulmamış hisler uyandırma imtiyazına sahiptir”* (Del Mar, 1986, s. 466), ifadesiyle Strauss’un, ölümü bekleyen bir yaşlı adamdan öte, dahiyane yaratılarına dikkat çekmektedir. Bu yaklaşım, bestecinin *“geç dönem eserleri, sanat tarihinin felaketidir”* diyen Adorno’nun düşüncelerine tezat düşmektedir (Said, 2008, s. 62).

Jahrhundertwende olarak ifade edilen bir çağ dönümü sanatçısı sayılan Strauss’un, bir ayağının Barok’ta diğer ayağının yeni müzikte olduğu görülmektedir. Mahler, Debussy, Puccini, Busoni, Reger gibi çağdaşları arasında sınırları en çok zorlayan ve genişleten kendisi olmuştur. Bunu yaparken, duyguyu yok saymayan ve usla yazan bir bestecidir. Estetik ereği, güzeli (uyumluyu) ve çirkini (uyumsuzu) kapsayan gerçekliği bağdaştırmaktır. Eco’nun söylediği: *“Daha önce denenmiş olanların tümünü bir araya getirirseniz, baş döndürücü yüksekliklere, dehanın sınırlarına erişirsiniz”* sözden hareketle, Strauss’da neredeyse böyle yapmıştır. Geçmişteki birçok üslubu kullanarak, eserlerinde, yaşadığı dönemin doğalcı, izlenimci, anlatımcı, yeni-klasikçi historik akımların özelliklerini, kişisel üslubundan süzgecinden geçirerek, organik bir biçimde sanatına uygulamıştır. Bu yaklaşımıyla Strauss’un eserleri, adeta 20. yüzyıl müziğine giriş dersi niteliği taşımaktadır (Yenal, 2014, s. 34).

### **5.1.5. Orkestra Şefi Olarak Richard Strauss**

Bir orkestrayı kontrol etme sanatı veya tekniği olarak nitelendirilen Orkestra şefliği (Kennedy, 2006, s. 157), besteciliğin yanı sıra, Richard Strauss’un kariyerinin büyük bir kısmını kapsamaktadır. Döneminde şeflik üzerine ün yapmış olan Strauss, 1900’lü yılların başında yeni yönetim stiline önderlerinden sayılmaktadır.

*“Kötü orkestra yoktur, kötü şef vardır”* diyen Hans von Bülow (Munch, 1990, s. 13), Strauss’un ilk şeflik deneyimlerinde yanında olarak ona yol gösterici biri olarak Strauss’u yüreklendirmiştir ve onun iyi bir şef olması için desteklerini esirgememiştir.

Romantik dönem şefleri, serbest, atılgan ve kendine dönük bir yönetim üslubu benimsemişlerdir. Strauss ise Felix Weingartner, Karl Muck, Arturo Toscanini gibi Romantiklerin coşkulu jestlerinden uzak durmayı tercih etmiş, küçük vuruşlarla partisyona sadık kalarak, gösterişten uzak bir üslupla orkestra üzerinde



orkestra üzerindeki hâkimiyetini korumuştur (Küçük, 2014, s. 26). Strauss'un orkestra yönetimi ile ilgili "*En iyisi sakin ve uslu bir biçimde şeflik yaparak müziğin icra edilmesidir*" fikri, bu düşünceleri doğrular niteliktedir (Neimetzade, 2002, s. 94).

Orkestra hakkındaki düşüncelerini "*Üzerinde tartışma açılması gerekmeyen bir olgu varsa o da, hiçbir sanat dalının, orkestra kadar karmaşık bir alet yaratmadığı gerçeğidir.*" (Munch, 1990, s. 61) ve "*Orkestra, savaş alanı gibidir; yönetmeye kalkmadan önce, savaşın psikolojisini şöyle iyiden iyiye tanımalıdır kişi*" (Munch, 1990, s. 50) şeklinde ifade eden, Orkestra şefi Charles Munch, Richard Strauss'un orkestra yönetim üslubun için "*keskin*" ve "*daha az romantik*" demektedir (Munch, 1990, s. 10). Baton hareketlerinden çok, kol ve vücut hareketleriyle orkestrayı yöneten şeflerden olan Leonard Bernstein ve Claude Abbado'nun aksine Strauss, orkestra önünde neredeyse hareketsiz sayılabilecek bir tavırla, ufak kol işaretleriyle sadece batonunu hareket ettirmiştir. Strauss'un bazı video kayıtlarında, orkestrayı yönetirken sıkıntından saatine baktığı bile söylenmektedir. Sonuç olarak ortaya çıkan nitelikli müzik onu, orkestra şefliği tarihinde önemli bir yere getirmiştir (Vural, 2012, s. 294).

Charles Munch orkestra yönetimi ile ilgili değişmezleri şu şekilde ifade etmiştir:

*Asıl olan, açık seçik, belirli hareketler edinmek, onları iyice benimsemektir. Bunu modern müzikte biraz güçlkle sağlayabiliriz, orada ölçüler çoğu zaman pek karmaşıktır çünkü. Sağ kol ölçü vurmak, sol kol nüansları göstermek için kullanılır. Sağ kol aklın, sol kol kalbin buyruğu altındadır. Yalnız burada kalp, ünlü değişte belirtilenin aksine "aklın bilemeyeceği" şeyler yapmayacaktır hiçbir zaman! Hareketler arasında tam bir bağlılık olmalı, sağ kolla sol kolun birbirine aykırı düşmesi önlenmelidir* (Munch, 1990, s. 48). Bu yaklaşım doğrultusunda, Strauss'un üslubu daha çok Munch'a benzetilmekte, nitekim Munch'da, Strauss'dan "*büyük ustalardan biri*" "*eşsiz şef*" şeklinde bahsetmektedir (Munch, 1990, s. 81).

Orkestra yöneticisi Wilhelm Furtwängler'in düşüncesi ise "*Alman müziği, Richard Strauss olmadan düşünülemez*"dir (Yener, 1989, s. 36).

Uzun yıllardır tartışıla gelmiş konulardan biri olan, şefin verdiği tempo için "*Gereğinden, bir parça hızlı ya da bir parça yavaş çalarsanız her şeyi berbat*

edersiniz” ifadelerini kullanan Christoph Willibald Gluck, bir prestonun oldukça açık olduğunu, adagionun da allegro anlamına gelmediğinin altını çizmektedir. Bu fikre katılmayan Munch’a göre ise “*Müzik, kendi zamanlamasını içinde taşır, kendi doğasının içindedir.*” Bir gazeteci, Strauss’un bir Mozart senfonisinin son bölümünün gereğinden çok hızlı aldığını söylemesi üzerine, Strauss’un cevabı şu olmuştur: *Bakın hele, bu gazeteci beylerin Olympos dağlarıyla doğrudan telefon bağlantısı var herhâlde.*” (Munch, 1990, s. 81). Burada bahsi geçen, Yunan mitolojisinde tanrıların evi olarak yer alan Olympos dağları (Erhat, 1987, s. 249) ifadesiyle Strauss, duruşunu net bir şekilde ortaya koymakta, tempo ile ilgili düşüncelerinin Munch’la aynı olduğunu göstermektedir. Strauss, şancıların dâhil olduğu müziklerde ve özellikle operada tempo faktörünün değişiklik gösterebileceğinin altını önemle çizmektedir. Strauss operada, tempoyu etkileyen değişmezleri şu şekilde sıralamaktadır: “1. Şancının seslendirme olanakları, onun tamperamanı, vokal yetenekleri, deklamasyonu<sup>112</sup>, kavrama duyumu; 2. Sanatçının aktörlük yeteneği; 3. Sahne büyüklüğü ve 4. Koronun dramatik ve müzikal eğitimi; bütün bunlar tempoyu etkileyen unsurlardır” (Neimetzade, 2002, s. 66).

Dev bir repertuvara sahip, titiz ve deneyimli bir orkestra şefi olarak nitelendirilen Strauss, opera yönetiminde, insan sesinin ve metnin anlaşılabilirliği fazlasıyla önemseydiği düşünülmektedir. Geniş orkestralardaki enstrümanlardan ve şancılardan farklı dinamikler talep eden, ayrıntıcı yaklaşımıyla fortissimo ve pianissimolarda olağan dışı tutumluluk sergileyen, şarkıcılara katı buyruklarıyla bilinen bir orkestra şefi olduğundan söz edilmektedir. Strauss’un, *Ariadne auf Naxos*’un provalarında Vorspiel bölümündeki resitatiflerde<sup>113</sup> şancılara “*kesin-tam olarak ritminde*”, diğer pasajlarda “*tempoyu çekmeden*”, “*acele etmeden*”, “*her ölçüye bir vurunuz*”, Zerbinetta’nın partilerindeki gibi özel zorlukları olan pasajlarda ise “*daima tamamıyla şarkıcıyı takip ediniz, ona uyunuz*” ya da Bacchus’un uzun ve

---

<sup>112</sup> Deklamasyon: Konuşmak ile şarkı söylemek arasında bir üsluptur. Yapıt içinde *declamando* ifadesiyle kullanılmaktadır (Sözer, 2012, s. 187). Bunun yanı sıra şarkıcıların artikülasyonu ve telaffuzu için de kullanılmaktadır.

<sup>113</sup> Resitatif: Fransızca récitatif, İtalyanca recitativo olan bu kelime opera, oratoryo, kantat gibi ses için yazılmış eserlerde, konuşur gibi söylenen bölümler için kullanılmaktadır (Sözer, 2012, s. 201). Resitatiflerde melodi, ritim ve ölçü faktörü ikinci planda kalmakta, hitabetteki ses değişimleri daha çok öne çıkarılmaktadır (Said, 2008, s. 79). Farklı dillerden literatüre girmiş olan bu kelime recitatif olarak da kullanılmaktadır (Gazimihâl, 1961, s. 214).

dramatik frazlarına<sup>114</sup> güçlü bir fortissimo ile eşlik eden orkestraya yönelik “çok ifadeli, ancak şarkıcının sesinin bütün parlaklığıyla öne çıkmasını saylayacak kadar ölçülü” gibi ifadeler kullandığı, ulaşılan kaynaklarda karşılaşılmaktadır.

Bunların yanı sıra iyi bir piyanist olan Strauss, başarılı bir lied eşlikçisi olarak da tanınmaktadır. Yetmiş sekiz yaşında Viyana Radyosu’nda kayda alınan kayıtlarına günümüzde de ulaşılabilir (Yenal, 2014, s. 34-35).

### 5.1.6. Opera Bestecisi Olarak Richard Strauss

Senfonik şiirlerinin üstün başarısının ardından “*Artık senfonik şiirler bana herhangi bir haz vermemektedir*” cümlesiyle Strauss, dramatik öğeleri sahne üzerinde, canlı ele alıp şan ile birleştirmek istemektedir (Adam ve Worms, 1983, s. 154). Opera sanatı, senfonik şiir ve lied formu ile ciddi bir etkileşim içindedir. Strauss’un, 1900’den önce senfonik şiire ve liede olan ilgisi, daha sonra operaya duyacağı büyük çekimi açıklamaktadır (Poirier, 1983, s. 116). Besteci, yeni yüzyıla geçişle birlikte, çalışmalarını daha çok opera üzerine yapmıştır.

Strauss’un ilk opera eserleri, Sabri Şatır tarafından “*rahatça taklitçilik diyebileceğimiz aşırı bir Wagner etkisi*” şeklinde tanımlanmaktadır. *Guntram* ve *Feuersnot* yapıtları bu etkinin en belirgin izlerini taşıyan eserler arasında gösterilmekte bunun yanı sıra *Feuersnot*’da kendi kimliğini bir nebze daha ortaya koyduğu düşünülmektedir (Şatır, 1977, s. 51).

Romain Rolland, Strauss’un özündeki yapıyı, tıpkı Wagner gibi, müzikçi-ozan olarak nitelendirmektedir:

*Richard Strauss’un kişiliği, müzikçi-ozan sentezidir. Bu iki özellik, varlıklarını zaman zaman aynı karakterde çatışarak korurlar. Denge bozulduğunda, Wagner’den bu yana görülmeyen bir güç aynı hedef doğrultusunda birleştirir onları. Her ikisinin de kökü, çok ender görülen yiğitçe düşünlere uzanır. Bu nedenledir ki, Avrupa’da pek çok müzikçinin yaşamasına karşın, yalnız Richard Strauss, yiğitlik simgelerinin tek yaratıcısıdır.*

<sup>114</sup> Fraz: Fransızcadan “*phrase*” sözcüğünden müzik terminolojisine girmiş, cümle anlamına gelen terimdir. Bir müzik yapıtının özünü ve içeriğini ifade edecek nitelikteki küçük bölümün bir parçası için kullanılmaktadır (Sözer, 2012, s. 187).

Bu düşüncenin tam aksine yazar Thomas Mann ciddi bir yergiyle, Strauss'un müziğinin hiçbir zaman Wagner'in müziğinin önüne geçemeyeceğini şu görüşünde açıkça belirtmiştir: “Wagner'in müziği en modernidir, kesin sonuçtur. Richard Strauss'un deneyleri ise saçmadır” (Yener, 1989, s. 36).

1906 yılından sonra Alman şair Hugo von Hofmannsthal ile birlikte çalışmaya başlayan Strauss, Hofmannsthal'in ölümüne kadar, literatüre altı sahne yapıtı kazandırmışlardır. Bu altı eser şunlardır: *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau Ohne Schatten* ve *Arabella* (Küçük, 2014, s. 29). *Elektra* ile başlayan Hofmannsthal ile işbirliği, opera janrında üretken bir dönemin habercisi sayılmaktadır (Şatır, 1977, s. 51).

Opera bestecisi olarak kendi çizgisini tam olarak bulduğu bu operaları *Salomé*, *Elektra*, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos*, *Die Frau Ohne Schatten* şeklinde sıralamak mümkündür. Bunun yanı sıra, kendi kişiliğine, özüne dönük bir konunun özlemini duymakta olan Strauss, libretto-konu bağlamında romantizmden bir nebze uzaklaşarak gerçeğe dönme isteği taşımaktadır. Bu tür konularda eserler vermek istemeyen Hofmannsthal'in ona yardımcı olamıyor oluşu Strauss'u, Herman Bahr'a yöneltir. Strauss'un Herman Bahr'dan isteği, kendi başından geçen bir olayın, güncel ifadelerle ve günlük yaşamın sadeliğiyle librettoya dönüştürülmesidir. Bahr ile başlayan çalışmalar devam ederken Strauss, bu öznel librettoyu en iyi kendisinin yazacağına kanaat getirmiş ve *Intermezzo*'yu bestelemiştir. Strauss'un otobiyografik eseri olan *Intermezzo*, romantizmi içerisinde, gerçekçi operanın yirminci yüzyıl içerisinde devam etkinliğinin tipik bir örneği sayılmaktadır (Şatır, 1977, s. 51-53).

Strauss, *Salome* ve *Elektra*'dan sonra *Rosenkavalier*'inde duygusal ve tonal açıdan bir geri dönüş gözlemlenmekte, “entelektüel açıdan yavan” olarak nitelendirilmektedir. *Ariadne auf Naxos* ve *Die Frau ohne Schatten* operalarında bu yaklaşımdan uzaklaşmıştır. Said, bu operalarda kromatizmin<sup>115</sup>, daha önceki partiyonlarında, Wagner'in *Tristan*'ını aşan radikal yaklaşıma dahi ulaşmadığını düşünmektedir (Said, 2008, s. 43-44).

---

<sup>115</sup> Kromatizm: Kromatik, Grekçe renk anlamına gelen khroma sözcüğünden gelmektedir. “Renklerle ilgili” anlamındaki bu terim, yarım tonlardan oluşan ses dizisini tanımlamak için kullanılmaktadır. İsimleri aynı olan iki komşu sesin oluşturdukları aralık “kromatik aralık” olarak tanımlanmaktadır. Ör. fa-fa diyez, la-la bemol vb. (Sözer, 2012, s. 136). Kromatizm ise kromatikle ilgili durumu ifade etmek için kullanılmaktadır.

Kompozitör Hanns Eisler'in "Müzikte Aptallık Üzerine" başlığıyla yayımlanmış yazısında Strauss'un opera besteciliği hakkındaki düşünceleri şu şekilde ifade etmektedir:

*Richard Strauss gibi müsellemler bir usta yoluyla düzeysiz aptallığın opera sahnelerimizde zaferle girmiş ve önlenemez biçiminde cirit atıyor olduğunu görünce, hele eskinin taklitçileri bize nelere mal olur, daha iyi görürsünüz. Rosenkavalier'deki o bakır çalgı zırhına bürünmüş mizah üstüne, partiyonun yavan tatlılığı üstüne gençliğimden beri şef arkadaşlarımla kavga etmişimdir* (Eisler<sup>116</sup>, 2014, s. 62).

Strauss'un geç dönem üslubu irdelendiğinde, Radikal bir yaklaşımla, güzel bir biçimde işlenmiş olduğu gerçeğiyle karşı karşıya kalırız. Müziğin hazları ve keşifleri, "serbest bırakma" fikrine dayanmaktadır (Said, 2008, s. 17). *Der Rosenkavalier* ve *Ariadne auf Naxos*'ta Said'e göre Strauss'un geç dönem üslubu, bireyi tedirgin edici bir hâle dönüşmüştür. Said bu tedirginliği "vahşi bir şimdiki zamanı büyük bir kararlılıkla başka bir zamanla ikame etmesidir" şeklinde yorumlar (Said, 2008, s. 14).

Opera bestecisi olarak Strauss'un opera janrındaki süreci şu şekilde özetlenebilir: Gençlik yılları içerisinde, geç romantizmin etkisi altında Wagnerci yönelimden bireyciliğe dönüş ve Wagner, Berlioz, Liszt sentezi ile salt müzik anlayışı içerisinde yazılmış ilk sahne eserleri olan *Guntram* ve *Feuersnot*; 1905 ve 1910 yılları arası birinci yaratış dönemi içerisinde, *Salome* ve *Elektra*'yla cesur disonanslarıyla<sup>117</sup> tonalite ötesine geçme ve güçlü tınların zengin dünyasına giriş; 1911 ve 1918 yılları arası ikinci yaratış dönemi içerisinde, *Der Rosenkavalier*, *Ariadne auf Naxos* ve *Der Bürger als Edelmann*'la antik dünyadan ayrılış ve Mozart Johann Strauss sentezli bir süreç; 1919 ve 1949 yılları arası üçüncü ve son yaratış dönemi içerisinde, *Die Schweigsame Frau*, *Friedenstag*, *Daphne*, *Capriccio* ve *Die Liebe der Danae*'yle yeniden gelenekçi klasik üsluba yeniden dönüş (Altar, 1989, s. 334).

Bunların yanı sıra Strauss, tıpkı Wagner gibi yönettiği operalarda kimi zaman rejisörlük de yapmıştır (Neimetzade, 2002, s. 34).

<sup>116</sup> (Rolland, Eisler, Brecht, Felsenstein, Boughton, Kabalevski, Gorodinski, Cazden, Sychra, Şostakoviç, 2014, s. 62).

<sup>117</sup> Disonans: Uyumsuz sayılan aralıkların birleşimine verilen isimdir. Bu durumun tersine konsonans denir (Sözer, 2012, s. 73).

### 5.1.7. Richard Strauss'un Müziği

Strauss'un müzik dilindeki anlatımlar ve özellikler irdelendiğinde, zengin bir üslupla karşılaşılmaktadır. *Salome*'de olan avangart estetiğe uygun zeki kıvraklık; seslendirilmesi durumunda yüz on kişilik bir kişilik orkestraya ihtiyaç duyulan *Elektra*'daki ekstremist anlatımcılık; yüz kırk icracı gerektiren *Eine Alpensinfonie*'deki doyumsuz tını ihtişamı arayışı; sadece otuz yedi kişilik orkestraya sahnelenebilen "oda operası" *Ariadne auf Naxos*'taki ılımlı yaklaşımı; *Tristan* ile başlayan, uvertürde net bir şekilde belirmeyen la minör gibi tonalite gizleme ve kromatizm; Debussy'nin geliştirecek olduğu renk armonisi; Wagner'de ilk örnekleri görülen, *Tristan*'ının ikinci perdesinin başında karşılaşılan, do minör + fa majör tonalitelerindeki korno motifleri gibi ve Bartók'un *Mikrokosmos*'unda sistemleşen bitonalite<sup>118</sup>, politonalite<sup>119</sup>,nin, *Also Sprach Zarathustra*'nın finalinde karşılaşılan do majör + si majör birlikteliği; çift/çok temalılık; geleneksel majör-minör sisteminin sarsılması ve hermafrodit akorlar<sup>120</sup>; Schönberg'in temel aldığı, disonans'ın emansipasyonu<sup>121</sup>; Schönberg'in *Kammersymphonie*'sinde tematik öge hâlini alan, Scriabin'in "mistik akor"una referans sayılabilen, *Ariadne auf Naxos*'un Bacchus karakterinin sahnede olduğu zamanlarda sahneye hâkim olan quartenharmonik<sup>122</sup> yaklaşım; Berg'in *Wozzeck*'ine yansıyan, ton dışı armonideki yumuşak dokululuk ve gerektiğinde kullanılan ton dışı gerçeklik; barok formları referans alan Stravinski, Hindemit gibi kompozitörlerin zirveye taşıdığı, mitoloji ve geçmişle ideal ölçülerde kaynaşan neo-barok üslubu; bunlardan bazılarıdır (Yenal, 2014, s. 34).

<sup>118</sup> Bitonalite: Çift tonluluk anlamına gelen bitonalite, iki ayrı tonun birlikte kullanılmasından meydana gelen bir tonal yaklaşımdır. Örnek olarak Stravinski'nin *Petrushka* balesindeki fanfare bölümü gösterilebilir. Bu bölüm do majör ve fa diyez majör tonalitesinde yazılmıştır (Sözer, 2012, s. 37).

<sup>119</sup> Politonalite: Çok tonluluk anlamına gelen politonalite, bir besteleme şeklidir. Çok sesliliği oluşturan sesler, birbirlerinden bağımsız olarak farklı tonlara hareket eder. 1910'lu yıllarda denemeye başlanan bu yaklaşım, 1930'lu yıllarda yaygınlık kazanmıştır. Bu yöntemin alışırlı bir örneğini Darius Milhaud'un 1915'te yazdığı *Les Choéphores* adlı yapıtında görmek mümkündür (Sözer, 2012, s. 191).

<sup>120</sup> Akor: Üç ya da daha çok sesin aynı anda yarattıkları uyumlu ve ortak tını için kullanılan bir ifadedir (Gazimihâl, 1961, s. 72-73).

<sup>121</sup> Emansipasyon: Uyumsuzluğun özgürlüğü (Yenal, 2014, s. 34).

<sup>122</sup> Quartenharmonik: Dörtlü armoni (Yenal, 2014, s. 34).

## 5.2. Richard Strauss'un *Salome* Operası

*Salome*, librettosu Oscar Wilde'in aynı adı taşıyan oyunundan, Hedwig Lachmann<sup>123</sup> tarafından, Almancaya çevrilerek uyarlanan, Richard Strauss tarafından bestelenen, op. 54 numaralı, tek perdelik müzikli dram janrında operadır (Fisher, 2007, s. 4). İlk olarak 9 Aralık 1905'te, Ernst von Schuch'un yönetiminde Dresden'deki Königlich Opernhaus<sup>124</sup>, da (Kraliyet Opera Evi) sahnelenmiştir (Decker, 2014, s. 1).

19. yy.'ın ikinci yarısına kadar Salome konusunu işleyen bir operaya rastlanmamaktadır. İlk olarak 1881 yılında seyirciyle buluşan Jules Émile Frédéric Massenet'nin, Gustave Flaubert'in *Hérodias* isimli öyküsünü temel aldığı *Hérodias* operası örnek gösterilebilmektedir. Fakat burada başkarakter Salome değil Hérodias'tır ve dramatik aksiyonun odağı Hérodias gösterilmiştir (Yıldız, 2003, s. 4). Bu bağlamda Richard Strauss'un *Salome*'si, Salome'yi başkarakter olarak konu alan ilk opera örneği sayılmaktadır. Strauss *Salome*'sinin başarısının ardından Fransız besteci Antoine Mariotte, Wilde'in Fransızca orijinal metnine sadık kalarak, aynı isimle bir opera bestelemiştir. Mariotte'ün *Salomé* operasının prömiyeri ise 1908 yılında Lyon'da yapılmıştır (Kufferath, 1907, s. 110).

### 5.2.1. *Salome*'nin Oluşum Süreci

Oscar Wilde'in metni ilk olarak Dr. Kiefer tarafından Almancaya çevrilerek 1901 yılında Breslau<sup>125</sup>, da seyirciyle buluşmuş ardından Almanya'nın diğer kentlerinde sahneye koyulmuştur. Ardından Hedwig Lachmann yeni bir Almanca versiyon hazırlamış ve bu versiyon 1902'de Leipzig de yayımlanmıştır. Tıpkı Lord Alfred Douglas'ın İngilizce çevirisinin baskısını Aubrey Beardsley'in resmetmesi gibi Lachmann'ın versiyonunun Almanca versiyonu da Marcus Behmer'in resmetmesi uygun görülmüştür ve bu versiyon, Behmer'in toplamda on görselden

---

<sup>123</sup> Hedwig Lachmann: 1865 ve 1918 yılları arasında yaşamış çevirmen, yazar ve şair Bayan Hedwig Lachmann, Alman Shakespeare bilini Gustav Landauer'in eşidir (Altar, 1989, s. 348).

<sup>124</sup> Königlich Opernhaus: Sempers Zweitem Hoftheater, Semperoper, Königlich Sächsischen Staatsoper Dresden, Sächsische Staaskapelle Dresden isimleriyle de anılmaktadır. Bu bilgi Semperoper'in resmi sitesinden alınmıştır. Semperoper Dresden, (2016). Die Semperoper Dresden damals und heute. 11 Mayıs 2016, <https://www.semperoper.de/de/ihr-besuch/geschichte-des-hauses.html>

<sup>125</sup> Breslau: Polonya'nın Wrocław kenti.

oluşan illüstrasyonlarıyla birlikte basılmıştır. İllüstrasyonlar, “1900 tarzı” şeklinde nitelendirilmenin yanı sıra, Beardsley’in çalışmalarıyla benzerlik taşımaktadır.

Richard Strauss’un Wilde’in *Salomé*’si ile tanışıklığında ise Viyanalı şair Anton Lindner’in büyük rolü olduğu düşünülmektedir. Lindner, besteciye *Salome*’nin ilk sahnelerinden oluşan bir adaptasyon göndermiş, kafiyeli bir librettoya dönüştürmesini önermiştir (Specht, 1921, s. 109). Strauss bu süreçten şu şekilde söz etmektedir:

*...Lindner bana bu müthiş oyunu yollamış ve bu oyundan bir opera metni oluşturma önerisini getirmişti.... Ancak ben henüz besteleme kararını vermemiştim. Birdenbire neden “Bu gece Prenses Salome ne kadar güzel!”i betelemediğimi düşündüm. O andan itibaren bu oyunu yazınsallıktan arındırıp, onu güzel bir “libretto”ya dönüştürmek zor olmadı. Ve sonra da dans ve özellikle bitiş sahnesi bestelendiğinde, oyunun müziğe dönüştüğünü söylemek yersiz olmasa gerek... (Strauss, 1995, s. 9).*

*Salome*’nin duygularla yaşayan oryantalist yapısı ve Yahya’nın bir keşişi andıran yaşantısındaki kontrast, eseri inceleyen Strauss’un dikkatini çekmiştir. Bunun yanı sıra doğrudan İncil’de adı geçen karakterlere Wilde’in yakıştırdığı psikolojik özellikler besteciye etkilemiş ve oyundaki dramatik gerilim, Strauss’un beğenisini kazanmasında etkili oluştur (Pucher, 1983, s. 113). Bu dramatik gerilimi yapıtına yansıtma isteyen Strauss düşüncelerini şu ifadelerle anlatmaktadır:

*...Nicedir Doğu ve Yahudi Operası’yla ilgili bazı eleştirilerim var. Onlarda renk ve kızgın güneşin eksikliğini gördüm hep. Bu gereksinim bana kadanslarda yankılanan egzotik bir armoni sağladı; sanki Changeant ipeğiymiş gibi. Keskin kişilik özelliklerini ortaya çıkarma isteğimde beni bir tonaliteye yöneltti çünkü Herodes ve Nasıralılar arasındaki karşıtlık, Mozart’ın dahice kullandığı ritmik bir karakteristik yoluyla yeterince sağlanamıyordu. Bu yalnızca bir kere özel bir konuya uygulanabilir, ama öykünmeye gelmez.... (Strauss, 1995, s. 9).*

Opera daha taslak hâldeyken, bir akşam Strauss ve Mahler’le aralarında geçen bir anıyı Alma Mahler kaleme almıştır. Alma Mahler, Strauss’un ilk defa Wilde’in *Salomé*’sini opera olarak besteleyeceğini söylediğinde, Mahler’in bu fikre şiddetle karşı çıktığından bahseder. Mahler, Katolik ülkelerdeki ahlaki yapıyı ve bu



sebeple de sahneleme olanağının azlığını ileri sürmüştür. Mahler'in yaklaşımını hoş karşılamayan Strauss aynı akşam Mahler'leri, içinde on iki tane piyanonun olduğu bir piyano bara götürüp, piyanonun başına geçmiştir. Alma Mahler *"inanılmaz bir şekilde çalıp, söylemeye başladı. Bizde Mahler'le dans etmeye başladık"* şeklinde yazmıştır. Tam bu sırada Strauss bir hata yapmış ve *"henüz bunu yapmadım"* diye bağırırdıktan bir süre sonra çalmaya devam etmiş Mahler ise dansı ortadan kesip, insanlar havasından tam çıkmışken yeniden başlaması konusundaki hoşnutsuzluğunu bildirmiştir. Buna karşılık *"anladım"* cevabını veren Strauss hakkında Alma Mahler şu sözleri söylemektedir: *"Ama gene de istediğini yapmıştı, bütün partisyonda dans kendini açıkça göstermekte, sanki eserin geri kalanı bir derleme gibi kalıyor..."* (Mahler, 2011, s. 16).

Strauss, eseri bestelediği sürece dair bir anısında ise eşi Pauline ile gittiği bir *Salomé* temsilinden bahsetmektedir. 1900'lü yılların Alman sahne dünyasının tanınmış aktrislerinden Gertrud Eysold'un Salome rolünde olduğu temsil, Max Reinhardt'ın Küçük Tiyatro'sunda gösterilmiştir. Oyundan sonra Strauss, zamanın tanınmış viyolonsel sanatçılarından biri olan Heinrich Grünfeld'le karşılaşmış (Yener, 1995, s. 4), Grünfeld ona *"Strauss, bu tam size uygun bir opera konusu"* demiş ve bunun üzerine Strauss *"Bestelemekteyim zaten"* yanıtını vermiştir (Strauss, 1995, s. 9).

Ancak Strauss, *Salomé* üzerine yaptığı incelemeler sonucunda Lindner'in verdiği metin yerine, Lachmann'ın versiyonu tercih etmiştir. Lachmann'ın çevirisinden bir örnek muhafaza etmiştir. Bu metnin birçok yerinde Strauss'un notları bulunmaktadır. Strauss metinde pek çok kesinti yapmış, çokça yeri çıkarmıştır. Dramın kendisine önerdiği ve kendisinde uyandırdığı izlenimler doğrultusunda, satır aralarına veya metnin yan taraflarına bir takım müzikal fikirler not etmiştir. Bu notlar arasında tonalite seçimleri ve bağlantıları, ölçüler ritimler ve bazı tematik fikirlerin ilk taslakları bulunmaktadır. Strauss'un metin üzerinde yaptığı bu kesintiler doğrudan eylemle ilgilidir ve eserin ağırlık noktasını eyleme odaklama çabası göze çarpmaktadır. Ne de olsa sözcükler şan ile ifade edildiği zaman debi, hız ister istemez daha yavaş ve daha farklı bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Strauss

metinde, daha ikincil durumda gördüğü şeyleri çıkarmış ve opera müziğine uyacak biçimde, vokal müziği olacak şekilde kısaltmıştır<sup>126</sup>.

Çeviri irdelendiğinde ise Lachmann'ın metne büyük bir derinlik ve şiirsel bir yapılandırma getirdiği düşünülmektedir. Georges Pucher, bu derinliğin Wilde'da olmadığını, cümlelerinin oldukça kuru olduğunu savunmaktadır. Ona göre Lachmann'ın çevirisindeki fiiller ve sıfatlar, daha sofistik bir anlayışla yazılmıştır<sup>127</sup>. Pucher “*Salome'nin librettosunu Wilde'in Fransızcasını kullanmadan çevirmek olanaksızdı, bu düşünülemezdi*” diyerek Lachmann'ın, Fransızca orijinalinden çevirdiğinin altını çizmektedir.

Strauss, Lachmann'ın bilgisi doğrultusunda çeviride değişiklikler yapmış, Lachmann ise bu değişiklikleri büyük bir alçak gönüllülikle kabul etmiştir. Fakat librettoda ve piyano-şan notasında Lachmann'ın ismine yer verilmemiştir. Pucher bu durumun büyük bir haksızlık olduğunun altını çizmektedir (Pucher, 1983, s. 113-115).

Ulaşılan kaynaklarda eserin libretto yazarı konusunda farklı beyanlar göze çarpmaktadır. Emine Abaoğlu, *Salome* operasının libretto yazarı olarak Hugo von Hofmannsthal'i gösterirken (Abaoğlu, 1945, s. 148), Mahmut Ragıp Gazimihâl, “*Oscar Wilde'in aynı isimdeki piyesinden tam metin hâlinde çıkarılmıştır: Hedwig Lachmann'ın almanca tercümesinden Hugo von Hofmannsthal kalemyle librettosu hazırlandı*” (Gazimihâl, 1957, s. 147) şeklinde yanlış bilgilendirmeler vermektedir. Bu yanlış bilgilerin nedenini, librettonun ve piyano-şan notasının baskısında, Lachmann'ın isminin yer verilmeyişine bağlamak mümkündür.

Baskıda isminin yer almayan Hedwig Lachmann, bu durumu da büyük bir alçak gönüllülikle karşılamıştır. Hatta Lachmann, opera sahnelenişinden sonra, bir temsili izleyip Strauss'a övgü dolu bir mektup yazmıştır. Mektup şöyledir:

*Çok saygıdeğer Doktor,*

*Bestenizin hâlâ büyüü altındayım, size olan hayranlığımı ve minnettarlığımı dile getirmek isterim. Ve operanızın dört bir yanda nerede sahnelendiyse*

---

<sup>126</sup> Richard Strauss'un Wilde'in metninde yaptığı değişikliklere **5.2.2. Wilde'in *Salomé* Oyunu ve Strauss'un *Salome* Operası Arasındaki Metinsel Farklılıklar** başlığı altında örneklendirmelerle açıkça değinilmiştir.

<sup>127</sup> Lachmann'ın hazırladığı librettonun sonunda bu durumla ilgili bilgiler vardır (Pucher, 1983, s. 115).

yarattığı yankılardan getirdiği sestten ötürü sizi kutlamak isterim. Fevkalade bir iş başardınız. Bu dram için hazırladığınız müzik zaten başlı başına bir yükü ve zor bir malzemeyle çalıştınız. Sonuna kadar ifade edilmeyen pek çok öğenin üzerinde durarak yaratmış olduğunuz yapıta, orijinal özgün yapıtta olmayan boyutlar kazandırdınız. Hatta bazı bölümlerde bu güne kadar hiç işitilmemiş, duyulmamış bir dramatik güç, etki söz konusudur. Örneğin, Herod ve Salome arasında geçen, Salome'nin, Yahya'nın başını istemekten vazgeçmediği sahne. Operanın sonu ise tam anlamıyla şahanedir ve altüst edici bir etkiye sahiptir. Devasa sorunları çözerek ortaya çıkardığınız bu yapıtta bizler için sevinç kaynağı oldunuz ve eşim ve kendim adıma, size olan saygımız ve minnetimizi yeniden ifade etmek isterim.

Saygılarımla Hedwig Lachmann-Landauer

Hermesdorf, 6 Aralık 1906 (Pucher, 1983, s. 115).

Salome'ye 1903 yılının yaz aylarında başlayan Strauss (Altar, 1989, s. 349), eserle ilgili yakınlarının fikrini almak istemiş, tematik fikirlerini babasının ölümünden birkaç ay önce piyano da ona dinletmiştir. Babası Franz Strauss ümitsiz bir ifadeyle "Tanrım, ne huzursuz müzik bu! Sanki mayıs böcekleri ceplerimde dolanıp duruyor" demiştir. Bir başka zaman ise Cosima Wagner'in kendisine bir şeyler çalmasını istemesinin üstüne Strauss, ona eserinden bazı bölümler dinletmiştir. Son sahnenin finalinde Cosima Wagner "Bu delilik. Siz egzotik olanı yeğliyorsunuz, Siegfried ise popüler olanı!" demiştir. Bu yorumlardaki Salome'nin egzotik ve rahatsızlık verici yapısıyla özdeşim, besteciyi yüreklendirmiş (Strauss, 1995, s. 10) ve eseri 1905 yılının yaz aylarında tamamlamıştır (Altar, 1989, s. 349).

Daha sonra eseri tamamlayan Strauss, bizzat Wilde'nın orijinal metnini kullanarak, operasının Fransızca bir versiyonunu çıkarmaya çalışmıştır. Romain Rolland bu Fransızca versiyonu incelemiş ve bir takım notlar düşmüştür ve bu notlar arasında "kötü Fransızca" gibi ifadeler yer almaktadır. Aslında Rolland'ın burada eleştirdiği kişi Wilde'dır fakat bunu Strauss'a mal etmiştir. Pucher, hâli hazırda Wilde'nın eserinde bir takım ifade sakarlık olduğunu söylemekte ve Rolland'ın metin hakkındaki eleştirisinin kaçınılmaz olduğunu düşünmektedir (Pucher, 1983, s. 115).

İlginçtir ki Wilde'nın *The Critic as Artist* isimli demesinde "Müzik kulağa nasıl gelirse gelsin, Alman müziğini bir parçacık olsun andırmamasından ziyadesiyle

*mutluluk duyarım.*” (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 53) şeklinde ifadelerle rastlanmaktadır. Yazarın bu düşüncesinden hareketle, eğer yaşıyor olsaydı, Strauss’un, eserini bestelemiş oluşundan mutluluk duyar mıydı, bilinmez.

#### 5.2.1.1. *Salome’nin Prömiyer Hazırlıkları ve Seyirciyle Buluşması*

Königliches Opernhaus’un müdürü Ernst von Schuch eseri gösterime almayı kabullenmiştir. *Salome’nin* 1905 yılında Dresden’de yapılacak olan prömiyerin hazırlıklarına dair bilgiler, Strauss ve Schuch ile yaptığı yazışmalardan edinilmektedir.

Strauss, Schuch’a Berlin’den gönderdiği 16 Mayıs 1905 tarihli mektubunda Haziran ayında bitirebileceğini müjdelemiştir fakat partiyon arzu ettiği tarihe yetişmemiştir. Solistlerin rollerini yetiştirebilmeleri için şan partilerini daha önceden göndereceğini söyleyerek, prömiyerin Kasım ayına yetişeceğini düşünmektedir.

Eserde koronun olmadığına altını çizerek “*sololar ve orkestra çok çetin*” ifadesini kullanmıştır. “*Salome partisini en büyük çapta bir soprano için düşündüm, Bu sopranonun Isolde gibi partilere alışık birisi olması gerekir. Salome, partisine temsilden asgari 3 ay önce çalışmaya başlaması lazımdır*” ifadelerini kullanan Strauss, günümüz kast direktörlerine ışık olabilecek birkaç açıklama yapmıştır. Salome haricince, gerekli olacak sesleri şu şekilde sıralar: Herod, dramatik tenor; Yahya, bas bariton; Narraboth, “*tizleri sağlam*” lirik tenor; Herodias, “*çok güzel ve rahat si-bemol söyleyebilecek*” mezzo soprano; Yahudiler, “*müzikaliteli fevkalade olan*” dört adet “*çok tiz, çivi gibi*” tenor; Paj, alto; ikisi asker bir tanesi Nasıralı<sup>128</sup>, “*çok iyi solo*” söyleyebilen bas. Bunun yanı sıra Strauss, dekorları yapacak kişinin fikir edinmesi için de, o tarihlerde Berlin’de oynanan Oscar Wilde’nin dramını seyretmesini önermektedir. Sarnıçtan söyleyecek olan Yahya’nın iyi duyulabilmesi için ise “*sahne seviyesinden en fazla iki ayak aşağıda durması*”nı ve orkestra çukuruna açılacak gizli bir delikten orkestra şefini görebilmesi gerektiğini iletmektedir.

Strauss’un 15 Temmuz 1905 tarihli Marquartstein’den gönderdiği bir diğer mektupta ise Salome partisyonunun baskıdan çıkmak üzere olduğunu, dansın müziğini daha sonra hazırlayacağını Schuch’a bildirmektedir. Strauss, Salome,

<sup>128</sup> Strauss, Wilde’nin oyunundaki Hristiyan karakterlerine, partiyonda Nasıralı olarak yer vermiştir.

Herod ve Yahya'nın partilerinin en önemlileri olduğunu düşünmekte, bu sebeple bu karakterleri oynayacak kişilerin usta şarkıcılar olması gerektiğini söylemektedir. *“Küçük partileri hazırlamak için 3 haftalık bir zamanın kâfi”*dir. Strauss'un birçok mektubunda yinelediği şey Salome'nin çetin partisidir. Bu mektupta da şu şekilde düşüncelerini dile getirmiştir *“Salome orkestrası o kadar büyük ki, bunun altından ancak çok volümlü bir sese sahip, birinci sınıf bir dramatik soprano kalkabilir. Küçük solucanlarla yapılacak tecrübelerden şimdiden vaz geçiniz. Salome'nin ayrıca çok kuvvetli sahne kabiliyeti ve olgun stil hissine sahip olması gerekir...”*

Böylelikle prömiyerde Salome rolü için Marie Wittich uygun görülmüştür. Fakat aradan üç ay geçip ekim ayı gelmesine rağmen Bayan Wittich partisine çalışmaya başlamamıştır. Bu duruma öfkelenen Strauss, *“Duyduğuma göre Bayan Wittich çok geç öğrenirmiş. Peki, bu durumda Kasım sonuna kadar bu en güç partiyi muhtereme daimi surette orkestra şefine bakmadan, kendi müzikalitesiyle söyleyebilecek...”* şeklinde düşüncelerini ifade etmiştir. Bunun yanı sıra Schuch'a, gelecek hafta partisyonu göndereceğini ve böylelikle de bu partiyi ancak *“gümbür gümbür metalik sese sahip bir sopranonun”* yorumlayabileceğini bir kez daha hatırlatmıştır.

Strauss eser için gerekli yaylı çalgıları, on altı birinci keman, on altı ikinci keman, on viyola, on viyolonsel ve sekiz kontrbas olacak şekilde sıralamış ve şu şekilde bir not düşmüştür: *“Şayet salonun ön iki sırasını çıkarabilirseniz, bütün orkestra sığar.”* Besteci bu cümlesiyle, eserde geniş bir orkestranın çalacağını sinyallerini vermektedir.

Provalarına başlanan eser, solistleri bir hayli zorlamıştır ve solistlerin çalışmalar esnasındaki söylenmelerine karşılık Strauss, Schuch'a sinirli bir şekilde düşüncelerini şu şekilde ifade etmiştir:

*Solistlerinize eserin zorluğu hakkındaki ukalalıklarını bırakıp, bunlara sarf edecekleri vakitlerini partilerini daha iyi öğrenmeleri için saklamalarını tavsiye edebilir misiniz.... Temsilden sonra herkes kıymetli fikrini söylesin! Ama daha önce çenesini tutsun. Sayın! Salome'miz partsinin çok zor olduğunu söylemiş. Heves ve kabiliyeti yoksa, partiyi bırakabilir.*

Tüm bu olanların üzerine Bayan Wittich'in beş haftadır partisine bakmadığını ve şimdide yetiştiremeyeceğini duyan Strauss, Schuch'a eğer eseri 9 Aralık gününe

kadar çıkaramazlarsa, prömiyer hakkını kaybedeceklerinin uyarısını yapmıştır. Bunun yanı sıra, ağustos ayında Bayreuth'da yapılacak temsilde Isolde rolü için, kasım ayında çalışmalara başlaması gerektiğini bildiren Wittich için Strauss, daha zor olduğunu düşündüğü kendi Salome'sini bir ayda yetiştirip dünya prömiyeri yapacağına inanmadığını bildirmiştir ve ikinci bir Salome bulması için öneride bulunmuştur. Strauss *“Mahler, hâlen 4 Salome ile çalışmakta olup hangisinin Viyana'daki ilk temsile uygun olduğunun tespitini bana bırakacak. Sizde maalesef primadonnalar hâlâ boruları ötmekte olan birer baş belası. Burada ise en büyük şantözler bile sadece ansamblin<sup>129</sup> birer unsuru hâlinde. Benim Bayan Wittich'in sanat kabiliyetine bir diyeceğim yok. Ancak her şeyin kendisiyle başlayıp biteceğini zannetmesi ve böyle bir hisse sahip olması kötü.”* diye eklemektedir (Altuna, 1960, s. 9-11).

Salome'nin dansına gelince, Strauss, dansın *“bir namaz seccadesinde yapılıyormuş gibi nezih”* olması gerektiğini belirtmiştir (Wilhelm, 1989, s. 102). Fakat Bayan Wittich'in bu dans için biçimsel anlamda uygunluğu tartışma konusu olmuştur. Strauss, on altı yaşındaki Prenses olan Isolde rollünün Wittich'e verilmesi gibi nedenlere bağlayarak, kendi deyimiyle *“Saksonyalı bir vali eşiymiş”* edasıyla *“Ben bunu yapamam, ben iffetli bir kadımın”* şeklinde isyan ettiğini söylemektedir. Besteci bu isyanda, ağır partinin ve yoğun orkestrasyonun da etkisi olduğunu düşünmektedir. Strauss, bayan Wittich'in bu tavrının *“sapkınlık ve kötülük”* saplantısı olduğu düşündüğü eserin rejisörü Willi Wirk'i ikileme düşürdüğünü de eklemektedir (Strauss, 1995, s. 10). Wittich'in bu dansı reddetmesi ve biçimsel olarak uygun olmaması nedeniyle, *Yedi Tül Dansı* için operadan bir balerin çağırılmıştır ve prömiyerde de dansı çağırılan dansçı yapacaktır.

Belli ki Strauss yarattığı müzikle, balerin bedenine sahip bir Wagner kahramanı sesi düşünmüştür. Bentley Strauss'un bu düşüncesine *“ilginç ama olmayacak bir birleşme”* demektedir. Bu durum ise daha sonraları için *Yedi Tül Dansı*'nın bir dansçı tarafından yapılması geleneğini doğurmuştur. Tabi bu konuda karar yine opera sanatçıları ve rejisöre kalmıştır. Sözü edilen görüntü-ses paradoksu için Bentley *“görsel bir şöhrat olarak hayatında işitsel kahramanın hayatıyla hep rekabet etti”* ifadelerini kullanmaktadır. Strauss ise *Yedi Tül Dansı* için *“olay*

---

<sup>129</sup> Ansembl: Birlikte müzik icra eden müzisyenler topluluğu, bir grup şarkıcının birlikte söylediği operanın ya da herhangi bir vokal eserin bir bölümü veya birlikte çalan müzisyenlerin uyumu anlamında kullanılan bir ifadedir (Said, 2008, s. 54).

*örgüsünün kalbi*” demektedir. Bu sebeptendir ki dansın bestesini en sona saklamış ve ustalıklı temaları birbirine eklemiştir (Bentley, 2006, s. 44-45).

Prömiyer tarihine yetiştirilmek tüm hızla çalışmalar devam etmekteyken, genel provalarda, tıpkı yazışmalardaki gibi Strauss’un keyfini kaçırarak birçok olay yaşanmıştır. Strauss bunlardan birini şu şekilde anlatır: “*o uğursuz sahne*<sup>130</sup> *öyle ürperticiydi ki önceleri bir şenlik havasında korkmuş olan Graf Seebach, bana, koranglenin si bemolünün uzatılmasıyla kontrbasın sesinin hafifletilmesini önerisinde bulunabildi.*” Strauss burada, eserine müdahale edilmesinden hayli rahatsız olduğunun altını çizmektedir (Strauss, 1995, s. 10).

9 Aralık 1905 tarihinde *Salome* Dresden’de başarılı bir prömiyerle seyirciyle buluşmuştur. İlk prodüksiyonda yer alan kişiler Tablo 2’de sunulmuştur.

<b>Orkestra Şefi:</b>	Ernst von Schuch	<b>Rejisör:</b>	Willi Wirk
<b>Dekor:</b>	Emil Rieck		
<b>Kostüm:</b>	Leonhard Fanto		
<b>Salome:</b>	MarieWittich		
<b>Herod:</b>	Karel Burian	<b>Dördüncü Yahudi:</b>	Anton Erl
<b>Herodias:</b>	Irene von Chavanne	<b>Beşinci Yahudi:</b>	Léon Rains
<b>Yahya:</b>	Karl Perron	<b>Birinci Nasıralı:</b>	Theodor Kuris
<b>Narraboth:</b>	Rudolf Ferdinand Jäger	<b>İkinci Nasıralı:</b>	Friedrich Plaschke
<b>Herodias’ın Pajı:</b>	Riza Eibenschütz	<b>Birinci Asker:</b>	Franz Nebuschka
<b>Birinci Yahudi:</b>	Hans Rüdiger	<b>İkinci Asker:</b>	Erwin
<b>İkinci Yahudi:</b>	Hans Saville	<b>Bir Kapadokyalı:</b>	Ernst Wachter
<b>Üçüncü Yahudi:</b>	Grosh	<b>Bir Köle:</b>	Maria Keldorfer

Tablo 2: : Strauss’un *Salome* operasının 1905’te Dresden’de yapılan prömiyerinde yer alan kişiler<sup>131</sup>

Strauss eserinin sahnelenmesinin ardından, Salome için: “*alışla gelmiş başarıyı kazanmıştı*” şeklinde ifade etmiştir (Strauss, 1995, s. 10). Böylelikle Wilde Salome’ye söyleyecek sözcükler kazandırmıştır Strauss ise ona bir ses ve bir dans müziği armağan etmiştir (Bentley, 2006, s. 44).

<sup>130</sup> Strauss’un burada sözünü ettiği sahne, celladın Yahya’yı öldürmek için sarnıca indiği sahnedir.

<sup>131</sup> (Pazdro, 1983, s. 197).

### 5.2.1.2. *Salome'nin Yankıları ve Sansür*

Prömiyerin ardından büyük ses getiren *Salome*, çokça eleştirmenin odağı olmuştur. Strauss, bu eserle sanatına, olağanüstü nitelikte bir zafer kazandırmıştır. Zamanın basını ise yeterince *Salome'nin* üzerinde durmuştur (Altar, 1989, s. 349).

*Dresdner Nachrichten* gazetesi 10 Aralık 1905 tarihinde şunları yazmıştır: “*Kraliyet Operası. Richard Strauss'un bir perdelik dramı 'Salome' dün gece tıklım tıklım dolu salonda olağanüstü tezahüratlarla karşılandı. Bu görülecek şeydi.*” 11 Aralık tarihinde ise:

*1 saat ve 45 dakika süren oyunun sonunda halk, salonu terk etmedi, Richard Strauss ve solistleri durmadan sahne önüne çıkardı. Saymadım ama, otuz defadan fazla çıktılar zannediyorum. Wagner'in son günlerinden beri operamızda böyle tezahürat görülmedi. Asrımızın en büyük sanat eserini arayan, Salome'yi görüp dinlemelidir.* ifadeleri kaydedilmiştir.

Richard Specht *Richard Strauss und Sein Werk* isimli iki ciltlik çalışmasında *Salome* için:

*Bir balat, dram değil, bütün bir resim ve renk. Ritim ise o da bir renk. İç içe geçen ve birbirine aldırmayan, tek ruhta var olan ses ve ölçü dünyaları... Bu, parlayan yeşil renkten, kızılımsı maviden ve altın bir lâlden kurgulanmış bir Senfoni... Bu bir dram değil... Sahnedeki her bir karakter kendi başına var olmakta, kendi başına yaşamakta. Birinin söylediğine diğerinin cevap vermesi olağan bir durum değil... Diyalog yok... Cevaplaşmadan doğan bir canlılık yok... İnanılmaz ve boyun eğilmez bir etki gücü olan bu yapıt, niteliksiz düşünceyle bulunamaz. Müzik onu çağırmadan, en doğru zamanda ansızın iniverir ve sadece o, müzikle ne yapacağını bilene iner. Salome bitiş noktasıdır... Bundan ileri başka hiçbir yol ilerlemez, geriye döneni de yoktur.*

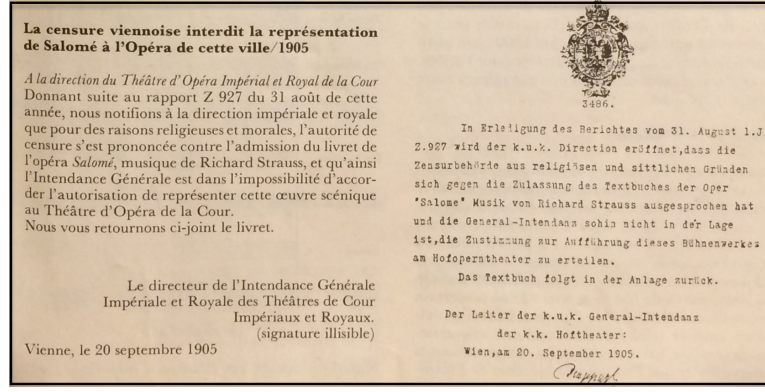
ifadelerini kullanmıştır ve müziğin üst duyulara hitap eden, kusursuz bir yaratı olduğunun altını çizmektedir (Specht, 1921, s. 105). Operayı bir balatla özdeşleştiren Specht, bunun yanı sıra esere diorama benzetmesi yapmaktadır. Ona göre bu diorama, hem baştan çıkarıcı hem de tiksindirici özellikleri içinde barındırır ve eser Mesih'in içindeki günahkar gerçekliği sembolize eden bir senfonik resim defteridir.



Specht, daha bir gün öncesinde *Salome*'yi izlemiş bir gencin, Strauss ve eşi ile arasında geçen bir diyalogdan bahsetmektedir. Genç, eserin hâlâ etkisinde kalmıştır ve Strauss'a övgüler yağdırmaktadır. Yahya'nın trajik sonu, Herod'un ahlaksız tavırları, Salome'nin günahkâr cazibesinin yanı sıra dansındaki oryantalist cazibe hakkında konuşup durur. Strauss'un eşi gencin sözünü kesmek istemez, cümlelerini bitirmesini bekler ve ardından sorar: “peki müziği?... müziğini nasıl buldunuz?” diye sorusunu birkaç kez tekrarlar ve genç “Doğrusu, müziğin farkında değildim” cevabını verir. Ardından Strauss bu anısını anlatırken “bu durum, hayatımda kazandığım başarıların en iyisidir” demiştir. Burada Strauss'un ifade etmek istediği, bu durumun yapıtının bütünündeki birliğin, bir göstergesi olduğudur (Specht, 1921, s. 110-112).

*Salome* operası, övgülerin yanı sıra, çokça kötü eleştiriye de maruz kalmıştır. 1898 yılında Strauss'u Berlin Kraliyet Operası Müzik Direktörlüğü'ne atayan II. Wilhelm eseri izledikten sonra “Göğsümde yılan beslemişim” demiştir (Yener, 1989, s. 38).

*Salome*'nin birkaç büyük operada gösteriminden sonra Bellevue Oteli'nde toplanan gerici zihinler, eserin repertuvardan çıkarılması konusunda planlar yapmışlardır. Fakat eserin, üç hafta kadar sonra, on farklı tiyatrodan oynanması kabul edilmiş, Breslau'da yetmiş kişilik orkestra ile sansasyonel bir başarı sağlamıştır. Basının olumsuz eleştirileri ve ruhban sınıfının olumsuz görüşleri nedeniyle eser hakkındaki tartışmalar devam etmiştir. 1918 yılında Viyana Operası'ndaki temsilden hemen sonra başpiskopos Pfiffel'le gergin yazışmalar başlamış ve ardından New York'taki tepkiler nedeniyle (Strauss, 1995, s. 10-11), Gustav Mahler'in tüm çabalarına rağmen sahneden indirilmiştir. Sansürün gerekçesi ise eserin dinî ve ahlaki açıdan uygun olmayışıdır. Çeşitli olarak suç genellikle librettoya atılmaktadır. Fakat kimse Strauss'un müziğini hesaba katmaz. Oysa Strauss'un müziğinde de alışılabilirliğin dışında çokça öge vardır (Pucher, 1983, s. 113).



**Resim 7: Kraliyet Tiyatroları'nın verdikleri karar üzerine yapıtın sansürleneceğine dair belge (Pucher, 1983, s. 113).**

Sansürün ardından, Hülsen'in önerisiyle eserin son sahnesinde Davut Yıldızı dikilecek, böylelikle üç kutsal kralın gelişine gönderme yapılacaktır (Strauss, 1995, s. 11). II Wilhelm ancak bu şartlar altında sahnelenmesini uygun görmüştür (Bentley, 2006, s. 44).

Wilde ve Strauss'un yolları hiç kesişmemiştir. Bununla birlikte her ikisinin de *Salome*'si bir anlamda kader birliği yaşamaktadırlar (Adam ve Worms, 1983, s. 154).

Specht, kimilerinin opera içerisinde gelişen olayları gerçek olarak algılayıp katlanılamaz bulduğunu da eklemektedir. Onun görüşüne göre, bu şekilde algılamak yerine, gelişen her bir olayı birer sembol olarak kabul edince ortada bir sorun kalmayacaktır. Salome'nin ahlak dışı davranışları, nekrofil (ölüsevici) yaklaşımı yerine bunları sembolleştirmenin doğru olduğunu savunmaktadır. "*Böyle insanlar Afrika'nın orta yerinde, yamyamların olduğu yerlere gitsinler. Orada belki algıları açılır. Giderlerken beraberinde bu müziğe, 'hastalıklı' diyenleri de beraberinde götürsünler*" şeklinde görüş bildirmekte ve böylesine bir sanata hasta diyenlerin cellada teslim edilmesi gerektiğini savunmaktadır (Specht, 1921, s. 112-113).

1944 yılında Freud'un hem arkadaşı hem öğrencisi olan Hanns Sachs *Freud: Master and Friend (Freud: Ustam ve Arkadaşım)* adlı kitabında şunu yazmış "*Haydn ve Brahms'a kadar uzanan yolda müzisyenlerin hep Viyana'da Viyana uğruna çalıştığını görürüz. Buna rağmen Freud müzik alanından uzak kalmıştır. Kişisel bir bağ kurmadığı tek sanat olmuştur. Eserlerinde ses ve müziğe rastlamak çok güçtür.*" Oysa Strauss Salome'yi bitirdiği ve sahnelendiği tarihlerde Freud, cinsellik üzerine üç denemesini yayınlamıştır ve bu süreç psikanaliz için önemli bir tarih sayılmaktadır. Bunun yanı sıra *Salome*'den önce 1895'te Freud, çalışmalarını

Josef Breuer'le birlikte yürüttüğü *Studien über Hysterie (Histeri Üzerine Çalışmalar)* isimli kitabını yayımlamıştır. Freud daha sonraki üç denemelerinde ise çocuk cinselliğinin keşfi, yetişkinliğe giden yoldaki evreleri ve bireydeki psişik çatışmaların eğer çözümlenemezse yetişkin yaşta ne tür bozukluklara yol açabileceğini işlemektedir. Bu yıllarda hem Freud'un çalışmaları hem de Strauss'un *Salome*'si bir tür skandal niteliği taşımaktadır. Elgna Adam ve Laurent Worms, müzik sanatından hep uzak kalmış olan Freud'un, Strauss'un bu eserinden fazlasıyla yararlanabileceğini düşünmekte ve Freud'u bu sebeple eleştirmektedirler (Adam ve Worms, 1983, s. 154).

Tüm bunların yanı sıra Strauss ise kendi yapıtıyla ilgili düşüncelerini bir yazısında, II. Wilhem'in tiyatro müdürüne "*Strauss'un Salome'yi bestelemiş olmasına üzüliyorum, çünkü ben Strauss'u severdim, ancak Salome kendisine çok zarar verecek*" dediğini anımsatarak, yazısını şu ifadelerle sonlandırmıştır: "*Bu zarar sayesinde ben Garmish'deki villayı yaptırabilirdim.*" (Strauss, 1995, s. 11).

### **5.2.1.3. Salome'nin Türkiye Prömiyeri**

Türkiye'de ilk kez 1959 yılında Ankara Devlet Operası'nda sahnelenen *Salome* operasının (Daloğlu, 2013, s. 47), Türk operası için özel bir yere sahip olduğu düşünülmektedir. Bunun sebebi ise Türkiye'de, özgün dili Almanca ile söylenen ilk opera olmasıdır (Kara, 1995, s. 3). Cumhurbaşkanı Celâl Bayar'ın döneminde, Devlet Operası'nda Necil Kâzım Akses'in idaresinde ve Cüneyt Gökçer'in rejisörlüğünde, Salome rolünü, Türk izleyicisinin televizyonlardan yakından tanıdığı Soprano Sevda Aydan üstlenmiş (Oransay, 1960, s. 12-13), hem rolü başarıyla söylemiş hem de Salome'nin dansını bizzat kendisi yapmıştır (Yener, 1995, s. 4). Bu prodüksiyonun ardından, 1995 yılında İstanbul Devlet Opera balesi tarafından Yekta Kara'nın müdürlüğünde sahnelenmiştir. 2016 yılına kadar olan süreçte Türk operalarında sadece iki prodüksiyona rastlanmaktadır<sup>132</sup>. Her iki prodüksiyonda da Salome rolünde, dönemin büyük primadonnaları sahne almıştır. Bu temsillerde yer alan kişiler Tablo 3'te belirtildiği gibidir:

<sup>132</sup> Strauss'un müziği üzerine koreografi yapılan *Salome* isimli baleye de rastlanmaktadır. Metinde, bale ve konser harici, opera temsillerinden söz edilmektedir.

	1959 ANKARA (Prömiyer)	1995 İSTANBUL
<b>Şef:</b>	Gotth. E. Lessing	Alexander Sander
<b>Rejisör:</b>	Cüneyt Gökçer	Gian-Carlo Del Monaco
<b>Dekor:</b>	Ulrich Damrau	Michael Scott
<b>Çeviri:</b>	Ulvi Cemal Erkin -	Saadet İkesus
<b>Salome:</b>	Sevda Aydan	Zehra Yıldız
<b>Herod:</b>	Nihat Kızıltan	Udo Holdorf
<b>Herodias:</b>	Fevziye Bartu	Melek Çelikleş
<b>Yahya:</b>	Özcan Sevgen	Suat Arıkan
<b>Narraboth:</b>	Cemil Sökmen	Cemalettin Kurugüllü
<b>Herodias'ın Paji</b>	Mesude Çağlayan	Nilgün Arda
<b>Birinci Yahudi</b>	Savni Subaşı	Şamil Gökberk
<b>İkinci Yahudi</b>	Necdet Aydın	Erkan Tezcan
<b>Üçüncü Yahudi:</b>	Nuri Turkan	Timur Doğanay
<b>Dördüncü Yahudi:</b>	Edip Aktuğan	Faruk Göker
<b>Beşinci Yahudi:</b>	Selim Ünokur	Ali İhsan Onat
<b>Birinci Nasıralı:</b>	İhsan Şenol	Kenan Dağaşan
<b>İkinci Nasıralı:</b>	Orhan Çoker	Kurtuluş Demirperçin
<b>Birinci Asker:</b>	Seyit Ahmet Yıldız	Bülent Atak
<b>İkinci Asker:</b>	Muzaffer Gürgüneş	Ömer Sabar
<b>Bir Kapadokyalı:</b>	Nedim Kavlakoglu	Sevcan Şencan
<b>Bir Köle:</b>	Nuri Candaş	Ayhan Kaya

Tablo 3: *Salome* operasının 1959 Ankara<sup>133</sup> ve 1995 İstanbul<sup>134</sup> prodüksiyonunda yer alan kişiler.

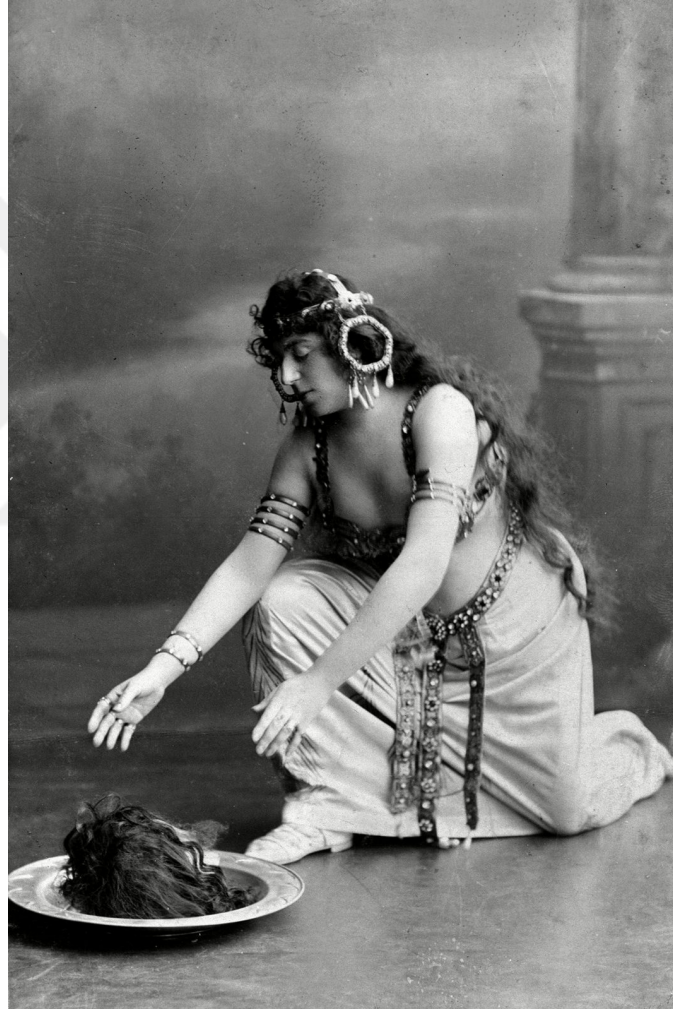
Tüm bunların yanı sıra literatür taraması esnasında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin 1995-1996 sezon kitapçığında “*Salome kostümüyle Oscar Wilde*” şeklinde isimlendirilen bir fotoğrafla karşılaşmakta, fotoğrafın altında kadın kıyafetleri içinde olan kişinin Oscar Wilde olduğu savunulmaktadır.

Yapılan araştırmada bu fikirle ilk olarak 1987 yılında Fransız gazetesi *Le Monde*'daki bir makalede karşılaşılmaktadır. Makalede Guillot de Saix koleksiyonundan Wilde'a ait olduğu savunulan bir resim mevcuttur (bk. Resim 8), (Rowden, 2016, s. 15). Hatta bu durum, Oscar Wilde'ın biyografisini yazan Richard Ellmann'ın kitabında da aynı biçimde görülmektedir (Ellmann, 1988, s. 428). Fakat

<sup>133</sup> (Oransay, 1960, s. 12-13).

<sup>134</sup> (Kara, 1995, s. 16-17).

Steven Morris'in 2000 yılında yaptığı araştırmasında resimdeki kişinin Oscar Wilde olmadığı, Macar soprano Alice Guszalewicz olduğu gerçeği ile karşılaşılmaktadır. Morris'in *The Guardian*'da yayımlanan makalesinde Schröder'in, 1906-1907 yıllarında Köln'de Salome rolü alan Alice Guszalewicz'in fotoğrafındaki ayrıntıların, Wilde'in tasarladığı kostümle ve mücevherlerle büyük benzerlik gösterdiğini söylemekte, Holland'ın ise "*Oscar ve yaramazlıkları hakkında her kim ne söylerse söylesin o, kadın kıyafetleri giyip fotoğraf çektirecek türden biri değil.*" ifadesinde bulunduğu görülmektedir<sup>135</sup>.



**Resim 8: Salome kostümüyle Soprano Guszalewicz (Fotoğraf: Roger Viollet<sup>136</sup>).**

<sup>135</sup> Morris, S., *The Guardian*, (2000). Importance of not being Salome. 9 Temmuz 2016, <https://www.theguardian.com/uk/2000/jul/17/books.classics>

<sup>136</sup> *The Guardian*, (2016). Richard Strauss: 150 years of the composer's operas. 30 Temmuz 2016 <https://www.theguardian.com/music/gallery/2014/jun/11/richard-strauss-150-years-composers-work-pictures#img-2>

## 5.2.2. Wilde'in *Salomé* Oyunu ve Strauss'un *Salome* Operası Arasındaki Metinsel Farklılıklar

Oscar Wilde *Salomé*'yi "*Drame En Un Acte*" (*Tek Perdelik Bir Dram*) (Wilde, 1893, s. 6) olarak nitelendirmiş ve oyun metninde sahne bölümlendirmesi yapmamıştır. Richard Strauss ise eseri, partisyonda, tek perde olarak, dört sahne hâlinde ele almış bunun yanı sıra, Wilde'in metninden hazırlanan çeviride, ikincil durumda gördüğü şeyleri çıkarmıştır (Pucher, 1983, s. 113). Opera incelendiğinde, bestecinin bunu yaparken, orkestra-solist, müzik-sahne uyumu, bir başka deyişle operaya uygunluk kaygısı gözettiği gözlemlenmektedir.

### 5.2.2.1. *Birinci Sahne*

Operada Genç Süryani Narraboth perdenin aralanmasından hemen ardından Salome'nin güzelliğine kapılmıştır. Salome daha sahneye dâhil değildir, Narraboth onu terastan görmektedir. Sahnede Narraboth, paj, Birinci Asker, İkinci Asker ve Kapadokyalı bulunmaktadır. Narraboth, Salome'ye bakmakta paj ise bundan rahatsız olarak, ona bakmaması gerektiğini, ona bakmasının korkunç şeyleri beraberinde getirebileceğinden söz etmektedir. Buraya kadar Wilde ve Strauss'un metinlerinde büyük farklılıklar yoktur. Strauss sadece vokal partiye uygunluk açısından ufak gramatik değişiklikler yapmıştır. Opera'da, pajın uyarılarının hemen ardından Yahya'nın Sesi duyulur. Oysa Wilde, metninde Yahya'nın Sesi'nin duyulmasından önce, askerlere ve Kapadokyalıya durum ve kişi tasviri yaptırmıştır.

*BİRİNCİ ASKER: Herodias, Tetrark'ın kupasını doldurdu.*

*KAPADOKYALI: Kraliçe Herodias o mu; saçları mavi tozla pudralanmış ve incilerle işlenmiş siyah bir taç takmış olan?*

*BİRİNCİ ASKER: Evet, Herodias o; Tetrark'ın karısı.*

*İKİNCİ ASKER: Tetrark şarabı çok sever. Üç tür şarabı var: Bir tanesi Semandirek adasından gelir, Sezar'ın pelerini gibi bordodur....* (Wilde, 2014a, s. 16-17) şeklinde bir devam eden bir pasaj vardır. Üç tür şarap da tasvirlerle birlikte anlatılmaktadır. Bu konuşmalara Nubialı da eklenmektedir. Kapadokyalı ve Birinci Asker arasında, tanrıların özelliklerinden bahseden bir diyalog gelişmektedir. Yahudilerin gözle görülmeyen bir tanrılara tapmaları Kapadokyalı'ya saçma

gelmektedir. Strauss, bu pasajların hiçbirine yer vermemiştir. Strauss'a göre belli ki önolojik<sup>137</sup> bir zevkin bir önemi olmadığı ve tanrılar hakkındaki tartışmalar da gereksiz bulunduğu düşünülmektedir (Pucher, 1983, s. 114).

Yahya'nın Sesi duyulduktan sonra, sahnedekiler sesin nereden geldiğini tartışır, Yahya'yı tanıyanlar onun hakkında bilgiler verirler. Wilde'ın metninde Birinci Askerin Yahya için “*Çekirge ve yabani balla beslendiği çölden. Deve kollarıyla örtündürdü ve belinin çevresinde deri bir kemer vardı*” (Wilde, 2014a, s. 19) şeklindeki Matta ve Markos'a gönderme yaptığı tasvir, operada yer almamaktadır. Georges Pucher, İncil okurlarının bu anlatıyı zaten yakından tanıdıklarını, bu sebeple de Strauss'un, Vaftizci'nin geleneksel portresini ortadan kaldırdığını düşünmektedir (Pucher, 1983, s. 114).

Bunların yanı sıra Wilde'ın metninde Yahya'nın Sesi'nin duyulmasının ardından İkinci Asker, Herodas'ın ilk eşi, Herod'un da kardeşi olan Filipus'un yazgısından, cellat Naaman'dan ve ölüm yüzüğünden bahsetmektedir. Strauss operasında bunda da yer vermemiştir.

#### **5.2.2.2. İkinci Sahne**

Strauss'un bölümlendirmesine göre Salome'nin terasa çıkmasıyla ikinci sahne başlar. Wilde'da, Salome'nin dışarı çıkmasıyla Narraboth “*Ziyafetten ayrıldınız mı, Prenses?*” (Wilde, 2014a, s. 23) şeklinde Markos'a gönderme yapmaktadır. Pucher'in görüşünden hareketle Strauss'un burada da İncil okurlarının, Herod'un verdiği ziyafetten haberdar olduğu için bu cümleye, gerek duymadığı düşünülmektedir. Ardından gelen diyaloglar Wilde'ın metniyle eşitlik gösterse de İkinci Asker'in Yahya için “*Kimse emin değil, onun İlyas olduğunu söyleyenler var*” (Wilde, 2014a, s. 23) şeklindeki dini metinlere yaptığı gönderme de operada yer almaz.

Daha sonra Salome, Narraboth'dan, sarnıçtaki peygamberin çıkarılmasını ister. İkisinin arasında geçen diyalogda, Wilde'ın metniyle büyük farklılıklar yoktur. Strauss sadece vokal partiye uygunluk ve prozodi açısından ufak değişiklikler yapmıştır. Sonraki pasajda Salome'nin sözlerine ikna olan Narraboth, isteğini yerine getirir.

<sup>137</sup> Önoloji şarapla ilgilenen bilim dalına verilen isimdir.

*NARRABOTH: Lasst den Propheten herauskommen... Peygamberi çıkarın...*

*Die Prinzessin Salome*

*Prenses Salome*

*wünscht ihn zu sehn.*

*onu görmek istiyor.*

(Strauss, 1943, s. 32).

### **5.2.2.3. Üçüncü Sahne**

Yahya'nın sarnıçtan çıkmasıyla üçüncü sahne başlar ve Yahya genel tutumuyla burada predikasyon yapmaktadır. Bu predikasyonlarda Wilde'in metninde olduğu gibi Yuhanna ve Hezekiel'e gönderme yapar. Yahya'nın Salome'ye hakaretler yağdırmasına kadar Salome ile Narraboth'un aralarında geçen diyalog Wilde'in metniyle örtüşmektedir.

Yahya'nın "*Geri dur Babil'in kızı!*" (Wilde, 2014a, s. 33) şeklinde başlayan pasajının ardından Wilde'da, Salome "*Tekrar konuş Yahya, sesin başımı döndürüyor*" (Wilde, 2014a, s. 35) demektedir. Strauss bu cümleyi şu şekilde değiştirmiştir:

*SALOME: Sprich mehr, Jochanaan,*

*Bir daha konuş, Yahya*

*Deine Stimme ist wie Musik*

*Sesin Müzik gibi geliyor*

*in meinen Ohren.*

*kulağıma...*

(Strauss, 1943, s. 46).

Strauss, Salome'nin Yahya'ya methiyeler düzdüğü pasajlarda da büyük değişiklikler yapmamıştır. Ufak değişikliklerin ise çeviri farkından ötürü oluşu ve vokal partiye uygunluk açısından düzenlendiği düşünülmektedir. Strauss'un bu sahne için uygun gördüğü metin şöyledir:

*SALOME:*

*Ich bin verliebt in deinen Leib, Jochanaan! Bedenine aşışım, Yahya!*

*Dein Leib ist weiss wie die Lilien*

*Bedenin Zambaklar kadar beyaz*

*auf einem Felde von der Sichel nie berührt.*

*Orak değmemiş bir tarlalardaki.*

*Dein Leib ist weiss wie der Schnee*

*Bedenin, karlar kadar beyaz*



*auf den Bergen Judäas.*

*Yahudiye dağlarındaki.*

*Die Rosen im Garten von Arabiens*

*Arap kraliçesinin bahçesindeki*

*Königin sind nicht so weiss*

*güller, senin bedeninden*

*wie dein Leib,*

*beyaz değildir.*

*nicht die Rosen im Garten der Königin,*

*Ne o has bahçede yetişen güller*

*nicht die Füßeder Dämmerung*

*Ne o alaca karanlıkta*

*auf den Blättern,*

*karanlıkta parlayan yapraklar,*

*nicht die Brüste des Mondes auf dem Meere, Ne o denizlere ışık saçan ay,*

*Nichts in der Welt ist so weiss*

*Dünyada hiçbir şey,*

*wie dein Leib.*

*Senin bedeninin kadar beyaz değil*

*Lass mich ihn berühren deinen Leib.*

*Bırak da dokunayım bedenine.*

(Strauss, 1943, s. 50-52).

Salome ile Yahya arasında geçen istek-ret sekansındaki Salome'nin:

*Dein Leib ist grauenvoll.....*

*Tenin iğrenç....*

(Strauss, 1943, s. 53).

*In dein Haar bin ich verliebt, Jochanaan... Saçlarına aşığıım, Yahya!....*

(Strauss, 1943, s. 55).

*Dein Haar ist grässlich!....*

*Saçların korkunç....*

(Strauss, 1943, s. 59).

*Deinen Mund begehre ich Jochanaan.... Arzuladığım ağzın Yahya....*

(Strauss, 1943, s. 60).

şeklinde başlayan frazları da, yukarıdaki pasaj gibi Wilde'nin metniyle örtüşmektedir.

İstek-ret sekansının doruk noktası olan Salome'nin "*Ich will deinen Mund Küssen*" (*Ağzını öpmek istiyorum*) (Strauss, 1943, s. 66) cümlesiyle birlikte, Narraboth bu duruma dayanamaz ve kendini öldürür. Narraboth'un son cümleleri şöyledir:

*NARRABOTH:*

*Prinzessin, Prinzessin,*

*die wie ein Garten von Myrrhen ist,*

*die die Taube aller Tauben ist,*

*sieh diesen Mann nicht an.*

*Spricht nicht solche Worte zu ihm.*

*Ich kan es nicht ertragen.*

(Strauss, 1943, s. 64).

*Prenses, Prenses,*

*mür bahçesi gibi olan,*

*güvercinlerin de güvercini,*

*bu adama bakmayın.*

*Ona böyle sözler söylemeyin.*

*Buna dayanamam.*

Richard Strauss Narraboth rolüne çok bir misyon yüklememiştir. Operada Narraboth'un tek bir işlevi vardır, oda prensesin arzusunu yerine getirmektir<sup>138</sup>. Oysa Wilde'da Narraboth'un rolü çok daha çok daha önemlidir ve gelişmiştir (Pucher, 1983, s. 113).

Wilde'da istek-ret sekansının finalini Salome yapar. Yahya “*Sana bakmak istemiyorum. Sana bakmayacağım. Sen lanetlendin Salomé, sen lanetlendin*” (Wilde, 2014a, s. 41) şeklinde iki tekrarla onu lanetler. Ardından Salome, “*Seni ağzından öpeceğim Yahya, öpeceğim*” (Wilde, 2014a, s. 41) şeklinde obsesif tavrını devam ettirir. Strauss ise üçüncü sahnenin finalini Yahya ile yapmak istemiş, Salome'nin son tekrarını çıkarmıştır. Burada Strauss, Yahya'ya lanetlerini iki kere değil, dört kez söyletmiştir ve Yahya'nın dördüncü yinelemesinde güçlü bir tonal değişiklik gözlenmektedir. Bestecinin bu yinelemeyi etkiyi daha da kuvvetlendirmek için yaptığı düşünülmektedir. Yahya'nın sarnıca girmeden önceki sözleri şunlardır:

*JOCHANAN:*

*Ich will dich nicht ansehen.*

*Du bist verflucht, Salome.*

*Du bist verflucht.*

*Du bist verflucht.*

*Du bist verflucht.*

(Strauss, 1943, s. 72-73).

*Seni görmek istemiyorum.*

*Sen lanetlendin, Salome.*

*Sen lanetlendin.*

*Sen lanetlendin.*

*Sen lanetlendin.*

<sup>138</sup> Salomé: “*Bunu benim için yapacaksınız, değil mi, Narraboth?... Ona, bu garip peygambere sadece bir bakmak istiyorum*” (Wilde, 2014a, s. 28).

Opera’da Yahya’nın lanetler yağdırması ve sarnıca girişiyle üçüncü sahne biter. Wilde’ın metninde ise Yahya’nın sarnıca dönmesinin hemen ardından, Narraboth’un yerde yatan cesedi için:

*BİRİNCİ ASKER: Cesedi başka bir yere taşınmalıyız. Tetrark ölü bedenler görmekten hoşlanmaz, kendi öldürdükleri hariç....*

*İKİNCİ ASKER: Haklısınız, cesedi gizlemeliyiz. Tetrark onu görmemeli.*

*BİRİNCİ ASKER: Tetrark buraya gelmez. O hiçbir zaman terasa çıkmaz. Peygamber’den çok fena korkuyor (Wilde, 2014a, s. 41-43).*

şeklinde, Herod’la ilgili bilgiler verilmektedir. Bu diyalogun arasında ise pajın yas niteliği taşıyan pasajı yer almaktadır. Strauss bunların hiçbirine yer vermemiştir.

Strauss’un bölümlendirmesiyle dördüncü sahneye denk düşen, Herod’un Narraboth’un cesedini gördüğü sahnede, Wilde’ın metninde, Narraboth hakkında bilgiler verilmektedir. Birinci Asker, daha üç gün önce Herod tarafından muhafız alayı kaptanı yapıldığını ve Herod tarafından da babasını yenilgiye uğratarak tahtından indirdiği bir kralın oğlu olduğunu söylemektedir. Ayrıca kraliçe olan annesininde Herodias’ın kölesi hâline getirildiği söylenmektedir (Wilde, 2014a, s. 44-45). Herod, Narraboth’un intiharının üzerine “*Sadece Romalı filozofların kendilerini öldürdüklerini sanıyordum. Doğru değil mi Tigellinus....*” (Wilde, 2014a, s. 44) şeklinde Herod ve Tigellinus arasında dönemi ilgilendiren, tarihsel bir diyalogla karşılaşmaktadır. Strauss operada bu bilgilere yer vermemiştir. Operada dördüncü sahnede Narraboth’un ölümünden sonra sadece şöyle bir diyalog gelişmektedir:

<i>HERODES:</i>	<i>Warum ist hier Blut?</i>	<i>Neden burada kan var?</i>
	<i>Und dieser Tote?</i>	<i>Ya bu ölü de kim?</i>
	<i>Wer ist dieser Tote hier?</i>	<i>Kimin bu ölü beden?</i>
	<i>Wer ist dieser Tote?</i>	<i>Kimin ölüsü bu?</i>
	<i>Ich will ihn nicht sehn.</i>	<i>Görmek istemem onu.</i>

*ERSTER SOLDAT:*

*Es ist unser Hauptmann, Herr.*

(Strauss, 1943, s. 84).

*BİRİNCİ ASKER:*

*Bizim komutandı efendim.*

Librettoda bunun haricinde, Narraboth'la ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir, tek bilinen Narraboth'un komutanları olduğudur.

Bunun yanı sıra Narrabot'un içine düştüğü savrulmuşluk, Wilde'in metninde Herodias'ın Pajı'nda kaygı yaratmaktadır. Wilde'in eşcinsel kimliğinin bir imzası olarak düşünülen paj karakteri, bu kaygıyı her fırsatta dile getirmekte, Narraboth'un ölümünden sonra uranist aşk sembolleriyle dolu sözlerini söylemekte, bir çeşit yas tutmaktadır:

*HÉRODIAS'IN PAJI: Benim arkadaşım kendini öldürdü. Ona küçük bir parfüm şişesi kutusu ve gümüşle bezenmiş küpeler vermiştim ve o kendisini öldürdü.... Ayın bir ölü aradığını biliyordum.... Neden onu saklamadım sanki? Eğer büyük bir mağaraya saklasaydım, onu görmezdi. O benim kardeşimdi, hatta bir erkek kardeşten bile daha yakındı.... Ona.... her zaman parmağında taşıdığı akik bir yüzük vermiştim. Geceleri nehir boyunda ve badem ağaçları arasında yürümeyi alışkanlık hâline getirmiştik ve o zamanlar bana kendi ülkesinden bahsederdi. Sesi bir flütçünün çaldığı bir flütün sesine benzerdi. Bir de nehirde kendisini seyretmekten çok keyif alırdı... (Wilde, 2014a, s. 40-41).*

Wilde'in sanat anlayışı, yaklaşımı ve sembolik üslubu irdelendiğinde, paj karakterinin önemli bir karakter olduğu, bu replikleriyle eser içinde önemli bir yer teşkil ettiği düşünülmektedir. Pajın, bu cümlelerini, Yahya'nın sarnıca geri döndükten sonra söylüyor oluşu, doruğa ulaşmış esere farklı bir boyut kazandırmaktadır. Wilde eserinde, uranist sembolleri Herodias'ın Pajı ve Narraboth için ayrılmıştır.

Oysa Strauss, yukarıdaki libretto alıntısında da görüldüğü gibi, böylesine bir uranist aşktan söz etmek şurada dursun, yukarıdaki Wilde'in pasajda belirtilen cümlelerden hiçbirine yer vermemiş, paj burada tek bir cümle bile söyletmemiştir. Wilde'in böylesine önemseydiği düşünülen bir olguya operasında hiçbir şekilde yer vermeyen Richard Strauss bunun yanı sıra, erkek karakter olan paja, alto sesi uygun görmüştür. Öncelikle bu durum, Mozart'ta ve öncesi tradisyonlarda, genç oğlanlara

verilen mezzo soprano partileri ile ilişkilendirilebilir. Fakat Strauss'un içinde bulunduğu yüzyıl incelendiğinde böyle bir geleneğin devam etmediği gözlemlenmektedir. Strauss açıkça pajın alto bir kadın olmasını istemiştir. Strauss'un, pajın eşcinsel sembollerle dolu uranist pasajlarını eserine dâhil etmemesi, bu durumu kanıtlar niteliktedir. Bu durumdan hareketle, Strauss'un homofobik bir yaklaşımda bulunduğu ya da buradaki uranist aşkı önemsiz gördüğü düşünülebilir.

#### 5.2.2.4. Dördüncü Sahne

Operada Herod ve Herodias'ın terasa çıkıp sahneye dâhil olmasıyla dördüncü sahne başlar. Herod, Salome'yi aramaktadır:

*HEROD:*

*Wo ist Salome?*

*Nerede Salome?*

*Wo ist die Prinzessin?*

*Nerede prenses?*

(Strauss, 1943, s. 78).

Salome'yi terasta gören Herod, Wilde'in metininde:

*HEROD: Bu gece ay bir garip görünüyor. Garip görünmüyor mu? Her yerde âşıklar arayan histerik bir kadını andırıyor. Hem de çıplak, çırılçıplak. Bulutlar onun çıplaklığını örtmeye çalışıyor. Ama o istemiyor. Kendini gökyüzünde çıplak olarak sergiliyor. Sarhoş bir kadın misali bulutların arasında yalpalıyor... Eminin âşıklarını arıyordur... Sarhoş bir kadın gibi sendelemiyor mu? Çılgın bir kadına benziyor, değil mi? (Wilde, 2014a, s. 43)*

şeklinde ayı tasvir etmektedir.

Strauss'da ise şu şekildedir:

*HEROD:*

*Wie der Mond heute Nacht aussieht!*

*Ay bu gece ne garip görünüyor!*

*Ist es nicht ein seltsames Bild?*

*Tuhaf değil mi?*

*Es sieght aus, wie ein wahnwitziges Weib,*

*Çılgın bir kadına benziyor,*

*Das überall nach Buhlen sucht...*

*Her yerde âşıklarını arayan...*

*Wie ein betrunken Weib,*

*Sarhoş bir kadın gibi,*

*Das durch Wolken taumelt...*

*Bulutların arasında sallanıyor...*

(Strauss, 1943, s. 79-80).

Wilde, çıplaklığı üç cümlede pekiştirerek anlatımı güçlendirmekte ve çıplaklığı vurgulamaktadır. Strauss bu frazlarda, Wilde'ın belirttiği çıplaklığa değinmemektedir.

Hemen ardından Herodias ayın sadece ay gibi göründüğünü söyleyerek içeri girmeleri gerektiğini söyler ve Herod buna karşılık, terasta kalmak istediğini belirtir. Wilde'da:

*HEROD: Kalacağım! Manasseh, şuraya halıları serin. Meşaleleri yakın. Fildişi masayı dışarı çıkarın ve yeşim masaları da. Hava burada çok güzel! Misafirlerimle daha şarap içeceğim. Sezar'ın elçilerine tüm hürmetimizi göstermeliyiz* (Wilde, 2014a, s. 43) şeklinde olan pasaj Strauss'da şu

şekildedir:

*HEROD:*

*Ich will hierbleiben.*

*Burada kalmak istiyorum.*

*Mannassah, leg Teppiche hieher!*

*Mannassah, halıları serin.*

*Zündet Fakkeln an!*

*Meşaleleri yakın.*

*Ich will noch Wein*

*Konuklarla daha fazla*

*mit meinen Gästen trinken.*

*Şarap içmek istiyorum.*

(Strauss, 1943, s. 81-82).

Strauss burada da kendince gereksiz görmüş olduğunu düşündüğü cümleleri çıkarmıştır. Herod operada havanın güzelliğinden, Wilde'ın eserlerinde sıklıkla kullandığı figürlerden olan fildişi ve yeşim tasvirlerinden bahsetmez. Bunun yanı sıra konuklardan, Wilde gibi “*Sezar'ın elçileri*” (Wilde, 2014a, s. 43) şeklinde söz etmez.

Ardından Herod yerde bulunan Narraboth'un kanına basar ve kayar. Burada gelişen olaylara ve metinsel değişikliklere bir önceki alt başlıkta açıkça değinilmiştir.

Sahnenin ilerleyen pasajlarında, Herod'un üç önerisi ve Salome'nin üç reddi gelmektedir.

*HEROD:*

*Salome, komm, trinken Wein mit mir,  
Einen köstlichen Wein....*

*Salome, gel, şarap iç benimle,  
Bu lezzetli şaraptan.....*

*SALOME:*

*Ich bin nicht durstig, Tetrarch.....*

*Susamadım, Tetrark....*

*HEROD:*

*Salome, komm,  
iss mit mir von diesen Früchten....*

*Salome, gel,  
Meyvelerden ye benimle....*

*SALOME:*

*Ich bin nicht hungrig, Tetrarch....*

*Aç değilim, Tetrark....*

*HEROD:*

*Salome, komm, setz dich zu mir.*

*Salome, gel, otur yanıma.*

*Du sollst auf dem Thron*

*Annenin tahtına, otur.*

*deiner Mutter sitzen..... (Strauss, 1943, s. 94).*

Yahya'nın Sesi'nin duyulması, Herod ve Herodias'ın birkaç diyalogunun ardından "Yahudi Kuinteti" şeklinde ifade edilen ansambl başlar. Ardından Herodias ve Nasıralı'da katılır. Strauss burada Wilde'in metninde ufak değişiklikler yapmaktadır. Ansambl uygunluk açısından bazı cümleleri çıkartır, kimi cümleleri de tekrarlatır. Strauss metinlerin yapısını sözü geçen amaç doğrultusunda değiştirmiştir. Bu karmaşık yapıdaki ansambl Yahya'nın Sesi'nin duyulmasıyla birlikte sona erer ve sahnedeki atmosfer değişir.

Wilde'da Yahya'nın "İşte gün geldi, Efendimiz'in günü ve dağlarda Dünyanın Kurtarıcısı olacak olanın ayak seslerini duyuyorum" (Wilde, 2014a, s. 50)

cümlesinden hareketle Herod ve Tigellinus arasında bir diyaloga Birinci Hristiyan'da eklenmektedir. Bu pasaj şöyledir:

*HEROD: Bunun anlamı ne Dünya'nın Kurtarıcısı?*

*TIGELLINUS: Sezar'ın aldığı bir unvan.*

*HEROD: Ama Sezar, Judaea'ya gelmiyor ki. Daha dün Roma'dan mektuplar aldım. Bu konu hakkında hiçbir şey yoktu. Ya siz Tigellinus, kış boyunca Roma'daydınız. Bununla ilgili bir şey duymadınız mı?*

*TIGELLINUS: Aslında, efendim, bu konu hakkında hiçbir şey duymadım. Sadece unvanı açıklıyordum. Sezar'ın unvanlarından biri.*

*HEROD: Fakat Sezar gelemez. Gut hastalığı var. Ayaklarının bir filin ayakları gibi olduğunu söylüyorlar. Ayrıca ülke sorunları var. Roma'dan ayrılan Roma'yı kaybeder. Gelemeyecek. Bununla beraber, Sezar efendidir, isterse gelir. Yine de geleceğini sanmam.*

*BİRİNCİ HRİSTİYAN: Peygamber'in bahsettiği Sezar değil efendim.*

*HEROD: Sezar değil mi?*

*BİRİNCİ HRİSTİYAN: Hayır efendim.*

*HEROD: Kimden bahsediyor öyleyse?*

*BİRİNCİ HRİSTİYAN: Gelen Mesih'ten. (Wilde, 2014a, s. 50-53).*

Strauss ise bu pasajdaki dönemsel ve siyasi olaylara yapılan göndermeleri gereksiz görerek çıkarmış (Pucher, 1983, s. 113), Herod'un ilk sorusunu, hemen Birinci Nasıralı'ya cevaplatmıştır. Operada bu pasaj şu şekilde yer almaktadır:

*HEROD:*

*Was soll das heissen,*

*der Erlöser der Welt?*

*Ne demek istiyor,*

*Dünya'nın Kurtarıcısı derken?*

*ERSTER NAZARENER:*

*Der Messias ist gekommen.*

*BİRİNCİ NASIRALI:*

*Gelen Mesih'tir.*

(Strauss, 1943, s. 112).



Strauss, bu pasajın hemen ardından gelen Nasıralıların, Birinci Yahudi, Herod ve Herodias arasında geçen pasajlardaki sözleri de ansambla uygunluk açısından, repliklerin sırasını değiştirerek, Saduki ve Ferisi'nin bulunduğu cümleleri çıkarmıştır.

Yahya'nın Sesi'nin yeniden duyulması ve Herodias odaklı cümleler kurmasının ardından gelen ve Herod'un Salome'den kendisi için dans etmesini istediği pasajlarda Strauss, Herod ve Herodias arasındaki kendi geçmişlerine dair bahsettikleri olguları, pek çok karı koca tartışmasını da kaldırmıştır (Pucher, 1983, s. 113). Çıkarılan pasajlar şöyledir:

*HERODIAS: Hakkınızda neler dediğini duyuyorsunuz. Solucanların sizi yiyeceğini söylüyor.*

*HEROD: Bahsettiği ben değilim. O asla bana karşı böyle şeyler söylemez. Kapadokya'nın Kralı'ndan bahsediyor, benim düşmanım olan Kapadokya Kralı'ndan. Solucanlar tarafından yenecek olan o. Ben değilim. O, benim aleyhime tek bir kelime etmedi asla. Bu Peygamber, yalnız kardeşimin karısını kendime eş alarak günah işlediğini söylüyor. Haklı olabilir. Çünkü gerçekten, siz kısırsınız.*

*HERODIAS: Ben mi kısırım? Bunu siz mi söylüyorsunuz? Siz ki sürekli benim kızıma bakıyorsunuz, kendi keyfiniz için onun dans etmesini istiyorsunuz. Bunu söylemeniz gülünç. Ben bir çocuk doğurdum. Sizin ise hiç çocuğunuz olmadı, hiç, cariyelerinizden bile. Kısır olan sizsiniz, ben değil.*

*HEROD: Susun! Sizin kısır olduğunuzu söylüyorum. Bana hiç çocuk doğurmadınız ve Peygamber bizim evliliğimizin doğru bir evlilik olmadığını söylüyor. Bunun ensest bir evlilik olduğunu söylüyor; eminim ki haklı. Ama bunları konuşmanın zamanı değil. Şu an mutlu olmak istiyorum. Aslında mutluyum. Eksikliğini çektiğim hiçbir şey yok (Wilde, 2014a, s. 63-65).*

Devamında Herod'un sözlerine ikna olan Salome *Yedi Tül Dansı*<sup>139</sup>'u yapar. Herod bu danstan çok memnun kalır. Buraya kadar Strauss'un metni Wilde'in ki ile tutarlılık gösterir. Strauss, üç öneri ve üç ret sekansında, Herod'un Salome'ye sunduğu armağan önerilerinde kesintiler yapmıştır oysa Wilde'in metninde bu örnekler oldukça fazladır (Pucher, 1983, s. 114).

<sup>139</sup> Bu duruma 5.2.2.5. *Yedi Tül Dansı* alt başlığında değinilecektir.

Wilde'in metninde:

*HEROD: ....Kulak verin bir an bana. Bir zümrüdüm var, kocaman, yuvarlak bir zümrüt: Sezar'ın gözdesi gönderdi onu bana. Bu zümrüdün içinden bakarsanız, şeyleri sonsuz uzaklıkta görebilirsiniz. Sezar da sirke gittiği zaman aynı buna benzer bir zümrüt takıyor. Ama benimki daha büyük. Daha büyük olduğunu iyi biliyorum. Dünyanın en büyük zümrüdü. Onu istiyorsunuz, değil mi? Benden bunu isteyin ve size vereyim* (Wilde, 2014a, s.

74) şeklindeyken Strauss Sezar'la ilgili ayrıntıları çıkarmış ve şu şekilde kısaltmıştır:

*HEROD:*

*Hör; was ich sage!*

*Dinle, beni!*

*Ich habe einen Smaragd.*

*Bir zümrüdüm var.*

*Er ist der schönste Smaragd*

*der ganzen Welt.*

*O dünyanın en güzel zümrüdü.*

*Den willst du haben, nicht wahr?*

*Senin olabilir, öyle değil mi?*

*Verlang ihn von mir,*

*Eğer, İstersen*

*Ich will dir geben,*

*Sana verebilirim,*

*Den schönsten Smaragd.*

*Bu en güzel zümrüdü.*

(Strauss, 1943, s. 160-161).

Salome'nin "*Ich fordre den Kopf des Jochanaan.*" (Yahya'nun başını verin) (Strauss, 1943, s. 161) sözlerinin ardından Herod'un armağan olarak tavuslarını sunduğu pasajda da Strauss'da tavuslarla ilgili özelliklere yer verilmediği, bunun yanı sıra Wilde'in metnindeki şu pasajın da çıkartıldığı gözlenmektedir:

*HEROD: .... Ne eşyalara ne de insanlara bakmalı. Sadece aynalara bakmalı. Çünkü aynalar bize sadece maskeleri gösterir....* (Wilde, 2014a, s. 75).

Salome'nin tavusları kabullenmeyişinin ardından, Herod Wilde'in metninde ona çokça armağan sunmaktadır. Bunlar: dört sıradan oluşan inci bir gerdanlık, iki tür ametist, topazlar, opaller, oniksler, ay taşları, safirler, zebercetler, zümrütler, kuvarlar, yakutlar, akikler, sümbül taşları, kalseduanlar, kristaller, turkuazlar, lal taşları ve yeşimlerle süslü bilezikler, bunların yanı sıra, papağan tüylerinden yapılmış yelpazeler, devekuşu kıllarından yapılmış bir elbise, abanoz sandığın içinde saf

altından elmalara benzer kehribar kupa, camla kaplı etler, ipekten pelerinler, yüce rahibin pelerini ve tapınak örtüsüdür (Wilde, 2014a, s. 77-78). Wilde, bu armağan birçoğu için uzun betimlemeler yapmıştır. Strauss ise bu betimlemeleri kısaltarak şu şekilde sunmuştur:

*HEROD:*

<i>Ich habe an diesem Ort Juwelen versteckt,</i>	<i>Öyle güzel elmaslarım var ki</i>
<i>Juwelen, die selbst</i>	<i>Görmüş değil daha</i>
<i>deine Mutter nie gesehen hat.</i>	<i>annen bile.</i>
<i>Ich Habe ein Halsband</i>	<i>Bir kolyem var,</i>
<i>Mit vier Reihen Perlen,</i>	<i>Tam dört sıra inciden oluşan,</i>
<i>Topase, gelb wie die Augen der Tiger.</i>	<i>Kaplan gözü gibi sarı, topazlar</i>
<i>Topase, hellrot,</i>	<i>Al renkte topazlar,</i>
<i>Wie die Augen der Waldtaube,</i>	<i>Ahşap kumrusunun gözleri gibi,</i>
<i>Und grüne Topase,</i>	<i>Yeşil topazlar,</i>
<i>Wie Katzenaugen.</i>	<i>Kedi gözleri gibi.</i>
<i>Ich habe Opale, die immer funkeln,</i>	<i>Opallerim var, daima ışıldayan,</i>
<i>Mit einem Feuer, kalt wie Eis....</i>	<i>Soğuk alev gibidir....</i>
<i>Ich habe Chrysolithe und Berylle,</i>	<i>Zebercet ve zümrütlerim var.</i>
<i>Chrysoprase und Rübine.</i>	<i>Kuvars ve yakutlar.</i>
<i>Ich habe Sardonyx und Hyacinthsteine</i>	<i>Akik ve sümbül taşlarım var.</i>
<i>Und Steine von Chalcedon....</i>	<i>Ve Kalseduan taşlarım....</i>
<i>Ich Habe einen Kristall,</i>	<i>Bir kristalim var,</i>
<i>in den zu schaun keinem Weibe vergönnt ist.</i>	<i>Hiçbir kadın daha görmemiştir.</i>
<i>In einem Perlenmutterkästchen</i>	<i>Sedeften yapılmış bir sandıkta,</i>
<i>Habe ich drei wunderbare Türkise:</i>	<i>Üç harika Turkuazım var.</i>
<i>Wer sie an seiner Stirne Trägt,</i>	<i>Onu kim takarsa,</i>
<i>Kann Dinge sehn, Die nicht wirklich sind....</i>	<i>Olmayan şeyler görebilir,</i>

*Ich will dir den Mantel des*

*Sana Yüce Rahip'in*

*Hohenpriesters geben.*

*Pelerinini vereceğim.*

*Ich will dir den Vorhang*

*Sana Kutsal Mabet'in*

*Des allerheiligsten geben....*

*örtüsünü vereceğim....*

(Strauss, 1943, s. 168-173).

Strauss'un metni, sözü geçen üç öneri, üç ret sekansından Salome'nin Yahya'nın başını eline aldığı sahneye kadar Wilde'nin metniyle benzerlik gösterir. Strauss tirattaki iki ifadeyi çıkarır. Bunlardan birincisi: “*Ben bir prensesim ve sen beni kahir gördün. Ben bir bakireydim ve sen bekâretimi benden aldın*” (Wilde, 2014a, s. 81) cümleleridir. İkinciyle ise Salome'nin, oyun içindeki en uzun ve final tiradı olan pasajın son cümlelerinde karşılaşmaktadır: “*Aşkın gizemi, ölümün gizeminden daha büyüktür. Sadece aşka bakmak gerekir*” (Wilde, 2014a, s. 81) demektedir. Strauss ise son cümleyi çıkartıp, bu aforizma niteliğindeki sözle cümlesini bitirmesini uygun görmüştür ve böylelikle anlatım açısından daha etkileyici bir yaklaşımla karşılaştığı düşünülmektedir:

*SALOME:*

*Und das Geheimnis der Liebe*

*Aşkın gizemi,*

*Ist grösser als das Geheimnis des Todes. Ölümün gizeminden daha büyüktür.*

(Strauss, 1943, s. 197-198).

Salome'nin, Yahya'nın başını öpmesiyle yaşadığı doyum sırasında söylediği sözler de Wilde'nin metni ile tutarlılık gösterir ve oyunda olduğu gibi, operada da son sözü Herod söyler:

*HEROD:*

*Man töte dieses Weib!*

*Öldürün şu kadını!*

(Strauss, 1943, s. 202).

Tüm bunların yanı sıra Strauss'un, Yahya karakterine karşı yapılacak olumsuz eleştirilerden kaçınmak için, Salome'nin ettiği bazı hakaretleri metinden çıkardığı düşünülmektedir. Opera içerisinde birçok yerde Strauss cümlelerin ritmik yapısında değişiklikler yapmıştır ve gramatikal yapıları değiştirmiştir. Kimi zaman cümleleri basitleştirmiş, kimi zaman da önemli öğeleri vurgulamak amacıyla bir

takım yinelemeler eklemiştir. Georges Pucher'ye göre bu değişiklikleri anlamının en iyi yolu, Lachmann'ın metnini incelemekten geçer (Pucher, 1983, s. 114).

### 5.2.2.5 Yedi Tül Dansı

Strauss Salome'nin dansını dördüncü sahne içerisinde farklı bir bölüm olarak ele almıştır.

Wilde'nin "*Les esclaves apportent des parfums et les sept voiles et ôtent les sandales de Salomé*" (Wilde, 1893, s. 67), (*Köleler güzel kokuları ve yedi duvağı getirirler ve Salomé'nin sandaletlerini çıkarırlar*) (Wilde, 2014a, s. 69) Wilde, "*Salomé danse la danse des sept voiles*" (Wilde, 1893, s. 70) (*Salomé yedi duvak dansını yapar*) (Wilde, 2014a, s. 72) notlarının üzerine Strauss partisyonda bu dansı "*Salomes Tanz*" (*Salome'nin Dansı*) (Strauss, 1943, s. 137) şeklinde başlıklandırır ve ifade değişikliklerini, duygu değişikliklerini, müzikle eşzamanlı olabilmesi için, belirtir. Partisyondaki besteci notları incelendiğinde dansın ilk ölçülerinde şunlar yazmaktadır: "*Die Musikanten Beginnen einen wilden Tanz*" (*Müzisyenler vahşi dans çalar*), "*Salome noch bewegungslos*" (*Salome hareketsiz durur*). B bölümünde, "*Jetzt richtet sich Salome hoch auf und gibt den Musikanten ein Zeichen, worauf der wilde Rhythmus sofort abgedämpft wird und in eine sanft wiegendle Weise überleitet*" (*Salome müziğin yükselmesiyle müzisyenlere bir işaret verir. Onlar ise hemen vahşi müziği hafifletirler*), B ve C kısımları arasındaki *Ziemlich Langsam*'da ise "*Salome tanzt den Tanz der sieben Schleier*" (*Salome Yedi Tül Dansı'nı yapar*), W kısmının sonuna doğru, "*Salome scheint einen Augenblick zu ermatten, jetzt rafft sie sich wie neubeschwingt auf*" (*Salome bir an için bitkin görünür ve yeniden güçlenir, canlanır*) yazmakta ve orkestrada eşzamanlı bir *accelerando*<sup>140</sup> gözlemlenmektedir. K kısmındaki uzayan *trillerin* altında "*Salome verweilt einen Augenblick in visionärer Haltung an der Cisterne, in der Jochanaan gefangen gehalten wird*" (*Salome, bir an sarnıçta esir tutulan Yahya'ya baka kalır*) hemen sonra gelen *fortissimoda* ise "*dann stürzt sie vor und zu Herodes Füßen*" (*sonra kendini Herod'un ayaklarına atar*) yazmaktadır. Böylelikle Strauss, müziğe uygunluk açısından, belli müzikal cümlelerde, dans eden kişiyi ya da koreografi, şartladığı ve yol gösterici olduğu düşünülmektedir.

<sup>140</sup> *Accelerando*: İtalyanca bir terim olan *accelerando* ritmik yapıyı hızlandırarak icra etmek anlamına gelmektedir (Sözer, 2012, s. 7).

### 5.2.3. Operanın Dramatik Organizasyonu

#### I. BÖLÜM: Ekspozisyon<sup>141</sup>

##### 1. SAHNE: Narraboth, Paj (Askerler)

*Korkunç şeyler olabilir*

*Korkunç şeyler olacak (1)*

##### 2. SAHNE: Narraboth, Paj ve Salome

*Korkunç şeyler olacak (2)*

- Salome'nin Üç Arzusu:
  - a. "...isterim"
  - b. "...arzuluyorum"
  - c. "...istiyorum"

*Korkunç şeyler olacağını biliyorum (3)*

- Salome'den Narraboth'a Üç Hamle

#### SENFONİK İNTERLÜD I

##### 3. SAHNE: Salome ve Yahya

i. Yahya'nın Sövüp Saymaları

ii. Salome'nin Aşk Ezgisi

- a. "bedenin..."
- b. "saçların..."
- c. "ağzın..."

iii. Salome'nin Yenilgisi ve Narraboth'un Ölümü (1)

#### SENFONİK İNTERLÜD II

<sup>141</sup> Ekspozisyon: Sahne eserinin başında, konuyu ortaya koyan bölüme verilen isimdir, sergileme, serim de denir (Kennedy, Gioia, 1996, s. 1078).

## II. BÖLÜM: Peripeti<sup>142</sup>

### 4. SAHNE (Başlangıç):

- i. Sekans: Herod ve Herodias
- ii. Sekans: Herod ve Salome
  - Herod'un Üç Önerisi
  - Salome'nin Üç İtirazı
- iii. Sekans (konu dışı): Yahudiler
- iv. Sekans: Herod ve Salome'nin Anlaşması (A)
  - Herod'un Üç Önerisi
  - Salome'nin İki İtirazı Sonrası, Herod'un Kabullenmesi

SENFONİK İNTERLÜD III (*Yedi Tül Dansı* / Üç Bölmeli)

## III. BÖLÜM: Katastrof<sup>143</sup>

### 4. SAHNE (Final):

- i. Sekans: Herod ve Salome'nin Anlaşması (B)
  - Herod'un Üç Önerisi
  - Salome'nin Üç İtirazı
- ii. Sekans: Jochanaan'ın Ölümü
  - Korkunç şeyler olacağını biliyorum* (1)
  - Korkunç şeyler olacağını biliyorum* (2)
- iii. Sekans: Final Sahnesi, Salome
  - Korkunç şeyler olacak* (3)
  - Salome'nin Ölümü (3)

<sup>142</sup> Peripeti: Sahne eserinde kritik dönüm noktası, peripeteia (Kennedy, Gioia, 1996, s. 1148-1149).

<sup>143</sup> Katastrof: Sahne eserinde felaket ile sonuçlanan olay, yıkım (Türk Dil Kurumu Sözlük Kolu, 1948, s. 125).

#### 5.2.4. Karakterler ve Ses Renkleri<sup>144</sup>

- Herodes<sup>145</sup>, (Herod)\_\_\_\_\_ Tenor
- Herodias, *Herod'un karısı*\_\_\_\_\_ Mezzo Soprano
- Salome, *Herodias'ın kızı*\_\_\_\_\_ Soprano
- Jochanaan (Yahya)\_\_\_\_\_ Bariton
- Narraboth (Genç Süryani)\_\_\_\_\_ Tenor
- Ein Page der Herodias (Herodias'ın Pajı)\_\_\_\_\_ Alto
- 5 Juden (5 Yahudi)\_\_\_\_\_ { 4 Tenor  
1 Bas
- 2 Nazarener (2 Nasıralı)\_\_\_\_\_ { 1 Bas  
1 Tenor
- 2 Soldaten (2 Asker)\_\_\_\_\_ 2 Bas
- Ein Cappadocier (Bir Kapadokyalı)\_\_\_\_\_ Bas
- Ein Sklave (Bir Köle) \_\_\_\_\_ Tenor<sup>146</sup>

<sup>144</sup> Karakterlerin sıralanışı Richard Strauss'un partiyonundaki gibidir.

<sup>145</sup> Karakter isimleri Richard Strauss'un partiyonundaki Almanca yazımla aynıdır.

<sup>146</sup> Richard Strauss, partiyonda Ein Sklave (Bir Köle) karakteri için ses rengi belirtmemiştir. Fakat bu karakterin partisini, sekizli aşağıdan duyulan sol anahtar ile göstermesinden ötürü, bir başka deyişle tenorların kullandığı bir anahtar ile yazdığı için, bu rol bir tenor partisidir. Bazı rejilerde bu partiyi sopranoaların söylediği de gözlenmektedir.



### 5.2.5. Karakterlerin Ses Sınırları

\* Opsiyonel

Figür 1: Karakterler ve Ses Sınırları (Piyano-şan redüksiyonunun incelenerek hazırlanmıştır<sup>147</sup>).

### 5.2.6. Orkestrasyon

Yaptın orkestrası için, altmışı yaylılardan oluşan, yüz kişiden fazla müzisyene gereksinim vardır. İlk senfonik şiirlerinden, 1903 yılında tamamlanmış olan *Symphonia Domestica*'ya kadar olan sürede Strauss'un eserlerinde, üflemeli çalgılardaki sayı ve çeşitlilik zaman içinde artış göstermektedir. Sayı ve çeşitlilik bağlamında *Symphonia Domestica*'nın ardından *Salome*'de de hatırı sayılır bir durumla karşılaşılmaktadır (Poirier, 1983, s. 120).

Salome'nin hazırlıkları esnasında Strauss'un Ernst von Schuch'la yaptığı yazışmalarda Strauss, orkestradaki her bir partinin çok çetin olduğunun ve orkestranın, kişi sayısından ötürü geniş bir alanı kaplayabileceğini defalarca vurgulamaktadır<sup>148</sup> (Altuna, 1960, s. 10-11). Fakat eserde kişi sayısından ziyade, tını

<sup>147</sup> İnceleme sırasında Strauss'un Birinci Yahudi karakterine opsiyon tanıdığı gözlemlenmiş ve Figür 1'de belirtilmiştir.

<sup>148</sup> Bu duruma 5.2.1.1. *Salome'nin Prömiyer Hazırlıkları ve Seyirciyle Buluşması* isimli başlıkta açıkça değinilmiştir.

arayışının öncelikli olduğu düşünülmemekte ve Strauss'un her bir bölüm için farklı efektler elde etmeye çalıştığı gözlenmektedir. Poirier'in "ara enstrümanlar" olarak ifade ettiği hekelfon gibi çalgılara da yer verilmiştir.

Vurmalı çalgılarda ise timpani gibi yaygın olarak kullanılan enstrümanların yanı sıra egzotik bir renk ortaya koyabilmek adına, tahta sopayla<sup>149</sup> çalınan küçük timpani, çelik üçgen, zil, tef<sup>150</sup>, trampet<sup>151</sup>, büyük davul<sup>152</sup>, kastanyet, silofon ve orkestra zilleri<sup>153</sup> kullanılmıştır. Org ve armonyum ise bu donanımı tamamlar niteliktedir (Poirier, 1983, s. 120). Timpani hariç, vurmalı çalgılar gurubunda altı ila yedi kişiye ihtiyaç vardır. Bunun yanı sıra silofon ve timpani partilerinin teknik açıdan zorluklar içermektedir (Berrak, 2006, s. 83). Tüm bunların yanı sıra orkestrasyonda yoğun bir kullanım mevcuttur.

Orkestrasyonda kullanılan çalgılar Tablo 4'te belirtildiği gibidir:

---

<sup>149</sup> Partisyonda mit Holzschlägel olarak yer almakta olan ifade tahta sopalar ile anlamına gelmektedir (Sevsay, 2015 s. 688).

<sup>150</sup> Tef olarak çevrilen bu çalgı partisyonda "tamburin" olarak yer almaktadır. İtalyancada tamburo basco; İngilizcede tambourine; Fransızcada tambour de basque; Almandada schellentrommel ya da tamburin olarak ifade edilen bu çalgı, Provans davulunun Fransızca ve Almandadaki karşılığı olan tambourin ile karıştırılmamalıdır (Sevsay, 2015 s. 192).

<sup>151</sup> Partisyonda "kleine trommel" olarak yer alan bu çalgı trampet olarak Türkçeye çevrilmektedir (Sevsay, 2015 s. 685).

<sup>152</sup> Partisyonda "große trommel" olarak yer alan bu çalgı büyük davul olarak Türkçeye çevrilmektedir (Sevsay, 2015 s. 685).

<sup>153</sup> Partisyonda "glockenspiel" olarak yer alan bu çalgı orkestra zilleri olarak Türkçeye çevrilmektedir (Sevsay, 2015 s. 684).

1 Pikolo	4 Trombon
3 Flüt	1 Bas Tuba
2 Obua	Vurmalılar
1 Korangle	Silofon
1 Hekelfon	Çelesta
1 Pikolo Klarnet (Mi b )	2 Arp
2 Klarnet (La)	16 I. Keman
2 Klarnet (Si b )	16 II. Keman
1 Bas Klarnet (Si b )	10-12 Viyola
3 Fagot	10 Viyolonsel
1 Kontrafagot	8 Kontrbas
6 Korno (Fa)	Org
4 Trompet	Armonyum

Tablo 4: Orkestrada kullanılan çalgılar<sup>154</sup>.

### 5.2.7. Dramatik Organizasyon Bağlamında Tematik Örgü

#### 5.2.7.1. Birinci Sahne

Strauss, sahne notunda:

*Die Bühne stellt eine grosse Terrasse im Palast des Herodes, die an den Bankettsaal stösst, dar. Einige Soldaten lehnen sich über die Brüstung. Rechts eine mächtige Treppe, links im Hintergrunde eine alte Cisterne mit einer Einfassung aus grüner Bronze. Der Mond scheint sehr hell* (Strauss, 1905, s. 5).

*(Sahne, Herod'un sarayı içerisinde, ziyafet salonuna bakan büyük bir teras görülmektedir. Birkaç asker korkuluklara yaslanmaktadır. Sağ tarafta kocaman bir merdiven, sol arkada, yeşil tunç bir duvarla çevrili eski bir sarniç vardır. Ay parıldamaktadır.)* şeklinde ifadelerde bulunmuştur.

Eserde uvertür yer almaz. Klarnet tarafından duyurulan ajiliter (hızlı, kıvrak) pasajla birlikte ilk üç ölçüde, Salome'nin ana motifinin duyulmasıyla perde yükselir (bk. Figür 2), (Fisher, 2007, s. 13).

<sup>154</sup> Orkestrada kullanılan çalgılar partiyona bakılarak hazırlanmış, enstrüman isimlerinin Türkçe karşılıkları ve yazılışları, Ertuğrul Sevsay'ın *Orkestrasyon* isimli çalışması referans alınarak yazılmıştır.

First scene.  
Erste Scene.  
Ziemlich fließendes Zeitmass. M. d=52

Narraboth.

Wie schön  
How fair

Andante mosso

ppp

Salome 1

Figür 2: 1. sahne, ö. 1-4.

Narraboth ilk frazında kendi motifini sunar (bk. Figür 3): “*Wie schön ist die Prinzessin Salome heute Nacht!*” (Prenses Salome bu gece ne kadar güzel!)

Narraboth. Narraboth 1

Wie schön ist die Prinzes-sin Sa-lo-me heu-te Nacht!

Figür 3: 1. sahne, ö. 4-8.

Narraboht cümlesini söylerken orkestrada viyolonsel tarafından *molto*<sup>155</sup> *espressivo*<sup>156</sup> şeklinde ifadelendirilen Narraboth’un 2. motifi, onun Salome’ye karşı olan güçlü arzusunu simgeler (bk. Figür 4). Bu bir çeşit vurulma, tutulma olarak nitelendirilmektedir (Goldet, 1983, s. 57).

(1. Pult.) (mit Dämpfern) *molto espr. a*

(2. Pult.) (mit Dämpfern) *molto espr. a*

Celli. (mit Dämpfern) *molto espr. a*

(3. Pult.) (mit Dämpfern) *molto espr. a*

(4.u.5. Pult.) (ohne Dämpfer) *molto espr. a*

Narraboth 2

Figür 4: 1. sahne, ö. 1-9.

Narraboth’un bu lirik cümlesinin ardından, pajın “*Sieh’ die Mondscheibe, wie sie seltsam aus sicht. Wie eine Frau, die aufsteigt aus dem Grab.*” (Aya bakın, ne garip görünüyor. Mezardan kalkan bir kadın gibi.) cümleleriyle atmosfer, kasvete bürünür. Bu karanlık doku, nefesli çalgılar tarafından ifadelendirilirken, pajın frazı, surdin ile trompet tarafından duble edilmiş hâlde sunulur (bk. Figür 5).

<sup>155</sup> *Molto*: İtalyanca çok anlamına gelmektedir. Önüne terimin daha yoğun bir şekilde ifade edilmesini sağlar (Sözer, 2012, s. 157).

<sup>156</sup> *Espressivo*: İçten, dokunaklı bir ifadeyle çalınacağı anlamına müzik terimidir (Gazimihâl, 1961, s. 83).

6

1

3 gr. Fl. *pp*

2.3. *pp*

2 Hoboen

Engl. Horn

Basscl. (B)

1 Fagott

2 Trompete (E)

Page.

Mond-schei - be, wie sie seit-sam aus-sieht. Wie ei-ne Frau, die aufsteigt aus dem Grab.

(mit Dämpfer)  
(ziemlich deutlich)

1 2

Figür 5: 1. sahne, k. 1, ö. 1-8.

Bu sırada ziyafet salonundan sesler duyulur. Bir asker bu gürültülerin sebebini açıklar: Yahudiler birbirlerine olan karşıt düşüncelerini dile getirmektedirler. Orkestra ise bu karşıtlığı parti ayrılıkları ve uyumsuzluklarla betimler. Obua ve klarnet tarafından sunulan birinci Yahudi motifi, yaylılarda *pizzicato* hâlde duyulur ve kontrafagot güçlü bir *fortissimo*yla ikinci Yahudi motifini sunar (bk. Figür 6).

2 Hob. *ppp*

Engl. Horn

Heckelphon.

Es-Clar.

2 A-Clar.

Basscl. (B)

1. 3 Fagotto.

2.3.

Contrafagott.

1. 2. (in C) (mit Dämpfern)

3 Tromp. (C) (in C) (mit Dämpfer)

8.

Page.

Frau, die tot ist. Sie gleitet langsam da - hin.

Erster Soldat.

(Lärm in Bankettsaal) Was für ein Aufruhr! Was sind

3 4 etwas lebhafter

(ohne Dämpfer) (geteilt) *pizz.*

(ohne Dämpfer) (geteilt) *pizz.*

(ohne Dämpfer) (geteilt) *pizz.*

Yahudi 1

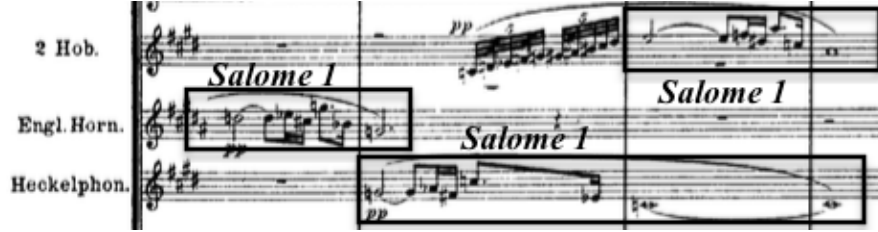
Yahudi 1

Yahudi 2

Yahudi-1

Figür 6: 1. sahne, k. 3-4, ö. 1-7.

Bu sırada gözlerini Salome'den ayıramayan ve onun hakkında methiyeler düzen Narraboth, cümlesini her tekrarladığında orkestrada Salome'nin 1. motifi duyulmaktadır. Genellikle klarnet tarafından sunulan bu motif, bu pasajda korangle, hekelfon ve obua tarafından duyulur (bk. Figür 7).



Figür 7: 1. sahne, k. 9, ö. 1-4.

Narraboht'un Salome'ye karşı tutumundan rahatsız olan paj ise defalarca ona bakmamasını tembihler, eğer bakmaya devam ederse korkunç şeyler olabileceğini söyler. Pajın frazlarını korno duble ederken viyolalar, kromatik pasajlarla karakterin kaygısını sembolize etmektedir. Daha sonraki yinelemelerde kornonun frazına, fagot da katılacaktır (bk. Figür 8).

Figür 8: 1. sahne, k. 6-7, ö. 4-10.

Ardından Narraboth'un Salome için *"Niemals habe ich sie so blass gesehn"* (Onu bu kadar solgun görmemiştim) dediği ve koranglenin kendisine eşlik ettiği frazın hemen ardından, keskin bir yankılanmayla klarnetin tekrarı, Salome'nin gerginliğini yansıtır. Bu motife güçlü zamanda solo viyolonsel de katılır. Stéphane Goldet, klarneti *"Salome'nin enstrümanı"* olarak nitelendirmektedir. Bu nedenle

Salome'nin temaları genellikle klarnet tarafından sunulmaktadır (bk. Figür 9), (Goldet, 1983, s. 57).

The image shows a musical score for Act 1, measures 1-7. The score is written for a large ensemble including Engl. Horn, Heckelphon., 1. A. Clar., Basscl. (B), 3 Fagotte (1. and 2. 8.), 3 Tromp. (C) (1. and 2. 3.), and Narraboth. The lyrics are: "Wie blass die Prinzessin ist. Niemals habe ich sie so blass gesehn." The score includes dynamic markings such as *pp*, *mf*, *sfz*, *dim.*, and *p*. There are also performance instructions like "dim." and "pp" written above the notes.

Figür 9: 1. sahne, k. 9, ö. 1-7.

Narraboth ve pajın pasajlarının ardından sarnıçtan Yahya'nın Sesi duyulur. Yahya, İsa'nın gelişini "Nach mir wird Einer kommen, der ist Stärker als ich. Ich bin nicht wert, ihm zu lösen den Riemen an seinen Schuh" (Benden sonra, daha kudretli biri gelecek. Ben, onun ayakkabılarının bağını çözmeye bile layık değilim) şeklinde müjdelemektedir. Bu motifle birlikte atmosfer bir anda değişir, sahneye mistik bir hava hâkim olur. Orkestra, Yahya'ya ağırbaşlı bir biçimde eşlik etmektedir. *Espressivo* ile sunulan, kutsallığı sembolize eden Peygamber motifi (Jacobs, Sadie, 1984, s. 440-441), ilk olarak viyolonsel tarafından duyurulur (bk. Figür 10).

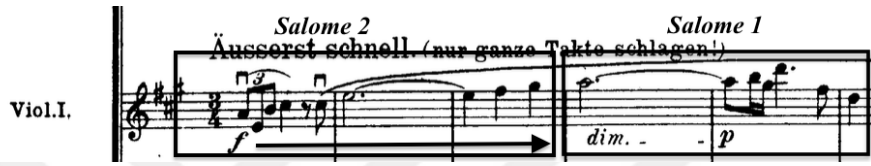
The image shows a musical score for Act 1, measures 11-13. The score is written for the voice of John the Baptist (Stimme des Johannaan) and piano accompaniment. The lyrics are: "The voice of Johannaan (from the eastern) Nach mir wird skalt. Plötzlich viel ruhiger im Zeitmass. Ei - ner kom - men, der ist stür - ker als ich. come an - o - ther who is great - er than I. Ich bin nicht wert, ihm zu lö - sen den Rio - men an sei - nen Schuhn. I am not worthy so much as to un - loose the latchet of his shoes." The score includes dynamic markings such as *ppp*, *mf*, and *pp*. There are also performance instructions like "dim." and "ppp" written above the notes.

Figür 10: 1. sahne, k. 11-12, ö. 1-13.

Yahya'nın Sesi'nin duyulmasının ardından Kapadokyalı ve askerler, sarnıçtan gelen sesin kime ait olduğu hakkında konuşmaları yaparlar ve birinci sahne Narraboth'un, Salome betimlemesiyle son bulur.

### 5.2.7.2. İkinci Sahne

Salome'nin ziyafeti terk edip terasa çıkmasıyla birlikte orkestrada yeni bir açılış gözlemlenir (Yıldız, 1998, s. 52). Obua, çelesta, birinci keman ile sunulan ve Salome'nin ikinci motifi olarak düşünülen la majör açılış, Salome'nin karakteristik motifine yön bulur (bk. Figür 11).



Figür 11: 2. Sahne, ö. 1-6.

Herod'un bakışlarından rahatsızlığını dile getiren Salome, terasta havanın serin olduğunu ve burada nefes alabildiğini söylemektedir. Bu sırada Salome'nin sözleri, kemanlar ve çelesta tarafından *espressivo* hâlde sunulan pasajla sembolize edilmektedir (bk. Figür 12). Salome'nin üçüncü motifi olarak düşünülen bu tema, aynı zamanda Salome'nin, ziyafetten terasa çıkışının habercisidir (Fisher, 2007, s. 14):



Figür 12: 2. sahne, k. 24, ö. 1-7.

Ardından Yahya'nın Sesi duyulur, Salome bu sesin kime ait olduğunu bilmek ister ve Yahya hakkında askerlere sorular yöneltir. Sarnıçtaki kişinin kim olduğunu öğrendiğinde ise onu görmek için, Narraboth'u umutlandırarak, peygamberi sarnıçtan çıkarmasını ister. Sonunda Narraboth'u ikna eder ve Narraboth askerlere, peygamberi getirmelerini emreder.



Narraboth'un sözlerinin hemen ardından operadaki ilk senfonik interlüd<sup>157</sup> başlar. Orkestra, Yahya'nın sarnıçtan çıkışına doğru giderek genişlemektedir. Strauss buradaki tematik örgüyü senfonik şiirlerindeki gibi ele almıştır. Bu interlüdün ilk frazından sonra Kornolar tarafından Yahya'nın birinci motifi duyulur (bk. Figür 13).

Figür 13: 2. sahne, k. 60, ö. 13-15.

Hemen ardından gelen *tremololarla*<sup>158</sup> sunulan kromatik pasaj Yahya'nın ikinci motifini hazırlar. Bu ikinci motif tanrısal ahlaki ve tanrısal gücü simgelemektedir (Goldet, 1983, s. 63). Bu ağırbaşlı tema, *espressivo* ifadeyle, viyolonselde duble edilmiş hâlde trombonlar tarafından sunulmaktadır (bk. Figür 14).

Figür 14: 2. sahne, k. 61-62.

Birinci senfonik interlüd içinde, şimdiye kadar yer verilen tüm temalar ciddi bir organizasyonla sunulmaktadır. Temalar genellikle deformasyona uğramadığı için partisyonda açıkça görmek mümkündür.

<sup>157</sup> İnterlüd: Latince "interludium" olan bu sözcük orgla çalınan ara fıkra için kullanılmaktadır. Orkestral eserlerde intermezzonun muadili olarak düşünülebilir (Gazimihâl, 1961, s. 116) fakat literatürde interlüd, orkestral kesitler için de kullanılabilir.

<sup>158</sup> Tremolo: Titretme anlamına gelen bu ifade klavyeli çalgılarda tuşların akor ya da belirtilen aralıklarla; vurmali çalgılarda bagetlerin hızlı hareketleriyle sağlanan icra biçimine verilen isimdir. Yaylı çalgılarda ise yayın çekerek-itererek kısa aralıklarla, hızlı ve kesintisiz hareket ettirilmesi ile uygulanır (Sözer, 2012, s. 242).

### 5.2.7.3. Üçüncü Sahne

Yahya'nın sarnıçtan çıkıp ilk cümlesini söylediği pasaja kadar, bir önceki sahnedeki senfonik interlüdün devamıymışçasına, temalar işlenerek, Yahya'nın frazını hazırlar. Bu sahne geçişi, kesintisiz müzik ile sunulmuştur. Kemanların *tremoloları* ile birlikte, flüt, obua, korangle ve hekelfon tarafından, Yahya'nın 2. motifi duyulur. Tam burada besteci “*Salome, in seinen Anblick versunken, weicht langsam vor ihm zurück*” (*Salome yavaşça geri çekilerek, ona bakar*) şeklinde bir not düşmüştür. İkinci motifin ardından, kornolar ağırbaşlı bir ifadeyle Yahya'nın frazlarına onun birinci motifiyle referans olur ve Yahya güçlü bir *anakrusla*<sup>159</sup> sözlerini söyler: “*Wo ist er, dessen Sündenbecher jetzt voll ist?*” (*Nerede o, günahların kadehi şimdiden dolu adam?*), (bk. Figür 15).

1. 2. (E)  
6 Hörner  
3. 4. (E)  
5. 6. (E)  
weicht langsam vor ihm zurück.)  
Johanaan. (stark)  
66  
Wo ist er, dessen Sünden-becherjetzt voll ist? Wo  
Viol. I.  
Viol. II.

Figür 15: 3. sahne, k. 66, ö. 1-5.

Devam eden pasajlarda Yahya'nın, Herodias'a gönderme yaparak lanetler savurmasının ardından Salome, Narraboth'a “*Von wem spricht er?*” (*Kimden bahsediyor?*) şeklinde bir soru yöneltir. Bu sırada “*Salome'nin enstrümanı*” olarak nitelendirilen klarnet, ikinci sahnede Salome'nin sahneye çıkışındaki ikinci açılış temasını, ufak bir ritmik yapı değişikliğiyle yine la majör hâlde sunmaktadır. Bu sefer bu tema yeni bir motife yön bulacaktır. Yeni motif Salome'nin bilindiği arzusunu, patolojik vurgunluğunu simgeleyen tematiğin ilk formüllerini içinde barındırmaktadır (bk. Figür 16), (Fisher, 2007, s. 16).

<sup>159</sup> *Anakrus*: “Eksik ölçü” ya da “açılış ölçüsü” anlamında kullanılan bu terim, Latince “*anacrusiden*” gelmektedir. Bir müzikal yapıtta anahtardan sonra ölçü dışı bırakılmış nota için kullanılmaktadır. Literatürde Almanca ifadesi olan “*auftakt*” şeklinde de yer almaktadır (Sözer, 2012, s. 15).

Poco più mosso  
Etwas bewegter.

69 Salome.  
Von wem spricht er?  
Of whom is he speaking?

Narraboth.  
Nie - mand kann es sa - gen,  
No - bo - dy can tell you,  
Prin - zes - sin.  
my Princess.

Etwas bewegter.

Salome 2 → (Yeni motifin ilk formülleri) cresc.

klarnet

Figür 16: 3. sahne, k. 69, ö. 1-3.

Yahya'nın sözlerine devam etmesinin üzerine Salome, annesinden bahsettiğine emin olmuştur ve *pianissimo* ile sunulan frazda Salome "Er ist schrecklich, Er ist wirklich schrecklich" (Bu korkunç, bu gerçekten korkunç) şeklinde bir ifade bulunur. Bu sırada yukarıdaki örnekte ilk formülleri gözlenen tematik, açığa çıkar ve Salome'nin dördüncü motifi yeni hâlini almış şekilde klarnet tarafından sunulur, klarnetin referans olduğu motifi Salome tekrarlar (bk. Figür 17).

Salome 4  
pp  
Er ist schrecklich,  
He is ter - ri - ble!

Sal.  
Er ist wirk - lich schreck - lich.  
He is ve - - - ry ter - ri - ble. Narraboth.

Poco più mosso  
Etwas bewegter.

Salome 4  
Klarnet  
pp

Salome 4 (devamı)  
Bleibt nicht  
Do not  
espr. \*

Figür 17: 3. sahne, k. 76, ö. 1-4.

Sahnenin ilerleyen pasajlarında, Salome Yahya'ya yaklaşmak ve onunla konuşmak istemekte, Narraboth ise defalarca ona gitmesini tembihlemektedir. Narraboth'un uyarılarına aldırmayan Salome, Yahya'ya yaklaşır ve kendini tanıtır. Yahya Salome'ye lanetler yağdırır ve Salome ile Yahya arasında gelişen istek-ret sekansı başlar. Salome önce onun bedenine, sonra saçlarına dokunmak ister ve son olarak da ağzından öpmek ister; bu isteğini saplantılı bir biçimde defalarca söyler. Salome'nin "Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan." (Ağzını öpmek istiyorum Yahya!) dediği fraz, eserin ilk klimaksı sayılmaktadır (Goldet, 1983, s. 71). Bu istek motifinde orkestra, Salome'ye güçlü bir *appassionato*yla eşlik eder (bk. Figür 18).

### Salome 5

Salome, *Allegro molto*  
wieder sehr lebhaft

Ich will dei-nen Mund küs-sen, Jo-cha-na-an.  
O let me kiss thy mouth, Jo-ka-na-an.

(molto appassionato)

Figür 18: 3. sahne, k. 122, ö. 10-13.

İstek-ret sekansında Salome'nin şehvet içerikli arzularına dayanamayan Narraboth intihar eder. Yahya ise Salome'nin tutumu karşısında ona lanetler yağdırır. Yahya'nın "Du bist verflucht" sözleriyle eserdeki ikinci senfonik interlöd başlar. Bu senfonik interlödün, tematik ağırlık noktası Salome'dir, bir başka deyişle ikinci senfonik interlöd, Salome'nin temalarının bir örgüsüdür.

#### 5.2.7.4. Dördüncü Sahne

Senfonik interlödün hemen ardından birinci ve ikinci Yahudi motifleri duyulmasıyla dördüncü sahne başlar. Besteci burada da temaları birinci sahnedeki çalgılarla sunmuştur. Birinci Yahudi motifini obua ve klarnetler yaparken ikinci keman *pizzicato* olarak sunmakta, kontrafagot ise ikinci Yahudi motifini duyurmakta, tematik bağlantılar kromatizmle sağlanmaktadır.

Salome'yi arayan Herod ve Herodias'ın sahneye dâhil olmasıyla Herod, Narraboth'un kanına basar ve kayar. Yerdeki cesedin kime ait olduğunu öğrendiği anda Narraboth'un süzgülü gözerle Salome'ye baktığını hatırlar. Bu sırada orkestrada Salome'nin birinci ve ardından ikinci motifi duyulur. Bu bir tür tematik gönderme olarak nitelendirilmektedir. Askerlere cesedi kaldırmalarını emreden Herod, hemen ardından havanın çok soğuk olduğunu, rüzgarın estiğini ve kanat çırpışları duyduğunu söyler, orkestra ise kromatik dizilerle Herod'a eşlik eder. Herodias ise hiçbir şey duymadığını, derhâl içeri geri dönmeleri gerektiğini düşünmektedir. Herod'un, Salome'yi solgun gördüğünü söylediği pasajda da Salome'nin ikinci motifi sunulur.

Sahne ilerlerken öneri-ret sekansı başlar. Herod, Salome'ye ilk olarak "Salome, komm trink Wein mit mir, einen köstlichen Wein" (Salome, gel benimle bu nefis şaraptan iç) der. Orkestrada, Herod'un frazını korno ve solo viyolonsel duble ederken, viyola ile duble edilmiş hâlde, klarnet tarafından Salome'nin ikinci motifi duyulur ve farklı bir temaya yön bulur (bk. Figür 19).

Figür 19: 4. sahne, k. 172, ö. 4-6.

Salome Herod'un bu önerisini reddeder; ardından Herod, Salome'ye yanına gelip meyve yemesini ve yanına oturmasını ister. Salome bunları da reddeder. Tam bu sırada Yahya'nın Sesi sarnıçtan yükselir ve müzikal fikir, üflemeli çalgıların uzayan sesleriyle bir anda değişir. Yahya "Sieh, die Zeit ist gekommen" (Bak, vakit yaklaşıyor) şeklinde seslenmektedir (bk. Figür 20).

Figür 20: 4. sahne, k. 184, ö. 4-8.

Herodias, Yahya'nın sözlerinin odağı olduğunu bilir ve bu durumdan rahatsızlığını dile getirerek tutsak olan Yahya'nın Yahudilere teslim edilmesi gerektiğini söyler. Birinci Yahudi söze girerek, kendilerine teslim edilmesi gerektiğini onaylayan bir ifadeye bulunur. Bunun ardından Herodes, Yahya'nın

tanrıyı görmüş kutsal bir adam olduğunu söylemesi üzerine, Birinci Yahudi'nin ilk cümlesiyle *Yahudi Kuinteti* başlar: “*Das kann nicht sein. Seit dem Propheten Elias hat niemand Gott gesehn*” (Bu imkânsız. İlyas Peygamber'den beri Tanrı'yı hiç kimse görmedi). Birinci Yahudi'nin frazıyla birlikte Yahudi motifleri ardı ardına gelmektedir. Kuintet boyunca bu temalar -ilk sahnede olduğu gibi- Yahudilerin birbirlerine olan karşıt görüşlerini tasvir etmektedir. Orkestrada uyumsuz sesler ve parti ayrılıkları gözlemlenmektedir. 1. Yahudi motifi ilk olarak obua ve ardından klarnet tarafından duyurulur. Hemen ardından 2. Yahudi motifi, hekelphon, bas klarnet ve viyola tarafından *marcato* olarak, güçlü bir artikülasyonla sunulur (bk. Figür 21).

Figür 21: 4. sahne, k. 188, ö. 12-17.

Bu ansambla, İkinci, Üçüncü, Dördüncü ve Beşinci Yahudi de dâhil olur. Ansambldaki partilerdeki karmaşanın beraberinde, büyük bir *crescendo*<sup>160</sup> gözlemlenmektedir. Herodias'ın susmalarını istemesi üzerine, Yahya'nın Sesi tekrar sarnıçtan duyulur ve ansambl son bulur. *Yahudi Kuinteti*'nin hemen ardından Birinci Nasıralı, müziğe “*Der Messias ist gekommen*” (Gelen Mesih'tir) cümlesiyle dahil olur. Nasıralılarla birlikte müzik, daha ağırbaşlı bir hâl alır.

Tüm bunların ardından Herod, sekansı başka bir yere taşıyarak Salome'den dans etmesini ister: “*Tanz für mich, Salome*” (Benim için dans et, Salome). Bu

<sup>160</sup> *Crescendo*: İtalyanca bir terim olan crescendo artarak anlamına gelmektedir. İnsan sesi veya enstrümanlar için yazılmış olan müzik parçalarında, seslerin giderek güçlenmesi olarak tanımlanabilmektedir (Sözer, 2012, s. 61).

esnada orkestrada Salome'nin ikinci motifi çelesta ve birinci keman tarafından sunulur (bk. Figür 22).

Com - mand him to be si - lent.  
Herodes.  
Herod. Tanz für mich,  
Dance for me,  
d. etwas ruhiger als vorher d. M.o.=60  
Salome 2

Figür 22: 4. sahne, k. 223, ö. 5.

Salome, Herod'un bu isteğini reddeder. Bu durum Herodias'ın da hoşuna gider. Herod'un Salome'yi ikna etmeye çalıştığı pasajlarda Yahya'nın Sesi yeniden duyulur. Sarnıçtan gelen ses, her seferinde eserdeki müzikal fikri bütünüyle değiştirmektedirken, bu pasajlarda bir değişim olmaz. Genellikle orkestra tarafından sunulan Yahya'nın motifleri, onun ilk sözlerine referans olmaktadır. Burada ise tamamen geri planda kalır. Bu durum Herod'un gözü dönmüş arzusunun bir simgesi olarak düşünülmektedir. Hatta Herod ve Yahya frazlarını söylerken orkestrada Salome'nin motifleri gözlemlenmektedir (bk. Figür 23). Besteci burada Yahya'nın motiflerine hiç yer vermemiştir; çünkü aksiyonun odağı Salome'dir:

you see how she o-ccys you.  
Herodes.  
Voice of Jochanaan.  
Stimme des Jochanaan.  
Sa - lo-me, Sa - lo-me, tanz für mich, ich  
Sa - lo-mé, Sa - lo-mé, dance for me, I  
Er wird auf sei - nem Thro - ne sit - zt.  
U - pon his throne he shall be seat - ed.  
Salome 2  
dim.  
226  
Herodes.  
bit - te dich. Ich bin trau - rig heu - te Nacht, drum tanz für mich  
beg of thee. I am ve - ry sad to - night, therefore dance for me,  
Joch.  
klei - det sein in Schar - lach und Pur - pur.  
cloth - ed in scar - let and Salome 2  
dim.  
H. 4587:0

Figür 23: 4. sahne, k. 255-226, ö. 2-7.

Herod'un, Salome'yi ikna etmek için, ne arzu ederse yerine getireceğini söylemesinin üzerine Salome dans etmeyi kabul eder ve eserdeki üçüncü interlüd olan *Yedi Tül Dansı* başlar<sup>161</sup>.

Salome'nin dansından çok etkilenen Herod üvey kızına arzusunu sorar. Böylelikle Salome ve Herod arasında gelişen arzu sekansı başlar. Salome, Herod'a "*Ich möchte, dass sie mir gleich in einer Silberschüssel...*" (*Arzum, gümüş bir tepside içinde getirsinler*) şeklinde yarım kalmış bir ifadeye bulunur. Salome'nin bu frazı *dolce*<sup>162</sup> bir ifadeyle sunulmakta, orkestrada ise klarnetlerin uzayan *trilleri*, arpın arpejleri ile birlikte pikolo, flüt, klarnetler ve surdinli kemanlar tarafından, Salome'nin bilinç dışı arzusunu ve patolojik vurgunluğunu simgeleyen dördüncü motifi duyulmakta; bu gizemli atmosfere viyola ve çello, *doğuşkan*<sup>163</sup> seslerle *glissando*<sup>164</sup> yaparak katılmaktadırlar (bk. Figür 24).

---

<sup>161</sup> *Yedi Tül Dansı*, partisyonda 4. bölüm içinde farklı bir kesit olduğu için **5.2.16. Yedi Tül Dansı, 5.2.16.1. Tematik ve Armonik Açından Analitik Yaklaşım** isimli başlıklarda ayrıca incelenecektir.

<sup>162</sup> *Dolce*: İtalyanca bir terim olan *dolce*, pasajın tatlı bir ifadeyle çalınıp söyleneceğini ifade etmektedir (Sözer, 2012, s. 77).

<sup>163</sup> *Doğuşkan*: Her nota bireysel titreşimlerden meydana gelen bileşik bir sestir. Yaylı çalgılarda ana ses, tellerin belirli yerlerine basarak susturulabilir ve sadece belirli bireysel doğuşkanları duyurmak bu şekilde sağlanabilir. Diğer frekansların susturulmasıyla ortaya çıkan tek frekans dalgası, ısıklık veya flüt sesini andıran mat bir tını olarak ortaya çıkar (Sevsay, 2015 s. 53-54).

<sup>164</sup> *Glissando*: Kaydırma anlamına gelen bu terim, yaylı ve telli çalgılarda, parmağı telin ya da tellerin üzerinde kaydırarak, sesler elde etmeyi sağlayan tekniğe verilen isimdir. Diğer çalgı gruplarında *glissando* tekniği farklılık göstermektedir (Sözer, 2012, s. 100).





(Salomé steigt auf)  
 Salomé. (lächelnd) *pp*  
 Den Kopf des Jo - cha - - - na-an.  
 The head of Jo - ho - na-an.

Herodes.  
 Sa - lome?  
 Sa - lomé?

*pp* *ritard.* *a tempo*

Salomé 4

Figür 25: 4. sahne, k. 254, ö. 2-5.

Salome'nin isteğini söylemesinin üzerine Herod, annesinin etkisinde kaldığını düşünür. Salome ise "Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter." (Annemin sözlerini dinlemiyorum) şeklinde bir beyanda bulunur. Burada Salome, sözlerini güçlü bir artikülasyonla söylerken ona klarnet uzayan *triller*le eşlik eder (bk. Figür 26).

Herodes.  
 im-mer schlech - - ten Rat. giving e - - vil coun-sel. Ach - - te nicht auf sie. Do - - not heed her words.

Salomé. > > >  
 Ich ach - te  
 Ich ach - te

*cresc.* *fp*

Figür 26: 4. sahne, k. 255, ö. 5.

Herod'un isyan ettiği ve Salome'yi isteğinden vazgeçirmeyi çalıştığı pasajlarda Salome'nin ikinci motifi sıklıkla duyulmaktadır. Salome ise saplantılı bir şekilde isteğini defalarda dile getirir. Salome'nin frazlarına, orkestra, onun obsesif tavrı kadar tutarlı bir ifadeyle, uzayan *triller*le eşlik etmeye devam eder (bk. Figür 27).

langsam  $\text{♩} = \text{♩}$  des vorigen Zeitmasses.  
 Salomé. (stark) (powerfully) 261  
 Ich ver-lan-ge von dir den Kopf des Jo - chan-na-an. I ask - of you the head of Jo ka - na-an.

Herodes.  
 lang-ten. Nein  
 ask - ed. No

langsam  $\text{♩} = \text{♩}$  des vorigen Zeitmasses.

Figür 27: 4. sahne, k. 260-261, ö. 5-7.

Yenilgisini kabul eden Herod, Salome'ye isteğinin verilmesini emreder. Cellat Naaman sarnıca iner ve Yahya'nın başını Salome'ye verir. Salome'nin birinci motifinin obua, klarnet ve kemanlar tarafında duyurulmasıyla, isteği yerine getirilmiştir. Hemen ardından gelen Salome'nin kesik başı dudaklarından öptüğü sahne, eserin doruk noktası sayılmaktadır. Salome'nin tüm temalarının bir örgü hâlinde sunulduğu bu sahnenin ardından Herod olanları görür ve askerlere: “*Man töte dieses Weib!*” (Öldürün şu kadını) şeklinde emir verir ve askerler Salome'yi kalkanları altında ezerler. Eserin finalinde Salome'nin dördüncü teması güçlü bir *fortissimo* ile kornolar, trompetler, fagotlar, tuba, timpani ve yaylılar tarafından sunulmaktadır (bk. Figür 28).

Figür 28: Final 4. sahne, k. 362.

### 5.2.8. Tematik Organizasyon

Webern'in görüşü doğrultusunda, anlaşılabilirliğin en önemli unsuru tekrardır, tüm biçimsel yapı bunun üzerine kuruludur ve tüm formlar bu ilkeye dayanmaktadır (Webern, 1998, s. 31). Bu bağlamda maksimum anlaşılabilir bütünlük arzusunu yakalamak için en önemli unsurlardan biri tematik tekrardır. Operalardaki leitmotifler ise dramatik aksiyon gereğince tekrar etmektedir (Webern, 1998, s. 47). *Salome*'deki tematik organizasyonun gelişimi de bu şekildedir.

### 5.2.8.1. Statik<sup>165</sup> Tema ve Gelişen Tema

Operanın tamamındaki tematik aksiyon, Salome ve Yahya arasındaki çatışma ile özetlenebilir. Arzunun gelişimi, Salome-Yahya ve Salome-Herod arasındaki dramatik aksiyon süresince arzusunun tatmin edilmesine kadar uzanır, tematik aksiyon da bu gelişime ayak uydurur. Bu durumu vurgulayabilmek için Strauss, iki tür tematik işleme, ayrıntılandırma düşünmüş; başka bir deyişle gelişim ya da gelişmeme, olduğu gibi bırakma durumu önermiştir.

Alman müzikolog ve opera eleştirmeni Ernst Krause'a göre *Salome*'deki müzikal portrelendirme, karakterlerin psikolojik gelişimi ile doğrudan bir bağlantı içerisindedir; dolayısıyla melodik doğru, diğer opera karakterlerinin, akıllara durgunluk Salome'ye verdikleri reaksiyonlarla biçimlenmekte ve melodik doğruun yönünü tayin edilmektedir.

Statik olarak tanımlanan temayı saptamak, diğerine göre daha kolaydır. Çünkü çokça kez duyulmakta ve partisyonda açıkça görülmektedir. Bu değişmez tema, opera içinde, Salome'nin büyüüne kapılan Herod, hatta Salome'den etkilenmeyen ve ona karşı çıkan Yahya için de geçerlidir. Salome'den etkilendiğini tüm sözleriyle belli eden Narraboth'a, Strauss'un vermiş olduğu sürekli yinelenen motif<sup>166</sup>, bu tekrarlar nedeniyle çok tipiktir ve içinde bir katılık barındırmaktadır. Burada Strauss'un babasının sözleri akıla gelmektedir<sup>167</sup>. Herod'un, Narraboth'un cesediyle karşılaştığında dahi bu motif yinelenmekte, ölümün ardından bile sanki ölüm yokmuş gibi devamlılığını korumaktadır. William Mann'ın bir çalışmasında dediği gibi burada "*l'idée fixe*" (*sabit fikir*) vardır (bk. Figür 29).



Figür 29: "*Sabit Fikir*" 1. sahne, ö. 6-9.

<sup>165</sup> Statik: Durağan.

<sup>166</sup> Sözü edilen motif, Narraboth'un ikinci motifidir.

<sup>167</sup> Strauss'un babasının, tema hakkındaki görüşlerinden 5.2.9. Strauss'un *Salome* Operası ve Diğer Yapıtları Arasındaki Tematik Karakterizasyon başlığının ilk paragrafında söz edilmektedir.

Strauss eserdeki en büyük tematik gelişimi Salome’de yapmıştır. Çünkü Salome, dramatik aksiyon bağlamında eserin odak noktasındadır; renkli bir yapısı vardır, daha da önemlisi trajedinin asıl unsurudur. Aynı şey Yahya’nın temaları için söylenemez ve Salome’nin temalarının Yahya’nın temalarının yanında daha silik kaldığı düşünülmektedir. Alain Poirier, Strauss’un Yahya karakterine en önemsiz temaları uygun gördüğünü savunmakta, Romain Rolland makalesinde, Strauss’un ağzından Yahya karakteri hakkındaki düşüncelerini şu şekilde anlatmaktadır: “*Je n’ai pas voulu le traiter trop au sérieux. Il est un imbécile. Je n’ai pas de sympathie du tout pour ce genre d’homme. J’aurais voulu d’abord qui’il fût un peu grotesque.*” (Ona fazlasıyla, ciddi bir insan muamelesi yapmak istemedim. Çünkü o bir embesil. Bu tür insanlar için bir sempatim olamaz. En azından biraz grotesk olmasını bile tercih ederdim). Burada bestecinin Hristiyan dinine karşı olan çekimser yaklaşımıyla da karşılaşılmaktadır. William Mann ise bariton sesin genç bir peygambere uygun olmadığını düşünmektedir. Mann’ın bu düşüncesi de Strauss’un, Yahya karakterine olan özensizliğine dair bir başka görüştür.

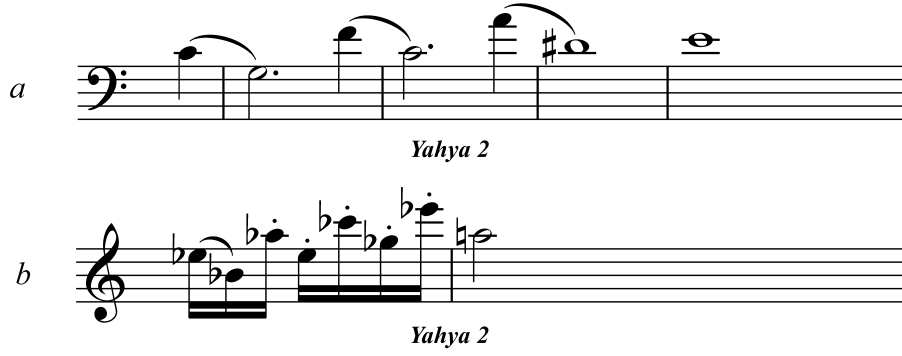
Eserde Yahya’nın ahlaki gücünü simgeleyen “*basit*” olarak nitelendirilen bir tema yer almaktadır. Bu tema, tonal işlev düzeyinde ısrarcı bir yapıya sahip statik temadır. Salome’nin isteklerine direnme gücü burada armonik ve melodik katılıkla ifade edilir (bk. Figür 30).



*Yahya 1*

**Figür 30: Yahya 1, 1. sahne, k. 12, ö. 1-2.**

Yahya’nın ikinci bir teması ise Figür 30’daki gibi, katılık ve beyan edici bir düzlem üzerine kuruludur. Bu durumu aynı belirleyici nedenlere bağlamak mümkündür. Ancak bu temada gelişen tema niteliğinde özellikler gözlenmektedir. Zamanla yapının içerisinde belli bir değişime uğrayacaktır. Bakır çalgılar tarafından görkemli bir şekilde oryaya koyulan tema (bk. Figür 31: a), daha sonra görkemli üslubun aksine, şakacı bir deyişle duyulacaktır (bk. Figür 31: b). Çünkü Yahya’nın dramatik açıdan evrildiği düzlem değişecek, bir karikatür hâline gelecek ve bu yapıyı pikolo klarnet karikatürize edecektir:



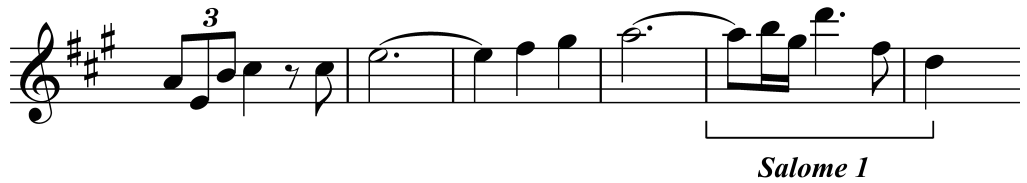
Figür 31: Yahya 2, a 3. sahne, ö. 2-6/b 3. sahne, k. 153, ö. 1-2.

Gelişen temalara bakıldığında, Salome karakterinin karmaşık yapısı basit bir şaşırmandan yola çıkar ve Yahya'ya doğru yönelen bir çekime dönüşür; arzuya doğru yol alır ve bu arzu farklı biçimlerde kendini gösterir. Genellikle bu karakterin sıra dışı fantezilerinin gelişimi doğrultusunda biçimlenmektedir (Poirier, 1983, s. 117). Partisyonun başındaki kısa bölümdeki tema, bu gelişimin sadece bir kesitidir. Eserin başında bulunan ve Salome'nin ilk ve ana motifi olarak nitelendirilen birinci motif (Boulay, 1992, s. 9) Figür 32'de verilmiştir.



Figür 32: Salome 1, 1. sahne, ö. 2-3.

Bu müzikal fikrin asıl biçimiyle, ikinci sahnenin başındaki açılış temasında karşılaşılmakta, müzikal fikir bütün olarak görülmektedir (bk. Figür 33).



Figür 33: Açılış, 2. Sahne, ö. 1-6.

Salome'nin Yahya ile karşılaştığı istek-ret sekansında ise Salome'nin leitmotifinde değişiklik gözlemlenir. Salome'nin arzusu, Yahya'nın karşılıksız tavırlarıyla doğru orantılı biçimde artar. Burada artmakta olan tensel arzu, Salome'nin şehvetli frazlarıyla sese bürünmektedir. Alan Poirier bu durumu “*tensel arzunun dışı vurumundaki şehvet hissi, artarak kristalleşme noktasına gider*” şeklinde ifade eder.

a Jo-cha - na - an.

b Jo - cha - - na - an.

c Ich will dei-nen Mund küs - sen, Jo - cha - na - an.

d Den Kopf des Jo - cha - - na - an.

e Jo - cha - - na - an.

f Jo - cha - na-an.

Figür 34: Tensel arzunun dışı vurumu, a 3. sahne, k. 85, ö. 2-3/b 3. sahne, k. 113, ö. 4-6/c 3. sahne, k. 122, ö. 10-13/d 4. sahne, k. 254, ö. 4-5/e 4. sahne, k. 297, ö. 12-13/f 4. sahne, k. 326, ö. 3-4.

Yukarıdaki formüller incelendiğinde Figür 34: a'da genel bir portre ile karşılaşılmakta ve tematiğin en basit hâliyle karşılaşılmaktadır. Figür 34: c'de ise Salome'nin “*Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan*” (*Ağzını öpmek istiyorum Yahya*) şeklindeki arzusu görülmektedir. Bu motif yapıttaki anahtar formüllerden biridir. Aynı formülün farklı hâlleri, yine inici arpejle sunulmuştur. Salome isteklerini bildirir, Yahya tüm isteklerini geri çevirir ve Salome'nin, kendisini aşağılayarak reddeden adama karşı yaklaşımı bir çeşit obsesyona dönüşür. Bu durum yukarıdaki Figür: d ve Figür: e'de verildiği gibi, Salome'nin Herod'a karşı isteklerini beyan ettiği sahnede de görülmektedir: “*Den Kopf des Jochanaan*” (*Yahya'nın başı*).

Figür: d ve Figür: e’de gösterilen tema, melizmatik<sup>168</sup> stilde sunulmuştur. Salome’nin sözlerinin melizmatik bir yapıya evrilmesinde, dramatik aksiyonun heyecanı etkendir. Sesin akustik olarak incelenmesinde genlik anlamına gelen ambitus, burada genişlemektedir. Daha sonra Salome’nin Yahya’nın ağızını öperek ereğine ulaşmasıyla tema, Figür 34: f’de olduğu gibi, ilk biçime geri döner (Poirier, 1983, s. 118).

### 5.2.9. Strauss’un *Salome* Operası ve Diğer Yapıtları Arasındaki Tematik Karakterizasyon

Babası Franz Strauss, oğluna yazdığı yazıda, “*Temalarını seçerken kendine karşı her zaman katı ol ve onlara istenen boyutu ver.*” şeklinde bir öneride bulunmuştur. Bu sözlerin, Richard Strauss’un müziğinde karşılaşılan pek çok sorunsalın kaynağı olduğu düşünülmektedir.

Bazı eleştirmenler Strauss’un temalarını sıradan bulmaktadır. Örneğin Fransız müzikolog Antoine Goléa, *Also Sprach Zarathustra*’dan bahsederken, Strauss’un, o güne kadar yazdığı eserlere kıyasla müzikal fikir bağlamında, içi en boş olan eser olduğunu savunmaktadır. Strauss’un naif bir tarafı olduğundan, bu nedenle de birçok eserinde, üzerinde fazla çalışılmamış formüllerle yetindiğinden söz edilmektedir.

Strauss’un birçok kompozisyonunda sıklıkla göze çarpan tematik ve ritmik değişmezler vardır. Uzatma noktalarını kullandığı üslup, Salome’ye kadar olan yapıtlarda da tutarlılığını korumakta, birtakım formüller kendini tekrar etmektedir. Örneğin, *Ein Heldenleben*’in (*Bir Kahramanın Yaşamı*) beşinci bölümündeki, bilinen temalardan birine bakıldığında, tematik benzerlikleri açıkça gözlemek mümkündür. *Don Juan*, *Tod und Verklärung* (*Ölüm ve Aydınlanma*<sup>169</sup>) ve *Don Quixote*’da bulunan, geniş aralıklı üçleme ve geniş aralıklı atlamalardan oluşan motiflerin benzerine *Salome*’nin ikinci sahnesinde yer verilmiştir (bk. Figür 35):

<sup>168</sup> Melizmatik: Yunanca “şarkı”, “melodi” anlamına gelen “melisma” sözcüğünden türemiş bir terimdir. Tek bir hecede, birden fazla nota söyleme stilidir (Maitland ve Fuller, 1909, s. 106).

<sup>169</sup> Bu esere, *Ölüm ve Aydınlanma*, *Ölüm ve Başkalaşım*, *Ölüm ve Güzelleniş* şeklindeki çevirilerle de karşılaşmak mümkündür.



Don Juan

Tod und Verklärung

Don Quixote

Salome

Figür 35: Strauss, 1890, *Don Juan*, k. A, ö. 9-10/Strauss, 1891, *Tod und Verklärung*, k. A, ö. 1-2/Strauss, 1898, *Don Quixote*, ö. 1-2/Strauss, 1905, *Salome*, 2. sahne, ö. 1.

Müzikal fikirlerin benzemesi bağlamında, Arnold Schönberg'in Op. 9 *Kammersymphonie*'sinin (*Oda Senfonisi*) başlangıcında viyolonsel tarafından sunulan temada Strauss'un etkilerini görmek mümkündür (bk. Figür 36):

Arnold Schönberg

*Kammersymphonie*

*ff*

Figür 36: Schönberg, 1912, *Kammersymphonie*, k. 1-2, ö. 5-7.

*Salome*'de Yahya'nın birinci motifinin ilk hâli düşünüldüğünde, diğer yapıtları arasındaki benzerlik daha anlaşılır bir hâl almaktadır. Burada Strauss, aralıksal atlayıştaki benzerliği, *dominant-tonik* sıçrayışındaki çıkıcı arpeji vurgulayan, güçlü bir *anakrus* ile sunar (bk. Figür 37):

**Figür 37: Tod und Verklärung, Till Eulenspiegels lustige Streiche, Also sprach Zarathustra, Don Quixote, Ein Heldenleben ve Salome. (Poirier, 1983, s. 116).**

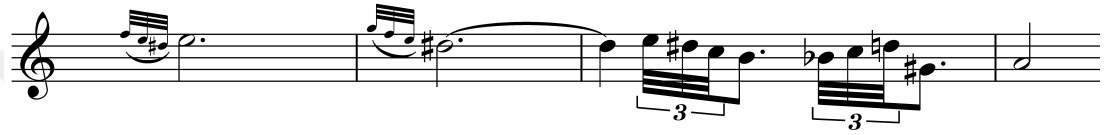
Bu benzerliğe bir başka örneğ ise *Also Sprach Zarathustra*'da gözlemlenmektedir (bk. Figür 38) (Poirier, 1983, s. 116-117):

**Figür 38: Strauss, 1896, Also Sprach Zarathustra, k. 6, ö. 1-2/ Strauss, 1905, Salome, k. 76, 8-10.**

### 5.2.10. Salome'deki Egzotizm ve Oryantalizm

Strauss, egzotik ve oryantalist motifleri operanın birçok yerinde kullanmıştır. Eserin ilk başında duyulan Salome'nin birinci motifi buna iyi bir örnektir (bk. Figür 32). Poirier bu motif için “Operada rastladığımızın en kötüsü” demektedir ve gereğinden fazla, neredeyse gözün içine sokarak sunulan bir tema olduğunu düşünmektedir.

Bunun gibi bir diğer örneğe ise *Yedi Tül Dansı*'nın başında rastlanmaktadır (bk. Figür 39):



Figür 39: *Yedi Tül Dansı*, k. B, ö. 17-20.

Obua tarafından sunulan bu pasaj, ornamentlerinde<sup>170</sup> etkisiyle tam anlamıyla egzotik ve oryantal denebilecek nitelikte bir modellemedir; bu motif, oryantalist yaklaşımla kurgulanmıştır.

Tüm bunların yanı sıra eserde, Strauss'un armonik kadanslara verdiği önem de gözlemlenmektedir. Artık dörtlü aralığını kullanış biçimi bu niyeti doğrular niteliktedir (bk. Figür 40):



Figür 40: 2. sahne, k. 24, ö. 1-5.

Figür 40'da, sık rastlanmayan dereceler, yaylılar tarafından, peşi sıra sunulmuştur. Böylelikle müzikte, egzotik bir atmosfer yaratılmıştır.

<sup>170</sup> Ornament: Bir melodinin anlatımını güçlendirmek amacıyla eklenen notlar, süsleme anlamına gelen ornament kelimesiyle ifade edilmektedir (Sözer, 2012, s. 179). Bir tür ses bezemesi olarak nitelendirilen bu notalar, ses ya da çalgı müziğinde melodiye kıvraklık kazandırır (Sözer, 2012, s. 226).

Bir başka formülde ise geri çevrilmiş kromatizm kullanılmıştır. Bu yaklaşım egzotik atmosfere farklı bir yenilik getirmiştir (bk. Figür 41):



Figür 41: 3. sahne, k. 76, ö. 3-4.

Bunun yanı sıra, yerel rengi yakalamak adına çok çeşitli vurmali çalgı kullanılmıştır (Poirier, 1983, s. 118). Besteci, timpani partisinde sıklıkla melodik dokular (bk. Figür 42: a) ve kromatizm (bk. Figür 42: b) kullanmıştır (Berrak, 2006, s. 83):



Figür 42: Timpani partisindeki ezgisel ve kromatik yaklaşım, a 4. sahne, k. 352, ö. 3-4 /b 4. sahne, k. 362, ö. 1.

### 5.2.11. *Salome*'deki Polifoni

Başta Beethoven, ardından Wagner ve Brahms'ın son yapıtlarından sonra, alman müziği, git gide üzerine daha düşünülmüş polifonik bir düşünce biçimine yönlenmiş ve daha sofistik bir hâle evrilmiştir. Bu süreç, Viyana Ekolü'nün müzik yazımıyla ilgili yeni olasılıklarıyla sonuçlanmıştır.

Strauss'un yapıtlarında ve özellikle *Salome*'de yoğun bir polifoni ile karşılaşmaktadır. Yapıtlarında kontrpuanı (ezgiye karşı ezgi) az kullanmakta ve zaman zaman inversiyon (ters çevirme) kullanmaktadır. Franz Strauss, oğlunun bu yaklaşımı hakkındaki düşüncelerini “*En eğitilmiş kulağa sahip olan müzisyen bile bu kadar çeşitli ses karışımları içinde kendini bulamaz, kaybolur.*” şeklinde dile getirmektedir. Fakat besteci yapıtlarında sözü geçen yoğunluğu, önemli bir unsur

hâlinde sunmaktadır. Polifoni *Salome*'de önemli bir unsurdur. Dramatik yoğunlukla polifonik yoğunluk birbirinden beslenir ve birlikte seyreder.

Üçüncü sahneyi çevreleyen senfonik interlüdlerde sözü edilen ilkelerle net bir biçimde karşılaşmaktadır. Operada yoğunluk, Yahya'nın coşkulu sözlerinden ve Salome'nin tutkulu beyanlarından sonra ortaya çıkan heyecan ve uyarılma durumunu, daha da güçlü vurgulayabilmek adına, Strauss'un kullandığı bir yöntemdir. Dramatik anlamda karmaşaya dönüşen tartışmada görülen polifonik yoğunluğun en anlaşılır örneği *Yahudi Kuinteti*'nde görülmektedir. Ansamblada, doygunlukla sonuçlanan bir *fugato*'yla karşılaşılır. Yahudiler arasında şiddetli bir polemik vardır; bu düzensiz ve dağınık atmosfer için Strauss, metindeki karmaşayı müziğe yansıtmıştır. Müzikteki yoğun orkestrasyon ve beş Yahudi'nin bir ağızdan frazlarını söylüyor oluşu, metnin anlaşılabilirliğini engellemekte ve işitsel düzeyde karmaşaya dönüşmektedir. Burada Strauss'un sözü edilen yaklaşım doğrultusunda ereğine ulaştığı gözlemlenmektedir (Poirier, 1983, s. 120). Kimi karikatüristler orkestradaki bu yoğunluğa mizahi bir açıdan yaklaşarak, Strauss'u komik bir biçimde kaleme almışlardır (bk. Resim 9).



Resim 9: Strauss orkestrasına yönelik eleştirel bir karikatür<sup>171</sup>

<sup>171</sup> Karikatürün altında şu yazı yer almaktadır: “*Pour son prochain opéra, Richard Strauss a réuni un orchestre géant de son propre cru...*” (Bir sonraki operası için Richard Strauss, kendi mahzeninden devasa bir orkestrayı bir araya getirdi) Caricature de 1907 (Poirier, 1983, s. 121).

### 5.2.12. *Salome*'deki Armonizasyona Analitik Yaklaşım

Müzik tarihi boyunca tonal evrilme, genel anlamda incelendiğinde kilise modlarında hoş duyulduğu düşünülen yarım tonları ve *sensibl* (yedinci derece) notaları beraberinde getirmektedir. Johann Sebastian Bach'ın kendi armonizasyon üslubuyla, iç *dominantlar* ve diğer derecelerin *dominantlarını* katma yönelimiyle müzik, tonalite dizisine yabancı notalar barındırmaya başlamıştır. Webern bu durumu şu şekilde örneklendirmektedir:

*Do majörde fa diyez yoktur, do majörde fa diyez kullanırsam -dominantın dominantı olarak belki-tonalitenin dışına çıkmış olurum. Bu bir modülasyondur. Ama onu bu şekilde ele almak istemiyorum, bunun yerine onun esas notayla olan ilişkisini göstereceğim ki bunun sonucunda tonalite de yok olmuştur.*

Sözü edilen evrilmenin en basit anlatımı, do majör üzerinden değerlendirildiğinde, siyah tuşların kullanılmasıyla açıklanabilmektedir. Kadans noktaları, tonal yönelimin seyrinde belirleyici etki oynamıştır. Böylelikle do majörde *supertonik*, re ya da re diyez olabilmekte; armonik evrilme ise eksiltilmiş yedili gibi, “belirsiz” diye nitelendirilen akorlarla birlikte başlamaktadır. Triadlardaki orijinal konsonanslar, disonanslar, yedili akorlar hâline dönüşmüş, her şeyden öte parti yazma kaygısı kompozitörleri bu tür akorlara yöneltmiştir. Zaman içinde insan kulağının alıştığı bu karmaşık sesler, başlangıçta sadece geçit olarak kullanılmaktayken sonraları, doğal ve uyumlu hissedilmeye başlanmıştır. Örneğin artık beşli akoru, Wagner'in müziğinde önemli yer taşımaktadır. Nitekim artık beşli akoru, her minör gamın *mediantının* diyatonik<sup>172</sup> akoru olarak yer almaktadır. Bu yönü belli olmayan akorlar sayesinde kompozitörler tonal hattı istedikleri yöneltebilmişlerdir (Webern, 1998, s. 50-53). Strauss'un *Salome*'sinde de bu durumun yansımaları gözlemlenmektedir.

Operanın müzikal gelişiminde zengin bir armonik hareketlilik vardır. *Salome*'deki tını organizasyonu, üç sistemin birleşiminden meydana gelmektedir. Bunlar: Klasik diyatonik tonalite, post-romantik genişletilmiş kromatik tonalite ve

<sup>172</sup> Diyatonik: İçinde beş ton ve iki yarım ton barındıran diziyi tanımlamak için kullanılır (Yenal, 2014, s. 75). Tüm majör ve doğal minör diziler diyatoniktir. Ör. majör dizide, üçüncü-dördüncü ve yedinci-sekizinci tonların arasında; minör dizide ikinci-üçüncü ve beşinci-altıncı tonların arasında birer yarım ton vardır (Said, 2008, s. 44).

serbest dodekafonidir. Bu sistemler sembolik fonksiyona sahip hâlde ekspresyonist yaklaşımı amaçlar niteliktedir.

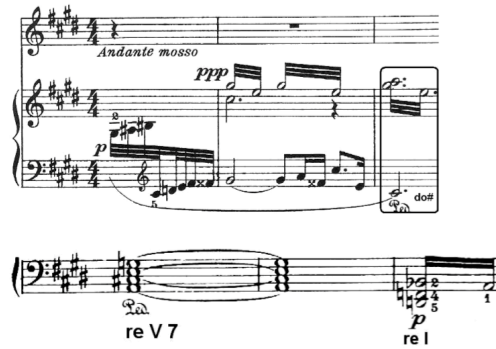
Eser içinde konsonans diyatonik armoni, her zaman Yahya'yı tekilleştirirken, kromatik armoni tüm sahneleri ve kişiler arasındaki ilişkileri portreler.

Tüm esere, armonik açıdan bakıldığında gözlenen durum aşağıda belirtildiği şekildedir:

1. Armonik açıdan uzak ilişkiler.
2. Doğrudan ilişkiler:
  - a. Plagal ve otantik ilişkilerin biriktirdiği diyatonik armoni.
  - b. Kromatik armoni, modülasyonlar, sürekli kromatik gelişim.
  - c. Anarmonik modülasyonlar.
  - d. Uzak aralıklı, beklenmeyen modülasyonlar, triton ve minör ikili.
  - e. Yedili akorlar, tonal sistemi aşan diğer seriler.
  - f. Akorsal pedal tonlar ve katmanlar (İaşeşen, 2012, s. 110).

### 5.2.12.1. Armonik Açıdan Uzak İlişkiler

Uzak armonik ilişkiler, klasik ve romantik çerçeveyi oluşturmaktadır. Aşağıdaki örnekte çıkıcı minör ikili -do# minör-re minör modülasyonu- uzak armonik ilişkiye örnek gösterilebilmektedir. Do# minör-re minör modülasyonu, birinci Yahudi motifinin duyulmasına denk düşmekte ve eserin atmosferindeki kırılmayı simgelemektedir (bk. Figür 43), (İaşeşen, 2012, s. 110).



Figür 43: Armonik açıdan uzak ilişki, 1. sahne, ö. 1-3/1. sahne, k. 3, ö. 3-5).

### 5.2.12.2. Armonik Açıdan Doğrudan İlişkiler

Eserin ilk sahnesinde, pajın ay tasviri yaptığı pasajda ise doğrudan bir armonik ilişki gözlemlenmektedir. Buradaki gelişme, fa minör *dominant*-fa minörün otantik ilişkisiyle açıklanmaktadır (bk. Figür 44).



Figür 44: Armonik açıdan doğrudan ilişki, 1. sahne, k. 2-3, ö. 9-10.

Bu fonksiyon ile ikinci sahnede de karşılaşılmaktadır. Yahya'nın Sesi yeniden duyulduğunda otantik ilişki, mi b majör *dominant* yedili-mi b majör hâlde görülmektedir (bk. Figür 45).



Figür 45: Armonik açıdan doğrudan ilişki, 2. sahne, k. 30, ö. 9-11.

İlk sahnede, Narraboth'un Salome'nin güzelliğinden bahsettiği ilk pasajlardan birinde, mi b majör-do# majör *dominant* ya da anarmoniği mi b majör *subdominant* bağlantısı gözlemlenmektedir. Burada sembolik bir önerme fikrinden hareketle, bu kullanımın, Salome'ye hayranlığını dile getiren Narraboth'un, metaforik tarzda önerilen çıkmazını sembolize ettiği düşünülmektedir (bk. Figür 46), (İaşeşen, 2012, s. 111-112):



Figür 46: Metaforik yaklaşımla, armonik açıdan doğrudan ilişki, 1. sahne, k. 8, ö. 3-5.



### 5.2.12.3. Figüratif Katmanlar

Operada bunların yanı sıra, tipik olmayan figüratif katmanlarla da karşılaşmaktadır. Bu katmanlar eserin doruk noktalarında ciddi ses kütleleri olarak sunulmaktadır (Yıldız, 2003, s. 7). Bunlara örnek, akor katmanları ve pedal tonların kullanım biçimidir. Ciddi bir katılıkla devam eden mi b sesiyle birlikte, üç sesli akorların armonik ve figüratif pedal tonlarla oluşturduğu, duyum açısından gerilimli olarak nitelendirilebilen kromatizmden söz etmek mümkündür (bk. Figür 47).



Figür 47: Figüratif katman, 2. sahne, k. 45, ö. 5-9.

Eserin final sahnesine doğru Salome'nin ereğine ulaştığı sahnedeki, Yahya'nın güzelliinden bahsettiği pasajda, Salome'nin Yahya'ya karşı obsesif tutumunun bestecinin, ardı ardına tutarlı hâlde gelen akorlarla vurgulandığı düşünülmektedir. Burada da Salome'nin sözlerinde olduğu gibi, ciddi bir katılık gözlenmektedir (bk. Figür 48), (İaşeşen, 2012, s. 113).



Figür 48: Figüratif katman, 4. sahne, k. 332, ö. 5-6.

### 5.2.12.4. Kromatizm

Yoğun disonansların yer aldığı eserde kromatizmin de rolü oldukça büyüktür. Olağan dışı bir durum, karakterlerde bir kompleks, bir anksiyete ya da bir heyecan geliştiği anda kromatik öğeler duyulmaktadır. Strauss bu türde gelişen olağandışı olayları kromatizmle anlatmayı tercih etmiştir.

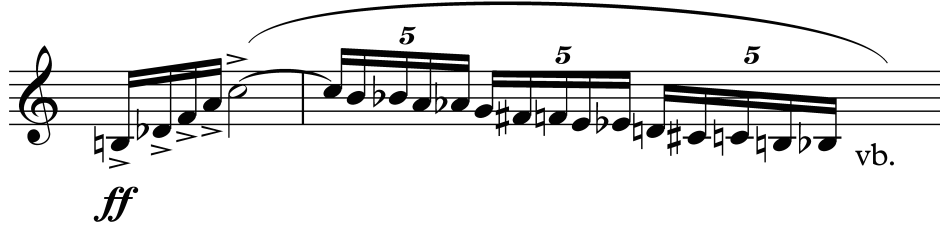
#### 5.2.12.4.1. Birinci Tip Kromatizm

Olağan dışı olayların açıkça görüldüğü dördüncü sahnenin ilk frazlarında, birinci tipte bir kromatizmle karşılaşmaktadır. Herod bu sahnede hayalî bir rüzgârdan rahatsız olur. Romen Rolland yine makalesinde Ravel'i eleştirerek, “zevksizlikle ve bölük pörçük yazılmış bir şey”e rağmen Ravel'in bundan nasıl etkilene bildiğini sorgulamaktadır. Buna örnek olarak Herod'un endişesini ifade eden bir tematik gözlemlenmektedir (bk. Figür 49).



Figür 49: Birinci tip kromatizm 1. sahne, k. 8, ö. 9-19.

Salome'nin Yahya'nın başını yedinci kez istemesi üzerine Herod'un tavrına karşılık şiddetli bir inici kromatik formülle karşılaşmaktadır (bk. Figür 50).



Figür 50: Birinci tip kromatizm, 4. sahne, k. 284, ö. 6-7.

Poirier bu yukarıda örneklendirilen formülü “basit bir figüratif yaklaşım” şeklinde yorumlamaktadır (Poirier, 1983, s. 118-119).

#### 5.2.12.4.2. İkinci Tip Kromatizm

İkinci tipteki kromatizm ilk örnekten farklı olarak aralıksal bir düzlem üzerine kuruludur. Çıkıcı ya da inici bir kromatik diziye paralel, bir başka kromatik dizi iliştilmiştir (bk. Figür 51). Aşağıdaki formül ile, Herodias'ın, Yahya'nın suçlamalarından rahatsızlık duyduğu pasajlarda karşılaşmaktadır (Poirier, 1983, s. 118):



Figür 51: İkinci tip kromatizm, 4. sahne, k. 217, ö. 1-2.

### 5.2.12.4.3. Üçüncü Tip Kromatizm

Üçüncü tip kromatizm ise daha yapısal bir düzlemedir. Bu kromatik yaklaşım, düzenli bir şekilde çıkıcı kromatik aralıklarla yinelenen motiflerden ibarettir. Diğer iki tipten farklı olarak temalar, blok hâlde bütünüyle kromatize olur. Herod'un Salome'e den kendisiyle birlikte şarap içmesini, meyve yemesini ve dans etmesini istediği sahnelerde, benzer formüllerin mi, fa, fa# aralıklarıyla kromatik biçimde modülasyona uğrayarak ilerlediği gözlemlenmektedir (bk. Figür 52).

Figür 52: Üçüncü tip kromatizm, a 4. sahne, k. 172, ö. 4-5/b 4. sahne, k. 176, ö. 3-4/ c 4. sahne, k. 223, ö. 5-6.

Yukarıdaki örnekte kendi isteklerini reddeden Salome'ye karşı yeni öneriler sunan Herod, her bir istek cümlesini bir üst kromatik aralıkta söylediği gözlemlenmektedir. Buradaki üçüncü tipten kromatizm, Herod'un arzusunun git gide yükseldiğini sembolize etmektedir (Poirier, 1983, s. 118-119).

### 5.2.12.5. Dizisellik

Operada Herod'un sahnede olduğu bölümlerde ardı ardına eklenmiş, genelde sıklıkla tam-ton dizilerinden oluşan dizisel yaklaşım göze çarpmaktadır. Strauss, dördüncü sahnedeki Herod'un psikolojik ikircikliğini anlatmak için, ısrarcı bir şekilde, tek bir biçim olarak kullanmıştır. Bu nedenle Poirier, bu bölümü “*biraz zayıf*” ve “*gereksiz bir ısrar*” olarak nitelendirmektedir (bk. Figür 53).



Figür 53: Dizisel yaklaşım, 4. sahne, ö. 4-5.

Salome'nin Herod'a, arzusunu son kez beyan etmesinin ardından bu dizi timpani tarafından tekrar yinelenir.

İkinci bir dizisel biçimle ise Figür 64: c'deki formülün geliştirilmiş hâli olarak karşılaşılır. Besteci, Figür 64: c'deki formülün sadece baş kısmını koruyarak yeni bir dizi oluşturmuştur (bk. Figür 54).



Figür 54: Dizisel yaklaşım, 4. sahne, k. 263, ö. 1-4.

Poirier bu dizisel biçimin bir önceki örnekten daha iyi tasarlanmış olduğu kanısındadır (Poirier, 1983, s. 119).

### 5.2.12.6. Bitonalite

Eserde birçok figüratif yaklaşımda olduğu gibi, dramatik gerilimin yüksek olduğu pasajlarda bitonalite de gözlemlenmektedir. Strauss, bu yaklaşıma dair fikirlerini şu şekilde ifade etmektedir:

*Karakterler arasındaki kontrastı ya da çeşitliliği ortaya çıkarmak için bitonaliteden faydalanmak istedim. Böyle bir düşüncem en başından beri vardı. Örneğin Herod ve Nasıralı arasında gelişen zıtlığı ifade etmek için yalnızca ritmik kontrast bana yeterli gelmiyordu. Bunun dışında tonalitedeki kontrastları da kullanmak istedim. Konu ritmik kontrast ise Mozart bunu son derece dahi bir biçimde sıklıkla kullanmıştır.*

Yahudi Kuinteti'ni izleyen sayfalarda Birinci Nasıralı ve Birinci Yahudi arasında gelişen pasaj incelendiğinde bitonal yaklaşım göze çarpmaktadır. Birinci Nasıralı: “*Der Messias ist gekommen*” (*Gelen Mesih'tir*) demekte Birinci Yahudi ise karşıt görüşle: “*Der Messias ist nicht gekommen*” (*Gelen Mesih değildir*) demektedir (bk. Figür 55).

**Birinci Yahudi**

Der Mes-si-as ist ge-kom-men. Er ist ge...

**Birinci Nasıralı**

Der Mes - si - as ist ge - kom - men. Er ist ge...

*kontrbas ve trombon*

Figür 55: Birinci Nasıralı ve Birinci Yahudi arasında geçen pasajdaki bitonalite, 4. sahne, k. 209, ö. 1-5.

Figür 55'deki pasaj, Birinci Nasıralı'nın frazı, mi b dominantıyla başlar ve sol b majörle bitmektedir. Hemen ardından gelen Birinci Yahudi'nin re minör frazı burada çelişki yaratmakta ve tezat oluşturmaktadır.

İkinci bir tonal kırılışın ise Herod'un inançsızlık ve panikle karışık ruh hâlini ifade etmek için kullanıldığı düşünülmektedir. Bu durumla Nasıralıların Herod'a, Mesih'in ölüleri dirilttiğini söyledikleri sahnede karşılaşmaktadır. Birinci Nasıralı “*Die Tochter des Jairus hat er von den Toten erweckt*” (*O, Jarius'un ölmüş kızını diriltti*) der ve buna karşılık Herod “*Wie, er erweckt die Toten?*” (*Ne, ölüleri mi diriltti?*) şeklinde korkusunu ifade eden bir cümle söyler (bk. Figür 56).

**Herod**

Wie, er er-weckt die To-ten?

**Birinci Nasıralı**  
...hat er von den To-ten er-weckt.

*korno I-II ve viyolonsel*

*korno III-IV ve kontrbas*

**Figür 56: Birinci Nasıralı ve Herod arasında geçen pasajdaki bitonalite, 4. sahne, k. 211, ö. 9-12.**

Figür 56'da gösterilen pasajda Birinci Nasıralı ve Herod'un frazları arasında yarım tonluk bir mesafe vardır. Besteci Herod'un anksiyetesini bu tonal kırılmayla ifade etmiştir.

Üçüncü bir örnek ise Yahya'nın hakaretlerine uğrayan Herodias'ın, Herod'a yönelttiği "*Befiehl ihm, er soll schweigen*" (*Emir ver, sussun artık*) cümlesinde görülmektedir (bk. Figür 57).

**Herodias**

Be - fiehl ihm, er soll schwei - gen.

*flüt*

*yaylılar pizz.*

*trompet*

*viyola*

*trombon*

**Figür 57: Herodias'ın "*Befiehl ihm, er soll schweigen*" frazındaki bitonalite, 4. sahne, k. 215, ö. 3-6.**

Yukarıdaki pasajda Herodias'ın frazı, bir önceki si majöre kontrast yaratacak şekilde re minör hâlde sunulmuştur. İlk iki örnekte tonal disonans, genel ortamın içine giren tek bir ses tarafından oluşturulmuş, Oysa son örnekte bu kontrasta orkestra da katılmıştır. Böylelikle zıtlık, daha güçlü bir ifadeyle sunulmuştur (Poirier, 1983, s. 119-120).

### 5.2.13. *Salome*'deki Ses Sembolizmi

Barok temelli duygulanım kuramı olarak nitelendirilen Affektentheory'nin, Strauss'un geç dönem romantik üslubuna yansımaları gözlemlenmektedir.

Yapıtlarında kromatik veya diyatonik aralıkların metnin anlamı doğrultusunda duygulanımı ve karakterizasyonu önem teşkil etmektedir. Tam da burada, ilk kez Claudio Monteverdi tarafından kullanılan ve geliştirilen *Stile Concitato*'nun etkileri görülmektedir (Yenal, 2014, s. 36). Kışkırtıcı ve heyecan verici anlamına gelen “*concitato*” ifadesinden gelen, *Ajite Üslubu* olarak Türkçeye çevrilebilen bu stili, Monteverdi 1624 yılında *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda* (*Tancredi ve Clorinda'nın Muharebesi*) ve 1638 *Madrigali Guerrieri et Amorosì*'nin (*Savaşçılar ve Aşıklar Madrigali*) yineleyen bölümlerinde kullanmıştır. Bu stilde dramatik aksiyon bağlamında genişletilmiş *triller*<sup>173</sup>, tekrarlanan notalar, ajitasyon ve öfke sembolleri sıklıkla kullanılmıştır (Sözer, 2012, s. 58).

Kökleri Barok'a kadar uzanan bu yaklaşımın, Strauss'da da etkileri gözlenmektedir. Sevinç, neşe gibi duygular için majör akor, konsonans, tiz rejistr<sup>174</sup> ve hızlı tempodan; üzüntü, keder gibi duygular için minör, disonans, kalın rejistr ve ağır tempodan; frekans orantılarına göre hesaplanmış antik *Aralık Kuramı*'na göre “*tam*” ve konsonans olan üç aralık, oktav (sekizli), beşli ve dörtlüden faydalanmaktadır (Yenal, 2014, s. 36). Bu yaklaşımdan hareketle *Salome*'nin ekspresyonist özellikler taşıdığı düşünülebilir (Berrak, 2006, s. 82).

Örneklerle açıklanacak olunursa, *Don Quixote* yapıtındaki bakır çalgılardaki keskin disonanslara karşın sağlam bir biçimde yer edinmiş re majör tonalitesi herhangi bir sekteye uğramamıştır ve bu disonanslar sadece koyunların melemesini ifade etmek için kullanılmıştır. Alain Poirier, Strauss'un bu yaklaşımından hareketle gerçek bir avangart besteci yerine konulmamasını söylemektedir. Ona göre bu sadece figüralist ve sembolist bir yaklaşımdır. Strauss'un müziğindeki bir takım eşitsizlikler yaratarak farklı öğeleri bir araya toplaması ve tonal sistemin dışında bu araçları kullanım biçimi *Elektra*'da üst düzeye ulaşmıştır. Bu bağlamda ekspresyonist eğilimler açısından *Salome* operası, Wagnerian operayla Schönberg'in monodramları

<sup>173</sup> Tril: Bir süsleme olan tril, üzerine yazıldığı notayla tam ya da yarım ton üstündeki notayı, ardi ardına ve titretircesine çalarak ya da söyleyerek uygulanan bir tekniktir (Sözer, 2012, s. 242).

<sup>174</sup> Rejistr: Enstrümanların ya da insan sesinin, bir müzik yapıtını yorumlamak için gerekli olan ses genişliğini ifade eder (Sözer, 2012, s. 200).

arasında bir yerdedir. Strauss'un müziğindeki bu ekspresyonist eğilimler zamanla azalıp *Der Rosenkavalier*'deki gibi, yerini zamanla klasik formüllere bırakmıştır.

Tüm bunlarla eş güdümlü olarak *Salome*'de orkestrasyon üzerindeki ustalık, Strauss'un özel bir biçimde sembolleri ortaya koymasını sağlamıştır. Motiflerin değişmez ve sürekli kendini yineleyen özelliği ya da değişime uğraması ciddi bir organizasyonla sunulmakta, armonik ortamdan uzaklaşmış, nötr bir tını elde edildiği düşünülmektedir. Buradaki tonal ortamdan uzaklaşma çabası ise kontrastlıkları ve kırılmaları sembolize eder niteliktedir (Poirier, 1983, s. 121-122).

### 5.2.13.1. Özel efektler

Strauss, *Salome*'de bazı duygulanımları ifadelendirebilmek adına özel efektlere başvurmuştur. Bunlardan biri Langlois tekniğidir.

#### 5.2.13.1.1. Langlois Tekniği

Eserde sık rastlanmayan ve kontrbasta kullanılan bu teknik için Strauss, partisyonda ek bir açıklama yapmaktadır. Gerekli olan notanın bulunduğu tel, sesin frekansının tınlayacağı noktada, sol elin baş ve işaret parmağı arasında hareketsiz bir biçimde tutulurken nota *arco* şekilde çalınmaktadır. Langlois'in bulduğu bu efekt, *Langlois* adını almıştır. Bu tekniğin, nota üzerinde bir sembolü bulunmamakta ve muhakkak besteci tarafından yazılı bir açıklama gerektirmektedir (Sevsay, 2015, s. 53).

Bu teknikle celladın, Yahya'nın başını kesmek için sarnıca indiği sahnede karşılaşılacaktır. Büyük davulun uzayan *trilleri*, üçüncü ve dördüncü kontrbas rahlesinin<sup>175</sup> devamlı *tremoloları* ile birlikte solo kontrbas, alışıla gelmişin dışında, tiz rejistrda *sforzando*<sup>176</sup> hâlde, Langlois tekniğiyle, si b sunmaktadır:

<sup>175</sup> Strauss kontrbasları bu pasajda dört farklı partiye ayırmıştır ve bu pasaj partisyonda "3.4. *pult*" (3.4. *rahle*) olarak yer almaktadır (Strauss, 1905, k. 304).

<sup>176</sup> *Sforzando*: Sesi ani bir şekilde çoğaltarak güçlü bir ifadeyle çalıp söyleneceği anlamına gelen İtalyanca terimdir. *sfz* ile gösterilmektedir (Gazimihâl, 1961, s. 231).



Figür 58: Kontrbasın Langlois tekniğiyle sunduğu pasaj, 4. sahne, k. 304, ö. 7-10.

Bu gergin ve karanlık bölümü Mahmut Ragıp Gazimihâl şu şekilde anlatmaktadır: “Orkestra bu korkunç intizarı hoş bir ahenkle ifadelendirir; bir velvele ki içleri ürpertir.” (Gazimihâl, 1957, s. 150).

### 5.2.13.1.1. Marin Marais’in *Le Tableau de l’Opération de la Taille*’si

Figür 58’deki, solo kontrbas tarafından sunulan bu pasaj, gıcırtyı anımsatan rahatsız edici bir efekttir. Bu ses ilk olarak akla, Yahya’nın boyun kemiğine işleyen kılıcın yankısını çağrıştırmaktadır. Kontrbas’ın yaptığı bu çalım tekniği Strauss’un yeni bir buluşu değildir. Bu üslubun bir benzerine Marin Marais<sup>177</sup>,nin 1725 yılında yayımlanan yedi süitten oluşan *Pièces de Viole: Livre V*’ın (*Viyola da gamba için parçalar: Beşinci Kitap*) son süiti olan *Mi Minör Süit*’in içinde yer alan 108 numaralı *Le Tableau de l’Opération de la Taille* isimli yapıtında rastlanmaktadır. *Le Tableau de l’Opération de la Taille* mesane taşının alınmasını anlatan bir çalışmadır. Viyola da gamba partisinin üzerindeki metni bir anlatıcı, müzikle eşzamanlı bir şekilde okur (Franklin, 2012, s. 1-2):

....*Icy se fait l’incision*

....*Bu noktada kesik gerçekleştirilir*

*Icy se fait l’introduction de la tenette*

*Bu noktada kıskaç sokulur*

*Icy l’on tire la pierre*

*Bu noktada taş çekilir*

*Icy l’on perd quasi la voix*

*Bu noktada neredeyse ses kaybolur*

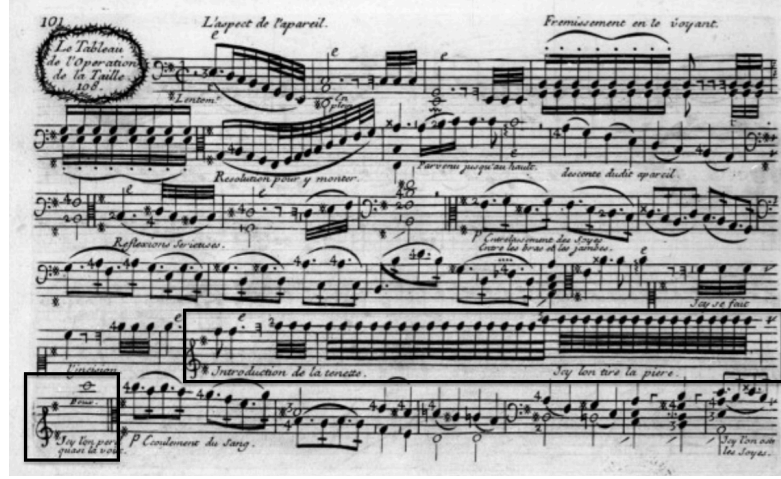
*Ecoulement du sang....*

*Sonuç olarak kanın akışı....*

(Marais, 1725, s. 101).

Yukarıdaki cümlelerle eş zamanlı olarak icracı, la, do ve mi sesleri üzerinde, arşeyi sert bir biçimde bastırarak, sözleri imgelercesine hareket ettirir (bk. Figür 59).

<sup>177</sup> Marin Marais: 1656-1728 yılları arasında yaşamış besteci ve viyola da gamba sanatçısı (Franklin, 2012, s. 1).



Figür 59: Marin Marais, *Pièces de viole: Livre V, Mi mineur Suite No. 7: 108. Le Tableau de l'Opération de la taille* (Marais, 1725, s. 101).

Strauss, Yahya'nın öldürülme sahnesinde de Marais gibi yaklaşmıştır. Bunun yanı sıra yazdığı bir yazıda Strauss, bu pasaj için: “*Kontrbasın Vaftizci Yahya'nın öldürülmesinde çıkardığı tiz si bemolün, suçlunun acı çığlıkları değil de, sabırsızca bekleyen Salome'nin göğsünden çıkan inlemeler olduğunun belirtilmesi gerekiyor*” (Strauss, 1995, s. 10) ifadelerini kullanmıştır. Bestecinin bu açıklamasıyla birlikte, Strauss'un kullandığı sembolik ögenin, kuru ve doğrudan anlatan bir düzlemden sıyrılarak, daha içsel bir ifadeyi yansıtmak için kullanıldığı düşünülmektedir.

## 5.2.14. *Salome*'deki Aralık Sembolizmi

### 5.2.14.1. *Majör Triad*

Triad, diyatonik dizide, bir temel ses üzerine kurulan, üçlü ve beşli aralıklardan oluşan armonik veya melodik akora verilen isimdir (Sözer, 2012, s. 249). “*Trias musica*” “*mükemmel armoni*” olarak nitelendirilen bu akorlar, yüceliğin ifade edilmesinde kullanılmakta ve baba, oğul ve kutsal ruhu sembolize eden teslis simgesi olduğu düşünülmektedir (Yenal, 2014, s. 37).

Operada, majör triadlarla Yahya'nın sahnelerinde karşılaşmakta, yukarıdaki paragraftaki düşünceden hareketle Yahya'nın kutsallığını ve tanrısal yüceliği ifade etmek için kullanıldığı düşünülmektedir:



Figür 60: Majör triad sembolizmi, 3. Sahne, k. 67, ö. 3.

#### 5.2.14.2. Minör Üçlü Aralık

Minör üçlü aralığı eserin önemli temel fikirlerinden biri olarak düşünülmektedir. Besteci, birçok tematiği oluştururken bu aralıktan faydalanmakta ve eserde, ya Salome ile ilgili cümlelerin geçtiği pasajlarda ya da Salome'ye yapılan atıflarda gözlemlenmektedir. Minör üçlü ile protagonist<sup>178</sup> Salome arasında özdeşim kurulduğu düşünülmekte ve bu aralığın önemine dikkat çekilmektedir (Goldet, 1983, s. 57). Eserin ilk sahnelerinde pajın “*Schreckliches kann geschehn.*” (*Korkunç şeyler olabilir*) cümlesiyle minör üçlü aralıklar peşi sıra gelmektedir. Paj burada Salome'nin neden olabileceği felaketleri öngörmektedir (bk. Figür 61).



Figür 61: Pajın “*Shreckliches kann geschehn*” frazındaki minör üçlü aralık sembolizmi, 1. sahne, k. 11, ö. 1-3.

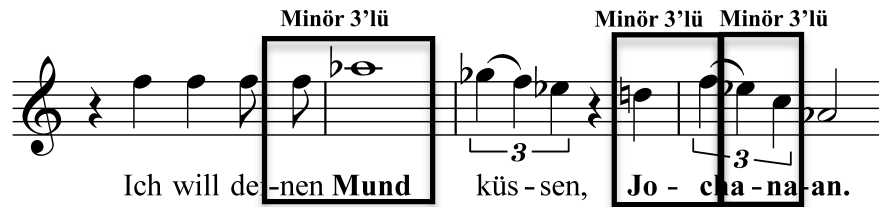
Bir başka örnekle, İkinci Sahne'nin başında, Salome'nin terasa çıkış anında karşılaşılmaktadır. Açılış motifi, Salome'nin birinci motifine yön bulacaktır. Bunun sinyallerini minör üçlü aralık vermekte ve Salome'yi hedef göstermektedir (bk. Figür 62), (Goldet, 1983, s. 59).

<sup>178</sup> Protagonist: Yunancada birinci anlamına gelen “*prot*” ve yarışçı anlamına gelen “*agonist*” ifadelerinin birleşiminden oluşan sözcük, sahne yapıtlarında oyunun baş karakteri yani kahramanı için kullanılmaktadır (Taner, And, Nutku, 1966, s. 87).



Figür 62: Açılış motifindeki minör üçlü aralık sembolizmi, 2. sahne, ö. 1.

Eserin ilk klimaksı olarak nitelendirilen Salome'nin "*Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan.*" (*Ağzını öpmek istiyorum, Yahya*) dediği frazda, ağız anlamına gelen "*Mund*" ve "*Jochanaan*" gibi önem teşkil eden kelimeler de, minör üçlü ile sunulmuştur (bk. Figür 63).



Figür 63: Salome'nin "*Ich will deinen Mund küssen, Jochanaan*" frazındaki minör üçlü aralık sembolizmi, 3. sahne, k. 122, ö. 10-13.

Bu kullanımın bir benzerine de Salome'nin, Yahya'nın başını istediği sahnede karşılaşılmaktadır. Figür 63'te olduğu gibi, Figür 64'te de benzer bir durum ile karşılaşılmaktadır. Figür 64: a'da, olumsuzluk bildiren "*nicht*"<sup>179</sup>, Figür 64: c-d-e-f-g'de baş anlamına gelen "*Kopf*", Figür 64:b'de ise "*Jochanaan*" kelimeleri, minör üçlü aralığıyla sunulmuştur.

<sup>179</sup> Burada "*Ich achte nicht auf die Stimme meiner Mutter*" cümlesinden hareketle Salome'yle İncil anlatısındaki öfkeli annesince yönlendirilen edilgin karakteri yok edip, Wilde'nin *Salome*'sinde olduğu şekliyle annesinden etkilenmeyerek, tamamen kendi görüşü olduğunu savunan bir kadın olarak karşılaşılmaktadır. Bu durum 4.3.4. Oyundaki Karakterlere Yaklaşım, 4.3.4.1. *Salomé* başlıkları altında açıkça irdelenmiştir. Strauss'un burada olumsuzluk bildiren "*nicht*" kelimesindeki minör üçlüyle, bu durumu vurgulamak istediği düşünülmektedir.

Minör 3'lü

a Ich ach-te nicht auf die Stim-me mei-ner Mut-ter.

Minör 3'lü

b Ich ver-lan-ge von dir den Kopf des Jo-cha-na-an!

Minör 3'lü

c Ich for-dre den Kopf des Jo-cha-na-an!

Minör 3'lü

d Den Kopf des Jo-cha-na-an!

Minör 3'lü

e Gib mir den Kopf des Jo-cha-na-an!

Minör 3'lü

f Ich will den Kopf des Jo-cha-na-an!

Minör 3'lü

g Gib mir den Kopf des Jo-cha-na-an!

Figür 64: Salome'nin frazlarındaki minör üçlü aralık sembolizmi, a: 4. sahne, k. 255, ö. 5-7 / b: 4. sahne, k. 260, ö. 5-7 / c: 4. sahne, k. 270, ö. 13-15 / d: 4. sahne, k. 271, ö. 3-4 / e: 4. sahne, k. 278, ö. 1-3 / f: 4. sahne, k. 284, ö. 3-5 / g: 4. sahne, k. 297, ö. 11-13.

Bunların yanı sıra Salome ile özdeşim kurulduğu düşünülen üçlü aralık, eserin finalinde de ısrarcı bir sunumla gözlenmektedir (bk. Figür 65).

Minör 3'lü

Minör 3'lü

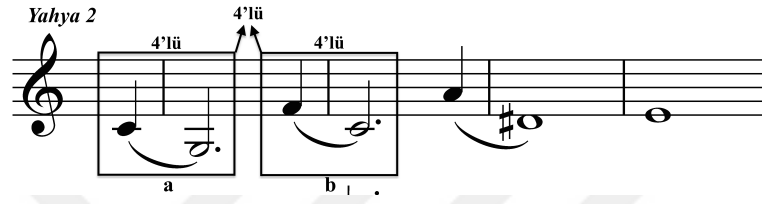
Minör 3'lü

Minör 3'lü

Figür 65: Eserin finalindeki minör üçlü aralık ısrarcılığı, k. 362, ö. 5-8.

### 5.2.14.3. Dörtlü Aralık

Strauss'un eserlerinde dörtlü aralık genellikle güç, kudret, zafer ve iktidarın sembolü olarak yer almaktadır (Yenal, 2014, s. 36). Besteci eserde, dörtlü aralığı Yahya'nın ikinci motifinde kullanmıştır. Bu motif tanrısal ahlaki ve tanrısal gücü simgelemektedir (Goldet, 1983, s. 63). Figür 66'daki a ve b formülleri kendi içinde dörtlü aralıktan oluşmakta, a ve b'nin birbirine olan uzaklığı da dörtlü aralıkla sunulmaktadır. Peşi sıra gelen bu aralıkların, besteci tarafından sembolik anlatımı pekiştirmek amaçlı kurgulandığı düşünülmektedir:



Figür 66: Yahya'nın 2. motifindeki dörtlü aralık sembolizmi, 3. sahne, ö. 2-6.

Bu dörtlü aralıktan oluşan tema ile eserde çokça karşılaşılmakta ve eserin psikolojik gidişatıyla birlikte değişimlere uğramaktadır. Fakat bu değişimler dörtlü aralığı sekteye uğratmamaktadır.

Strauss'un aralık karakteristiğine bir başka eseriyle örnek verilecek olunursa, *Ariadne auf Naxos*'ta Bacchus'un adaya gelişi esnasında dörtlü aralıkla trompet tarafından sunulan, korno ve timpaniyle çeşitlenen "gemi motifi" gösterilebilir. Zille desteklenen *fortissimo* timpani vuruşlarını sergilediği "kâhya motifi" ise zenginlik ve aristokrasinin iktidarını, paranın gücünü simgelemektedir (Yenal, 2014, s. 36).

### 5.2.14.4. Triton

Triton üç tam tondan oluşan, artık dörtlü ya da eksik beşli aralığı için kullanılan bir ifadedir (Gazimihâl, 1961, s. 256). Aralıkların uyumsuz olarak nitelendirilen bu aralığa Rönesans müzisyenleri (ör. fa-sol-la-si) "si contra fa diabolus est in musica" (müzikteki şeytan) ismini vermişlerdir (Sözer, 2012, s. 242). Triton, Barok Dönem'de -özellikle Johann Sebastian Bach'ta olmak üzere- ölümü, yakarışı ve günahı sembolize etmek için kullanılmıştır.

Bu durumun Strauss'daki karşılığına birçok eserinde rastlamak mümkündür (Yenal, 2014, s. 37). *Salome*'de, günâhkâr kızın, günâhkar isteğini söylediği frazlarda besteci bu aralıkları kullanmaktadır (bk. Figür 67).

The image shows three musical staves (a, b, and c) illustrating the tritone symbol in Salome's phrase "des Jo - cha - na - an!". Each staff has a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The phrase is written in a simple, rhythmic style. In each staff, the notes for "Jo" and "cha" are connected by a tritone interval, which is highlighted by a box and labeled "Triton".

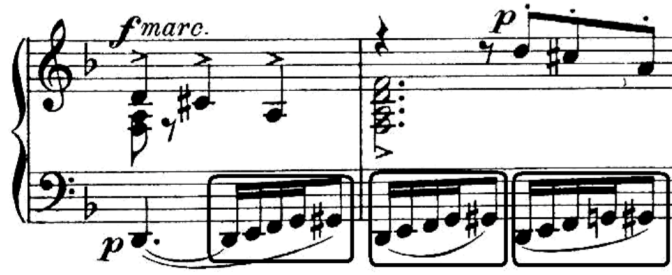
Figür 67: Salome'nin frazlarındaki triton sembolizmi, a: 4. sahne, k. 270, ö. 14-15 / b: 4. sahne, k. 271, ö. 3-4 / c: 4. sahne, k. 284, ö. 4-5.

Strauss, Salome'nin sarnıca eğilip Yahya'nın başını beklediği sahnedeki gerginliği de bu aralıkla sembolize etmektedir. Sarnıçta bir ölüm gerçekleşecektir fakat Salome'nin algısınca atmosfere, olağan dışı bir sessizlik hâkimdir. Salome'nin "*Warum schreit er nicht der Mann?*" (*Neden bağırıyor bu adam*) cümlesinde tritonun, bu paradoksu ifade etmek için kullanıldığı düşünülmektedir (bk. Figür 68).

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The phrase "Wa-rum schreit er nicht, der Mann?" is written in a simple, rhythmic style. The notes for "er nicht" and "der Mann" are connected by a tritone interval, which is highlighted by a box and labeled "Triton".

Figür 68: Salome'nin "*Warum schreit er nicht der Mann?*" frazındaki triton sembolizmi, 4. sahne, k. 305, ö. 4-5.

*Yahudi Kuinteti*'nin ilk ölçülerinde gözlemlenen tritonların, re minör tonalitesi içinde, Yahudilerin karmaşasını ve aralarında gelişen karşıtlığı sembolize ettiği düşünülmektedir. Besteci bu durumu, re minör diziyi sekteye uğratarak (re-mi-fa-sol-sol#) sağlamaktadır (bk. Figür 69), (İaşeşen, 2012, s. 113).



Figür 69: Yahudi Kuinteti'ndeki triton sembolizmi, 4. sahne, k. 189, ö. 1-2.

Strauss'un bu sembolik karakteristiği, bir başka eseri olan *Ariadne auf Naxos*'ta da görülmektedir. Besteci, Ariadne'nin yakarışlarını ve acı çığlıklarını da tritonla sembolize etmektedir (Yenal, 2014, s. 37).

#### 5.2.14.5. Beşli Aralık

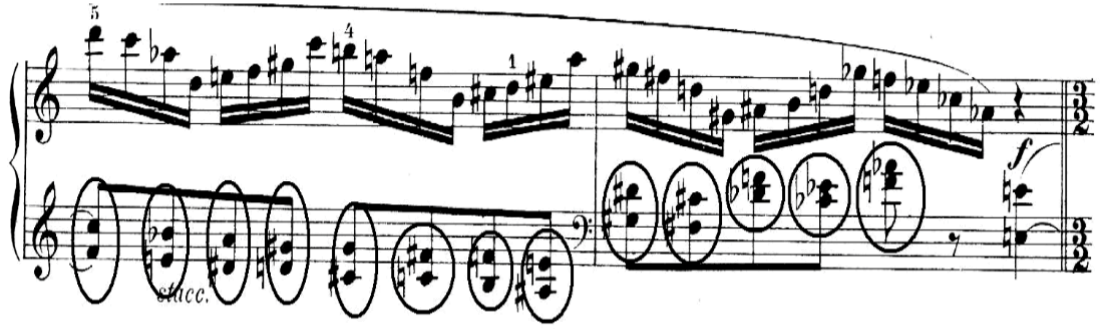
İşitsel bağlamda uyumlu sayılabilen beşli aralığının, eserde saflığı sembolize ettiği düşünülmektedir ve Salome'nin Yahya'nın teninin beyazlığından bahsettiği pasajlarda karşılaşılmaktadır. Almancada beyaz anlamına gelen "weiss" kelimesi beşli aralıkla vurgulanmaktadır (bk. Figür 70).



Figür 70: "Beyaz" anlamına gelen kelimenin, beşli aralıkla sunulan sembolizmi, a: 3. sahne, k. 93, ö. 1-2 / b: 3. sahne, k. 93, ö. 8-9.

Tüm bunların yanı sıra Herodias'ın Yahya'nın Sesi'ni duyduktan sonra, rahatsızlığını belirttiği sahnede ise inici hâlde, beşli, dörtlü, triton ve üçlü aralık paralelizmleri gözlemlenmektedir. Herodias'ın sözlerine eşlik eden bu paralel hareketler, tepkilerini kontrol etmeksizin doğrudan yansıtan Herodias'ın bir çeşit figüralizmi, şeklinde açıklanmaktadır (bk. Figür 71), (İaşeşen, 2012, s. 112-113).





Figür 71: Beşli, dörtlü, triton ve üçlü aralık paralelizmleri, 4. sahne, k. 222, ö. 3-4.

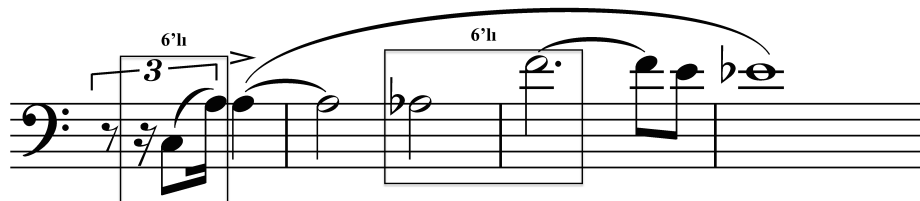
#### 5.2.14.6. Altılı Aralık

Altılı, *Salome*'de yoğun tutkunun ifade edilmesi için kullanılan bir başka semboldür. Altılı aralık ile ilk olarak Narraboth'un Salome'nin güzelliğinden bahsettiği ilk frazda karşılaşılmaktadır. Almanca güzel anlamına gelen "schön" kelimesini bu aralıkla vurgulanmaktadır (bk. Figür 72).



Figür 72: Narraboth'un, Salome'ye methiyeler düzdüğü pasajdaki altılı aralık sembolizmi, 1. sahne, ö. 4-5.

Hemen ardından gelen Narraboth'un Salome'ye karşı güçlü arzusunu simgeleyen Narraboth'un ikinci motifinde de bu aralık ardı ardına yinelenmekte, böylelikle sembolize edilen şey güçlü bir ifadeyle vurgulanmaktadır (bk. Figür 73), (Goldet, 1983, s. 57).



Figür 73: Narraboth'un Salome'ye karşı güçlü arzusunu simgeleyen Narraboth'un ikinci motifindeki altılı aralık sembolizmi, 1. sahne, ö. 6-9.

Salome'nin Yahya'ya tutulduğu ve övgüler yağdırdığı pasajlarda da altılı aralık sembolizmine rastlamak mümkündür. Bu aralık, Figür 74: a'da Almancada ağız anlamına gelen “Mund” ve Figür 74: b'de kırmızılığı vurgulayan “Purpur” kelimelerine denk düşmekte ve Salome'nin giderek büyüyen tutkusunu sembolize ettiği düşünülmektedir.

Figür 74: Salome'nin Yahya'ya övgüler yağdırdığı pasajlardaki altılı aralık sembolizmi, a: 3. sahne, k. 119, ö. 3-5 / b: 3. sahne, k. 120, ö. 1-3.

#### 5.2.14.7. Oktav

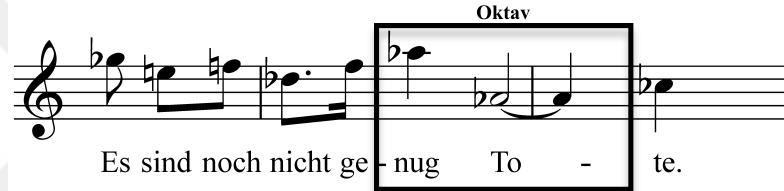
Latince octavus sözcüğünden gelen bu terim, sekizinci ya da sekizli aralık anlamına gelmektedir (Sözer, 2012, s. 173). Antik Yunanlılar oktavı “diapason”, Yunanlılar ise “armonia” olarak ifadelendirmişlerdir (Gazimihâl, 1961, s. 185). Oktav aralığının en mükemmel, en uyumlu en saf aralık olduğu düşünülmektedir. Antik Yunan'da oktav yukarıdan aşağıya kullanıldığında, “tanrının habercisi”, aşağıdan yukarıya kullanıldığında ise “ruhların yol göstericisi” olarak algılanmaktadır. Anarmonik iki nota arasında sekiz dereceyi sınırlarına alan, on iki tonun tümünü içeren oktavın en alt noktasının yeryüzünü, en üst noktasının ise gökyüzünü simgelediği düşünülmektedir (Yenal, 2014, s. 36).

Bu bağlamda Salome'nin Yahya'ya yaptığı “Gewiss ist er keusch wie der Mond” (Kuşkusuz o, ay gibi saftır) cümlesindeki benzetmesinde, ay anlamına gelen “Mond” sözcüğünde kullanılan, yukarı doğru hareket eden oktav hareketiyle, *piano* nüansında sunulan la b , gökyüzündeki ayın saflığını sembolize etmektedir (bk. Figür 75).



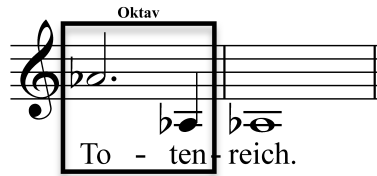
Figür 75: Salome'nin "Gewiss ist er keusch wie der Mond" frazındaki oktav sembolizmi, 3. sahne, k. 78, ö. 13-16.

Bu örneğin tam tersiyle, Salome'nin Yahya'nın başını sabırsızlıkla beklediği pasajda karşılaşılmaktadır. Salome'nin "Es sind noch nicht genug Tote" (Yeterince ölü yok) dediği frazda ölü anlamına gelen "Tote" kelimesi inici la b oktav hareketiyle sembolize edilmiştir (bk. Figür 76).



Figür 76: Salome'nin "Es sind noch nicht genug Tote." frazındaki oktav sembolizmi, 4. sahne, k. 310, ö. 5-7.

Strauss'un diğer eserlerinde de oktav sembolizmine rastlamak mümkündür. *Ariadne auf Naxos*'ta bu durumun neredeyse aynısı gözlenmektedir. Burada ise Ariadne'nin monoloğundaki aşağı doğru la b oktav hareketinin, ölüler diyarına, Hades'e inişin bir sembolü olarak nitelendirildiği düşünülmektedir (bk. Figür 77), (Yenal, 2014, s. 36).



Figür 77: Strauss, 1916, *Ariadne auf Naxos*'daki oktav sembolizmi karakteristiği, k. 61, ö. 1-2.

### 5.2.15. Salome'deki Tonalite Sembolizmi

Farklı tonalitelerin birey üzerinde uyandırdığı hissiyat, Barok Dönem temelli bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Saf ve doğal ses algısı, fiziksel gerçeklikle örtüşmeyen imajiner bir durumdur ve bestecinin öznel duyumunun bir gerçekliği olarak nitelendirilebilmektedir. Christian Friedrich Daniel Schubart'ın 1784 yılında sistematik bir şekilde ele aldığı estetik kuramına göre, “renklendirilmiş tonlar”ın (natürel tonlar), masumiyeti ve arılığı; bemollü tonların, naif ve melankolik yapıyı; diyezli tonların ise güçlü vahşi tutkuları sembolize ettiği düşünülmektedir (Yenal, 2014, s. 38).

Bu bağlamda Strauss, öznel algısınca durumları, karakterleri ve olayları, belirli tonalitelerle sembolize etmektedir.

Salome'deki tonal yapının do# minör tonalitesi etrafına konuşlandırıldığı düşünülmektedir (Boulay, 1992, s. 36). Genel anlamda karakterleri, durum, olay ve objeleri sembolize eden tonaliteler Tablo 5'te gösterildiği gibidir:

Do# Minör: Do# Majör:	Salome: Cazibe	Do Majör: La b Majör: Mi b Majör:	Yahya: Sıflık, erdem, ilahi güç, kehanet, tanrı ve İsa
La Minör : La Majör:	Salome: Egzotizm ve <i>femme fatale</i>	Mi b Minör:	Yahya: Mahkûm, sarnıç ve yazgı
Si Majör:	Salome: Davetkarlık, işve, cilve	Re Minör:	Yahudiler
F Majör:	Narraboth ve Mevye	Sol# Minör:	Korku, Felaket
Mi majör	Ağız	Do Minör:	Ölüm

Tablo 5: Tonalite Sembolizmi.

Do majör: Yahya için kullanılan sıflık, erdem, ilahi gücü simgeleyen bir tonalitedir. Sembolik yaklaşımla donanım, değiştirici işaretlerle bozulmamış natürel tonlar içerir. Bunun yanı sıra piyanoya tekabül eden beyaz tuşlarla Yahya'nın beyaz bedeni ilişkilendirilebilmektedir. Bu beyazlık, onun kutsal misyonunu vurgulamaktadır.

Do# majör ve do# minör: Salome'nin tonalitesi şeklinde ifade edilen, içinde hiç natürel ton bulunmayan do# majör ise sözü geçen kutsal sıflığa tezat

oluşturmaktadır. Christian Friedrich Daniel Schubart'ın estetik kuramınca bu tonalitenin Salome'nin bitmek bilmeyen vahşi tutkusunu sembolize ettiği, do# minörün ise aynı duygulanımın, koyu ve karanlık bir sunumu olarak olduğu düşünülmektedir.

Bu bağlamda eserdeki, do# majör, re b majör, mi b majör, sol# minör, mi majör, la b majör gibi içinde fazla değiştirici işaretler barındıran tonalitelerin kullanım yoğunluğu, karanlık duygulanımı doğrulayan durumlardır.

La majör ve la minör: Salome'nin la majör ya da la minör tonalitesindeki pasajlarının ardından, Yahya'nın mi b majör tonaliteyle özdeşleştirilmesi, Yahya'nın do majöründeki gibi, iki protagonist arasında zıtlık oluşturmaktadır. La ve mi b tonlarındaki triton, akıllara Orta Çağ'daki "Diabolus"<sup>180</sup> (şeytani duygular uyandıran) anlayışını getirmektedir. Buradaki tritonun, mi b ile birlikte, Yahya'nın sarnıçtaki tutsaklık gerçeğini vurguladığı düşünülmektedir.

Sol# minör: Bu tonalitenin korku ve felaketi sembolize ettiği düşünülmektedir. Sol# minörün armonik dizisinin içinde bulunan fa çift diyez (X) işareti tehlikeyi işaret eden çapraz kemiklerle ilişkilendirilmekte ve bu durumun bir tesadüf olmadığı düşünülmektedir.

Fa majör: Herod'un Salome'ye yaptığı önerilerin ilkinde "Salome, komm, iss mit mir von diesen Früchten...." (Salome, gel, meyvelerden ye benimle) sözleriyle birlikte müziğe fa majör tonalitesi hâkimdir. Fa notasının harf karşılığının "F" olduğu düşünüldüğünde, bestecinin, Almanca meyve anlamına gelen "früchten" kelimesinin ilk harfi "f"yi, vurgularcasına bu tonaliteyi seçmiş olabileceği düşünülmektedir.

Mi majör: Bu tonalite ise doruk olarak nitelendirilen son sahnede kullanılmakta ve "ağız"ı sembolize etmektedir. Mi notasının harf karşılığının "E" olduğu düşünüldüğünde, yukarıdaki paragraftaki gibi burada da Almanca ısırma anlamına gelen "einbeissen" kelimesinin ilk harfi olan "e"yi vurgulamak için kullanıldığı düşünülmektedir.

---

<sup>180</sup> Sözü edilen durum 5.2.14. Salome'deki Aralık Sembolizmi'nin alt başlığı olan 5.2.14.4. Triton başlığında açıkça irdelenmiştir.

Re minör: Bu tonalite Yahudiler için kullanılmaktadır. Bu durum *Yahudi Kuinteti*'nin ilk frazında Birinci Yahudi'nin “*Das kann nicht sein.*” cümlesinin ilk harfi ile bağdaştırılmaktadır. Re notasının harf karşılığının “D” olduğu düşünüldüğünde, “D” sembolünün “*Das*” sözcüğüyle bağdaştırılıyor olması daha anlaşılır bir hâl almaktadır.

Do minör: Bu tonalitenin ise tradisyonel normlar bağlamında, ölümü sembolize ettiği düşünülmektedir. Do minör tonalitesinde olan Purcell'ın *Funeral of Queen Mary (Kraliçe Mary'nin Cenazesi)* adlı yapıtı, Beethoven'ın 5. *Senfoni*'si, Liszt'in müzindeki kullanımı, Wagner'in *Siegfried*'indeki *Cenaze Marşı* bu fikri kanıtlar nitelikteki örneklerdendir. Strauss, *Salome*'sinde de protagonistin ölümünde do minör tonalitesine rastlanmakta ve eser bu tonaliteyle son bulmaktadır (Murphy, 1989, s. 215-230). Strauss'un bu tonalite karakteristiğiyle *Tod und Verklärung*'ta da karşılaşmak mümkündür. Ölüm anlamına gelen “*Tod*”un eserde do minör tonalitesiyle sembolize edildiği düşünülmektedir (Murphy, 1989, s. 215-230).

### 5.2.16. Yedi Tül Dansı

Dördüncü sahne içinde yer alan ve ayrı bir bölüm olarak ele alınan *Yedi Tül Dansı* dengeli ve ustalıklı planlanmış bir senfonik kesiti andırmaktadır. Strauss bu kesitte operanın bütündeki plana sadık kalmış, öncesinde yer alan formülleri hiçbir detayını atlamayarak sunmuştur (Yıldız, 2003, s. 6). Böylelikle Salome'nin dansı, müzikal form açısından sadece opera içinde değil, senfoni orkestraları tarafından konserlerde de seslendirilebilecek bir yapıya sahiptir.

Eserin hazırlık süresince Strauss'un 15 Temmuz 1905 tarihinde Ernst von Schuch'a gönderdiği mektupta "*Dans hariç, Salome partiyonu baskıdan çıkmak üzeredir.*" şeklinde bir ifade bulunması (Altuna, 1960, s. 9), Strauss'un bu dansı operayı tamamladıktan sonra bestelediğinin bir kanıtı sayılmaktadır. Genel portrelemeyi ve leitmotifleri, tüm plana sadık kalarak ustalıklı kurgulamasının nedenini bu duruma bağlamak mümkündür.

Senfonik interlüd olarak nitelendirilen bu kesit, dönemin birçok çağdaşı tarafından Strauss'un diğer senfonik şiirlerine oranla zayıf bir yapıya sahip olarak değerlendirilmiştir. Oryantalist dokuyu açıkça gösterebileceği bir bölüm yazma isteğine, eserin yazım aşamasında açıkça değinen Strauss bu senfonik interlüd içerisinde oryantal kaygıyı açıkça gözetmektedir. Bu kesit eleştirmenler tarafından oryantal sunumu ile tanımlanmakta ve dönemin oryantalist yönelimine uygunluğu açısından tartışılmaktadır (Yıldız, 2003, s. 6). *Yedi Tül Dansı*'nda egzotizm ve oryantalizm, tematik figüralizmin dışında hekelfon ve vurmali çalgılarla sağlanmaktadır. Dönemin estetik seyri açısından oryantalizm özel bir yere sahiptir ve Wilde'in oryantal duyarlılığını Strauss, müziğinde güçlü bir ifadeyle sunmaktadır.

Strauss tarafından "*olay örgüsünün kalbi*" olarak nitelendirilen bu dans (Bentley, 2006, s. 45), geniş bir orkestra kullanımı mevcuttur. Yaylı çalgılar çok sayıda partiye ayrılmakta<sup>181</sup> müzik ise neredeyse duyulması olanaksızlaşan, çok katmanlı bir yapıyla sunulmaktadır (Yıldız, 2003, s. 7).

---

<sup>181</sup> Burada sözü geçen durum sadece *divisi* değildir. Bestecinin, partileri "*1. rahle-4. rahle*" şeklinde ayırmasından söz edilmektedir.

### 5.2.16.1. Tematik ve Armonik Açıdan Analitik Yaklaşım

Çalışmanın tematik ve armonik açıdan analitik yaklaşımında müzikal kavramlar Türkçede okunduğu şekliyle kullanılmış olup akor şifreleri Fransız sisteminde yer aldığı hâliyle görülmektedir.

Strauss bu dansta, tematik gelişimleri sentetik dizilerle zenginleştirmekte, Stravinski, Ravel ve Scriabin'in eserlerinde görülen sekiz tonlu *oktatonik* dizilere yer vermektedir. Bunun yanı sıra eser içerisinde daha önceden işitilen temalarla, ardı ardına sıralanmış şekilde karşılaşılmaktadır (Yıldız, 2003, s. 7).

Bu kesit, besteci notunda da belirtildiği gibi “vahşi” olarak nitelendirilen bir açılımla *Sehr schnell und heftig* (*Molto presto e furioso*<sup>182</sup>) şeklinde başlar. Bu açılımı vurmali çalgılar hızlı ve öfkeli bir biçimde sunarlar (bk. Figür 78).

**Sehr schnell und heftig**

The musical score for the opening of 'Yedi Tül Dansı' consists of four staves. The top staff is for Timpani, the second for Küçük Timpani (Tahta sopa ile), the third for Tef, and the fourth for Trampet. The tempo is 'Sehr schnell und heftig' and the dynamics are marked 'f'. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes across the four staves.

Figür 78: *Yedi Tül Dansı*'nın açılımlındaki vurmali çalgılar, ö. 1-4.

Vurmali çalgıların yanı sıra açılımda obuanın oryantalist motifiyle karşılaşılmaktadır (bk. Figür 79).

The musical score for the opening of 'Yedi Tül Dansı' shows a single staff for the Oboe. The tempo is 'Sehr schnell und heftig' and the dynamics are marked 'f'. The score shows a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes.

Figür 79: *Yedi Tül Dansı*'nın başındaki obua tarafından sunulan oryantalist motif, ö. 6-10.

<sup>182</sup> *Molto presto e furioso*: *Molto* “çok” anlamına gelmekte (Sözer, 2012, s. 157); *presto* çabuk ve hızlı tempoda (Sözer, 2012, s. 193), *furioso* ise öfkeli, hiddetli bir deyişle anlamına gelmektedir (Sözer, 2012, s. 96). Böylelikle, çok hızlı tempoda ve hiddetli bir deyişle çalınacağını ifade etmek için kullanılmıştır.



Figür 79'daki obua tarafından sunulan ilk motifin, erotik fantezilerin ve arzuların, egzotik ve hırçın çağrışımlarını sembolize ettiği düşünülmektedir. İlerleyen ölçülerde bu temanın, tematik açıdan daha zengin hâl aldığı gözlemlenmektedir (Fisher, 2007, s. 21). Obuanın ardından, flüt tarafından Salome'nin birinci motifi duyurulur; sonrasında yaylılar tarafından *espressivo* hâlde ifadelendirilen pasaj, yine Salome'nin birinci motifine yön bulur.

Bu sırada B bölümünde, tutarlılığını koruyan bir modelleme ile karşılaşmakta, farklı bir figüratif yaklaşım görülmektedir (bk. Figür 80).

The musical score for Figure 80 is presented in a two-staff format. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. The time signature is 3/4. The key signature is one flat (F major or D minor). The score is divided into three measures: 31, 32, and 33. Measure 31 starts with a whole rest in the upper staff and a half note 'i' in the lower staff. Measure 32 features a complex harmonic structure with a whole note 'i' in the lower staff and a half note 'VI' in the upper staff. Measure 33 continues with a whole note 'i' in the lower staff and a half note 'VI' in the upper staff. The score is annotated with 'a:' and 'VI:'. Chords are labeled as Am, F, and F+6(Ger). The melody includes notes labeled 'N' and 'Triton'. The bass line includes notes labeled 'i' and 'VI'.

**Figür 80: *Yedi Tül Dansı*'ndaki tutarlılığını koruyan modellemeye armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. B, ö. 31-33.**

Figür 80'deki pasajda la minör üzerine kurulu karmaşık yapıya sahip bir modelleme gözlemlenmektedir. İlk olarak la minör *tonik* ve fa majör *submediant* ilişkisi ile karşılaşmaktadır. Üst partide karşılaşılan la-do-la notaları, la minörde de fa majörde de ortak ses olarak kabul edilmiştir. Sol ve si, la ve do'ya önce komşu olan, sonra bu seslere dönüşen seslerdir. Sol notası ise fa'ya komşudur. Bas partisindeki mi'nin komşusu olan mi b 'ün anarmoniği re# üzerinden düşünüldüğünde buradaki durum daha açık bir hâl almaktadır ve re# Alman artık altılıya hizmet etmektedir (fa-la-do-re#). Böylece Salome'nin dansında tutarlılığını koruyan yapının temel seyri, la minör *tonik*-F+6(Ger)-*tonik* şeklinde ilerler. Re# ya da mi b ise la ile olan ilişkisi bağlamında bir triton oluşturmaktadır. Bu triton

geleneksel *diabolus*<sup>183</sup> ifadesini koruyarak, sembolik bağlamda Salome'nin yok edici yönüyle ilişkilendirilmektedir<sup>184</sup>.

Dansın en tutkulu pasajlarından biri olan Salome'nin cazibesini simgeleyen (Bilgili, 2011, s. 25) pasajın ilk kesitleri Figür 81'de verilmektedir (bk. Figür 81).

**Figür 81: Yedi Tül Dansı'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasaja, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. P, ö. 136-144.**

Figür 81'de, Salome'nin cazibesini simgeleyen pasaj bir modülasyonla, Salome ile özdeşleştirilen do# minör tonalitesiyle sunulmuştur. Pasajın ilk ölçüleri, örnekte verildiği üzere armonik açıdan karmaşık olmayan bir yapıya sahiptir. Tema *tonik-submediant* üzerinde ilerler. 142. ölçüde ise alterasyon içeren bir minör *napolitan* ile karşılaşılmaktadır. 143. ve 144. ölçülerde ise si# ile birlikte belirgin bir *dominant* ilişkisi gözlemlenmektedir.

Fakat Salome'nin cazibesini simgeleyen pasajın 148. ölçüsünde farklı bir dönüşüm gözlemlenmektedir. Aşağıdaki Figür 82'de 148. ölçüde, B b 7 ifadesi olsa dahi eski tonalitenin yani do# minörün V7/ii hâli olarak işlev görmektedir (A#7). Bir başka deyişle burada modülasyonun yönü mi b minördür. 152. ölçüye kadar *tonik* anarmonik eksen üzerinde döner (do# minör V/V), (bk. Figür 82).

**Figür 82: Yedi Tül Dansı'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasajın devamına, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. Q, ö. 148-152.**

<sup>183</sup> Sözü edilen durum 5.2.14. *Salome'deki Aralık Sembolizmi*'nin alt başlığı olan 5.2.14.4. *Triton* başlığında açıkça irdelenmiştir.

<sup>184</sup> Solomon, L. J., (2002). Salome's Allure from the "Dance of the Seven Veils" A Tonal-Harmonic Analysis. 23 Eylül 2016, <http://solomonsmusic.net/Salome.htm>

153. ölçüden, 156. ölçüye kadar fonksiyonlar V b 9 ve *napolitan* arasında değişir. 156. ölçüdeki fa# minör etkisi ise mi b iii'e hizmet eder. Bu durumu V b 9/V izler ve bir Alman 6'lı akorla birlikte, 161. ölçüye doğru otantik kadans gözlemlenmektedir. 162. ölçüde ise E b 7, E b +6 hâlini alır, sol üzerinde bir Alman altılı gözlemlenir. Fakat bu ölçüde hâlâ E b 7 olarak yazılmaktadır. (bk. Figür 83).

**Figür 83: Yedi Tül Dansı'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasajın devamına, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. Q-R, ö. 153-162.**

Hemen sonrasında ise tipik çözülme durumu, ikinci bir evrilmeyeyle sol majör üzerinde gözlemlenir. 162. ölçüde sol majör *tonik* durumundadır. Bu sol majör etki 164. ölçüde çıkıcı kromatizmle G#7'ye gider, bu aynı zamanda do# minörün dominant yedilisidir. Son olarak da *subdominant ve dominant* yedili ile güçlendirilen do# minör, karakteristik<sup>185</sup> bir hâlde 176. ölçüde sunulur<sup>186</sup> (bk. Figür 84).

<sup>185</sup> Burada hem Salome'nin karakteristik tonalitesi olan do# minör'den hem de do# minörün karakteristik özelliğinden bahsedilmektedir.

<sup>186</sup> Solomon, L. J., (2002). Salome's Allure from the "Dance of the Seven Veils" A Tonal-Harmonic Analysis. 23 Eylül 2016, <http://solomonsmusic.net/Salome.htm>

**Figür 84: Yedi Tül Dansı'ndaki Salome'nin cazibesini simgeleyen pasajın devamına, armonik bağlamda analitik yaklaşım, k. R, ö. 163-168.**

Bu dansta gözlenen durum bir tür müzikal sembolizm olarak nitelendirilmektedir. Eserde fonksiyonların bir başka tonalitedeyken başkalaşabileceği ve bu fonksiyonların olası doğrusundan çıkıp farklı bir amaca hizmet etmesine sıkça rastlanmaktadır.

Salome'nin içsel sürecindeki devinim ve patolojik tutumu, sadece reji bağlamında dansına değil müziğe de yansımaktadır. Bilgili bu durumu şu cümlelerle ifade etmektedir burada “Anlam değişmeyecektir ama bağlam değişkendir.” Bu dans, Salome'nin neyi, nedenini ve ne şekilde istediğini ya da isteyeceğini kendisine sorduğu bir kesit olarak görülmekte, farklı duygulanımların müzikle birlikte farklı amaçlara erilecek bir yapıyla var olan muhteşem bir armonik yolculuk olarak nitelendirilmektedir (Bilgili, 2011, s. 26).

### 5.2.17. Salome'ye Vokal Açıdan Yaklaşım

Salome'nin vokal partileri teknik açıdan büyük zorluklar içermektedir. Eser, rejistr, tessitür<sup>187</sup>, vokal pasaj, entonasyon ve duyulabilirlik bağlamında incelendiğinde opera şarkıcısını zora sokacak formüllerle karşılaşmaktadır.

Strauss bu duruma prömiyer hazırlıkları süresince Ernst von Schuch'la yaptığı yazışmalarda<sup>188</sup> detaylı bir şekilde değinmiştir. Soprano rol olan Salome için, Isolde gibi rollere alışık büyük bir ses uygun görmüş ve bu rolün altından, birinci sınıf bir dramatik sopranonun kalkabileceğinin altını çizmiştir. Bunun yanı sıra diğer roller içinde usta şarkıcılara ihtiyacı olduğunu defalarca yinelemiştir.

<sup>187</sup> Tessitür: İtalyancası tessitura olan bu kelime, insan sesinin ya da bir çalgının rahatlıkla seslendirebildiği ses sınırı için kullanılmaktadır. Bu ifade genel ses genişliğinden öte, kolaylıkla seslendirilebilen aralığı nitelendirmektedir (Gazimihâl, 1961, s. 109).

<sup>188</sup> Strauss'un Ernst von Schuch'la yapmış olduğu yazışmalara 5.2.1.1. *Salome'nin Prömiyer Hazırlıkları ve Seyirciyle Buluşması* başlığı altında açıkça değinilmiştir.

### 5.2.17.1. Duyulabilirlik

Strauss'un Salome partiyonunda yoğunluk, birçok eleştirmen tarafından tartışıla gelmiş bir konudur (Poirier, 1983, s. 116). Eserin kişi bağlamında kalabalık orkestrası ve yoğun orkestrasyonu nedeniyle opera şarkıcısını, duyulabilirlik açısından zora sokacak durumlar Strauss'un da kaygılarından biridir. İlk temsilin hazırlıklarında, bir süreliğine sarnıcın altında söyleyecek olan Yahya karakterinin sahneye nasıl konuşlandırılacağını ayrıntılı bir şekilde opera müdürüne bildirmiştir<sup>189</sup>.

Yirminci yüzyıl bestecilerinin icra ve orkestra dinamiği düzeyini iyi bir biçimde hesaplamaya çalıştıkları düşünülmektedir. Strauss için ise büyük önem taşıyan durum müziğin yanı sıra librettodur. Strauss'a göre kelimelerin seyirciye ulaşamama sorununu "*demek orkestra partileri tarafımdan yazılmış doğru işaretlerin ihlaliyle icra edilmiştir.*" şeklinde ifade etmektedir (Neimetzade, 2002, s. 89). Strauss partisyonda librettonun anlaşılabilirliği için, aynı anda duyulan farklı çalgılardan ve şan partilerinden farklı dinamikler talep etmektedir. Ercan Yenal bu durumu "*kılı kırk yaran bir ayrıntıcılıkla not edilen nüanslar*" şeklinde ifade etmiştir. Bunun yanı sıra bestecinin daha iyi sonuç elde etmek amacıyla, tempo başlıkları ve dinamiklerdeki tutarlı bir biçimde partisyona eklediği düşünülmektedir (Yenal, 2014, s. 34-35).

Konstantin Stanislavski de ses şiddeti konusunda düşüncelerini şu şekilde belirtmiştir: "*Bütün ünlü İtalyan şancıları piyano üzerine çalışmışlar ve piyanoya oranla forteyi onlar en çok az sayıda söylerler.*" Stanislavski bu konu üzerindeki ustalıktan, Rus opera sanatçısı bas Fydor Şalyapin üzerinden örneklendirme yapmaktadır: "*Tüm oyun boyunca Şalyapin tam sesiyle sadece yarım saat söylüyordu, kalan zaman içinde ise hep araları, tonlamayı kullanarak seslendirirdi...*"

Fakat tüm bu görüşlerin sesin tasarrufu amacıyla değil de sanatsal imgeyi modellemek amacıyla yapılması gerektiği düşünülmektedir. Yalnız burada Giacomo Puccini'nin *Tosca* operasındaki Tosca'nın do sesini *pianissimo* hâlde söylemesi anlaşılmamaktadır. Do sesindeki doruğu, büyük bir coşkuyla seslendirmek yerinde olacaktır.

<sup>189</sup> Bu duruma 5.2.1.1. *Salome'nin Prömiyer Hazırlıkları ve Seyirciyle Buluşması* başlığı altında açıkça değinilmiştir.

Bunların yanı sıra Strauss, duyulabilirlik kaygısı üzerine, partisyondaki dinamiklere sadık kalınmanın altını çizmekle birlikte, şu düşünceleri de savunmaktadır:

*Bütün orkestra için sesin güç derecesi, belirli kurallara göre sınırlanmaz. Ama yanı zamanda ayrı gruplar için ve aynı enstrümanlar için bile birçok değişik göstergeler alınmaktadır. “fp” ve “espressivo” hakkında inceden inceye düşünülmüş direktiflere özel bir dikkat ayırmak gerekir. Bunları ayrı bir sese, yandaki sese göre bazen zor fark edilmiş üstünlüğün verilmesine yol açarlar. İnce bir polifoni dinleyiciler için ancak böyle bir yolla anlaşılır. Belli bir partiyon ne kadar çok sesli ve zor oluyorsa, orkestranın her üyesi için yanında oturan müzisyence gösterilen dinamik nüanslara bakmadan, kendi partisinde işaretlenmiş nüansları doğru biçimde çalması o kadar önem taşımaktadır.*

Birçok opera şarkıcısının tam ses icrasında duyulabilirlik ve librettodaki anlaşılabilirlik kaybolmaktadır. Strauss -alışıla gelmiş düşüncenin aksine- partiler, ancak *mezza voce*<sup>190</sup> sınırını aşmadan icra edilirse anlaşılır olabileceği kanısındadır. Orkestralı provalarda opera şarkıcılarının tam sesleriyle değil de marke edecek biçimde partilerini söylemelerinin, temsil esnasında kusursuz akustik imkanlarla tam sesle söylemelerinden daha iyi anlaşılacağını savunmaktadır. Bu düşünceden hareketle metnin anlaşılabilirliği, opera şarkıcısının şarkı söyleme üslubuna ve dilin ses yapısına bağlıdır. Strauss bu durumu, vokal üslup bakımından kendi müziğine en yakın olan Wagner’in müzikli dramlarından örneklendirmeler yaparak şu şekilde açıklamaktadır:

*Siegfried operasındaki Erda'nın sahnesinde gördüm ki güçlü sesleri ve kötü diksiyonu olan şancılar acı bir durumdadırlar ve orkestra dalgaları içinde kayboluyorlar. Aynı zamanda küçük sesleri olan ve ünsüz harfleri keskin bir biçimde telaffuz eden aktörler çok fazla kendini zorlamadan orkestranın yüksek sesini yenebilirler.*

---

<sup>190</sup> *Mezza voce*: Orta sesle anlamına gelen İtalyanca terimdir. İnsan sesi için yazılmış yapıtlarda alçak bir tonda söyleneceği anlamına gelir (Sözer, 2012, s. 154).

Bu bağlamda opera şarkıcısı, sadece ses şiddeti değil, sesin deklamasyon, artikülasyon gibi tüm dinamik olanaklarını kullanmalıdır (Neimetzade, 2002, s. 89-91).

*Salome*'de ise opera şarkıcısına yardımcı olduğu düşünülen unsur Almancadır. Yahya'nın sarnıçtan çıkıp Salome'ye lanetler yağdırdığı pasajlarda, birçok performansta Yahya'nın sesinin, orkestranın büyük ve görkemli *tutti*leri içinde kaybolduğu gözlemlenmektedir (bk. Figür 85).

Joeh.  
Jok.  
Du bist verflucht.  
Thou art accursed!  
bedeutend langsamer (4/4) ma sempre molto mosso  
sfz  
fff  
marc.

Figür 85: 3. sahne, k. 140, ö. 6-12.

Yahya'nın "Du bist verflucht." (*Sen lanetlendin*) cümlesiyle birlikte orkestrada *fff* ile sunulan *tutti*, opera şarkıcısını duyulabilirlik açısından güç duruma sokmaktadır. Strauss'un düşüncesinden hareketle, şancı burada sesi forse etmek yerine iyi artikülasyonla pasajı en anlaşılır şekilde seslendirebilir. "Verflucht" kelimesinin ikinci hecesine düşen *tutti*de şancı, Almancanın güçlü artiküle edilebilen sessiz harflerinden faydalanabilmektedir. Bir başka deyişle "Verflucht" kelimesindeki "u" vokalinin duyulmayışını, "cht" seslerinin güçlü artikülasyonu ile telafi etmesi mümkündür. Bu örnek, eserdeki frazlardan sadece bir tanesi olmakla birlikte tüm libretto için geçerlidir.

### 5.2.17.2. Vokal Rejistr

Duyulabilirliğin dışında bir başka güçlük ise pasajlardaki geniş aralıkların sıklıkla birbiri ardına gelmesidir.

Manuel García'nın *L'Art du Chant* çalışması incelendiğinde, genel ses genişliği içerisinde sesi, farklı rejistrlara ayırdığı gözlemlenmektedir. Bu rejistrlar arasındaki ani hareketleri icra edebilmek ustalık gerektirmektedir. Standart bir sopranonun ses pasajlarını García, Figür 86'te gösterildiği şekilde tanımlamaktadır.



**Figür 86: Soprano Rejistr Geçişleri (García, 1856, s. 9).**

Rejistr geçişlerine denk gelen frazların belirgin örneği ile celladın, Yahya'nın başını almak için sarnıca indiği sahnede Salome'nin cümlelerinde karşılaşılmaktadır (bk. Figür 87). Figür 87: a'da soprano tessitürü için pes sayılabilecek bir ton olan la notası görülmektedir. İcracının burada sesi duyurabilmek için *petto*dan (göğüs tonu) faydalanması gerekmektedir. Devam eden pasajlarda ise ani bir yükselme gözlenir. Burada icracının şan pozisyonu bağlamında sesi çevirerek (döndürerek) söylemesi gereklidir; bu da ustalık gerektiren bir durumdur. Figür 87: b'de ise işaretlenmiş yerlerde geniş hareketler mevcuttur. Bu örnekteki ilk işaretli geniş hareket mi-fa# aralığıyla sağlanmaktadır. Sopranoların ses dönüş yerleri olarak nitelendirilebilen fa#-sol sesleri, hassasiyet gerektiren tonlardır. Strauss belli ki buradaki durumu öngörmüş ve icracıya bir opsiyon tanımıştır. Figür 87: b'nin devamında ise geniş aralıklar ardı ardına gelmektedir. Bu denli tiz ve birbirine uzak aralıkların ardından, Figür 87: c'de pes tonlar gözlemlenmektedir. İcracı yine Figür 87: a'da olduğu gibi, *petto* tonlardan faydalanarak bu pasajı seslendirmelidir. Figür 87: d'de ise bir önceki c formülündeki peslik nedeniyle, tonu ustaca çevirerek sol b söylenebilmelidir. Figür 87: d'nin devamında ise yine ciddi bir iniş gözlemlenmektedir. Figür 87: e-f-g-h formüllerinde de bunların bir benzerine rastlanmaktadır. Tüm bu rejistr değişimleri ve ustalık gerektiren frazların ardından daha da ustalık gerektirdiği düşünülen Figür 85: i'de uzun bir la sesi ile karşılaşılmaktadır.



The image shows a musical score for Salome's vocal register, consisting of ten staves (a-i). The lyrics are in German and are written below the notes. The score is in G major and 3/4 time. The lyrics are: a: Ich hö - re nichts. b: ich wür - de schrei - en, ich wür - de mich weh - ren, ich wür - de es - nicht dul - den!. c: Nein, ich hö - re nichts. d: Ah! Es ist et - was zu Bo - den ge - fal - len. e: Er hat Angst, die - ser Skla - ve. f: ihn zu tö - ten. g: Er ist ei - ne Mem - me, h: Es sind noch nicht ge - nug To - - - te. i: den Kopf des Jo - cha - - - - - na - an....

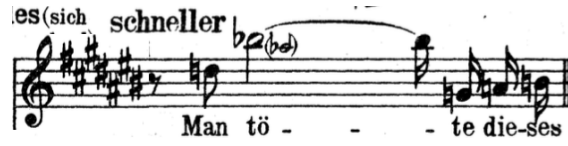
**Figür 87: Salome'nin vokal rejistr bağlamında zorluk içeren frazları, a: 4. sahne, k. 305, ö. 2-3 / b: 4. sahne, k. 305, ö. 10-13 / c: 4. sahne, k. 306, ö. 10-12 / d: 4. sahne, k. 307, ö. 1-2 / e: 4. sahne, k. 308, ö. 1-2 / f: 4. sahne, k. 308, ö. 6-7 / g: 4. sahne, k. 309, ö. 2 / h: 4. sahne, k. 310, ö. 5-7 / i: 4. sahne, k. 313, ö. 3-6<sup>191</sup>.**

Şan egzersizlerinde rahatlıkla la söyleyebilen opera şarkıcılarının, Figür 87: i örneğinde olduğu gibi zorlu frazların ardından gelen tiz notaları söylemekte zorlandıkları gözlenmektedir. Bunların yanı sıra tüm bu pasajların, Salome'nin dansını yapmasının ardından geliyor oluşu, durumu daha da zorlaştırmakta ve icracının tıpkı bir sporcunun kondisyonuna sahip olması gerektiğini akıllara getirmektedir. Yukarıdaki örneklerin ardından, celladın Salome'ye Yahya'nın başını sunmasıyla birlikte eser doruk noktasına ulaşmakta, Salome'nin uzun ve zorlu frazları, protagonistin ölümüne kadar sürmektedir.

Strauss'un eserdeki bir diğer opsiyonel nota kullanımı ise final sahnesinde görülmektedir. Besteci, dördüncü sahnenin başından beri sahne üzerinde olan Herod rolü içinde zorlayıcı frazlar yazmıştır. Eserin son cümlesi olan "Man töte dieses" (Öldürün şu kadını) cümlesin "Töte" kelimesinin ilk hecesindeki si b'e opsiyonel

<sup>191</sup> Figür 87'te verilen tüm örnekler aynı sahne içinde geçmektedir.

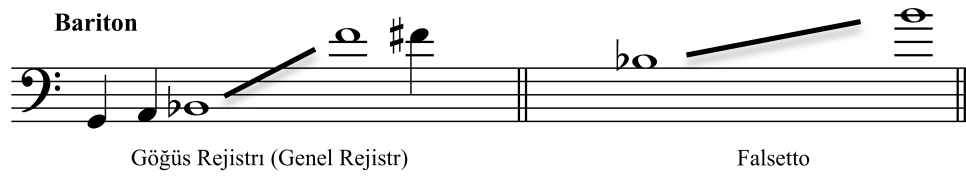
olarak la b 'ün de söylenebileceğini vurgulamıştır. Belli ki Strauss burada armonik açıdan bir uyumsuzluk olmayacağını düşünerek, şancıya yardımcı olmak adına, opsiyon eklemiştir (bk. Figür 88).



Figür 88: Strauss'un icracıya opsiyon tanıdığı, Herod'un final frazi, 4. sahne, k. 361, ö. 5.

Bariton ses için yazılmış Yahya'nın partisi incelendiğinde de Salome'nin partisinde görüldüğü gibi geniş aralık atlamaları göze çarpmaktadır. Yahya'nın partilerini incelemeyen önce, genel bariton ses sınırları hakkında ufak bir bilgilendirme yapmak yerinde olacaktır.

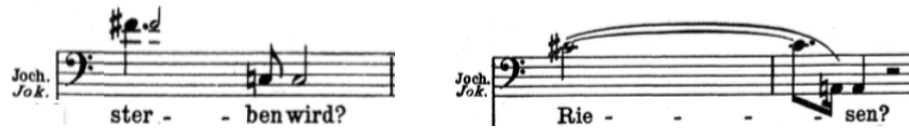
García, genel bariton ses sınırlarını, Figür 89'de verildiği şekilde tanımlamaktadır:



Figür 89: Bariton Genel Ses sınırları (García, 1856, s. 9).

García, kadın vokallerden farklı olarak, erkek sesini genel şan pozisyonunda iken göğüs tınısı olarak nitelendirilmektedir. Bu bağlamda erkekler daha tiz tonlar için *falsetto*<sup>192</sup> tekniği kullanmaları gerekmektedir (García, 1856, s. 8).

Yahya'nın partilerinde ise aynı rejistrda olsa dahi, neredeyse genel bariton sınır seslerini içeren frazlar göze çarpmaktadır. Böylesine geniş aralıklar şarkıcıda vokal pozisyon dağınıklığına sebep olabilmekte, ustalık gerektirmektedir. Figür 90'da bu geniş aralıklar açıkça gözlemlenebilmektedir:



Figür 90: Yahya'nın partilerindeki genel bariton sınır seslerinde seyreden frazlar, 3. sahne, k. 67, ö. 1/3. sahne, k. 72, ö. 5-6.

<sup>192</sup> *Falsetto*: Kafa rejistrına ait ve bir tür kafa sesi olan *falsetto*, erkeklerin kadınsı bir ses elde etmek için kullandıkları bir tekniktir (García, 1856, s. 8).

### 5.2.17.3. Özel İsimlerin Vurguları ve Telaffuzları

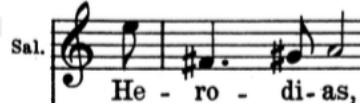
Operada, özel isimlerin icrasında, Wilde’ın eserindekinden daha farklı bir yaklaşım gözlemlenmektedir. Çünkü eser Almancadır ve özel isimler Alman dilinin ahengiyle telaffuz edilmelidir.

Salome isminin Almanca telaffuzunda aksan (vurgu), ilk heceye düşer (Jacobs, Sadie, 1984, s. 438). Böylelikle ilk hecedeki “a” daha uzun, [sa:lomei<sup>193</sup>] şeklinde okunur. Strauss ise bu aksanı belirtmek için, Figür 91’da olduğu gibi “a” hecesinde daha uzun değerdeki notaları kullanmıştır:



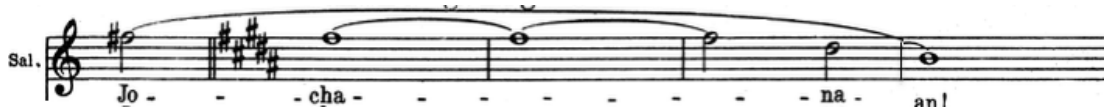
Figür 91: Salome isminin telaffuzunda Strauss’un deklametik yaklaşımı, 4. sahne, k. 172, ö. 4.

Herodias isminin Almanca telaffuzunda ise aksan, ikinci heceye düşer. Böylelikle ikinci hecedeki “o” daha uzun, [hero:dias] şeklinde okunur. Strauss ise bu aksanı belirtmek için, Figür 92’da olduğu gibi “o” hecesinde daha uzun değerdeki notaları kullanmıştır:



Figür 92: Herodias isminin telaffuzunda Strauss’un deklametik yaklaşımı, 3. sahne, k. 83, ö. 3-4.

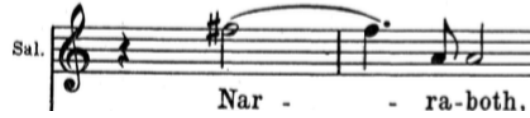
Yahya isminin Almanca telaffuzunda benzer bir durumla karşılaşılmakta; fakat burada daha farklı bir etki gözlenmektedir. İbranice aslında Yuhanna olan bu isim, İngilizce Saint John The Baptist; olarak ifade edilen bu ismi Yahudiler Jochanaan olarak anmaktadırlar (Korkmaz, 2011, s. 18). Strauss da bu ismi Jochanaan olarak kullanmıştır. Almanca telaffuzunda ilk harfteki “j”, “y” olarak okunur; aksan ikinci heceye düşer ve ikinci hecedeki “a” daha uzun, [iɔxa:naan] (yohanaan) şeklinde söylenir. Strauss ise bu aksanı belirtmek için burada da uzun değerdeki notaları kullanmıştır (bk. Figür 93).



Figür 93: Jochanaan isminin telaffuzunda Strauss’un deklametik yaklaşımı,3. sahne, k. 91, ö. 2-6.

<sup>193</sup> Kelimelerin fonetik alfabe ile yazılışında, *International Phonetic Alphabet (IPA) - II* isimli çalışma referans alınmıştır (Uluslararası Fonetik Alfabe-II, 2009, s. 69).

Narraboth isminin Almanca telaffuzunda benzer bir durumla karşılaşılmaktadır. Aksan, ilk heceye düşer ve ilk hecedeki “a” daha uzun, [na:rrabot] şeklinde okunur. Strauss ise bu aksanı belirtmek için diğer örneklerde olduğu gibi burada da “a” hecesinde daha uzun değerdeki notaları kullanmıştır (bk. Figür 94).



Figür 94: Narraboth isminin telaffuzunda Strauss’un deklametik yaklaşımı, 2. sahne, k. 56, ö. 5-6.

Yukarıdaki karakterler haricinde özel isimlerin telaffuzlarında büyük değişiklikler yoktur. Bu nedenle diğer karakterlerin telaffuzlarına değinmenin gerek görülmemektedir.

### 5.2.18. *Salome*’deki Diyalektik<sup>194</sup> ve Kontrast Olgusu

Strauss’un bestecilik stili, diyalektik bir diyalog hâlinde gelişmektedir. Örneğin *Ariadne auf Naxos*’ta tez ve antitezin sentez hâli görülmekte ve opera, estetiğe güçlü bir şekilde varlığını korumaktadır (Yenal, 2014, s. 34). Bu durum ile *Ariadne auf Naxos*’ta olduğu gibi *Salome*’de de karşılaşılmaktadır. Paradoksların birleşiminden oluşan ahenk *Salome*’de dramatize edilmiş hâlde güçlü bir ifadeyle sunulur. Bu paradoksal düzlem, Heraklitos’un “çelişik mantık” diye ifade ettiği düşüncesinden hareketle buradaki varoluşun esası paradoksların birliği ve aynı zamanda savaşı olarak görülmekte, varlıkların doğuşunu, çatışmanın bir sonucu olarak nitelendirmektedir (Budak, 1993, s. 16).

*Salome*’nin geneline ciddi bir kasvet hâkimdir. *Salome*’nin karanlık yanı Giacomo Puccini’nin *Turandot* operasıyla büyük benzerlikler göstermektedir. Clément, bu iki eseri özdeş düşünmenin “ayımızı şaşırarak” anlamına geldiğinden bahsetmektedir. Her iki operayı da ay, ölümü ve yası çağrıştıran ışığıyla aydınlatmaktadır. *Turandot*’un birinci perdesi de *Salome* gibidir ve tüm mitolojik varlığıyla ortaya çıkmaktadır. *Turandot*’ta Pekin halkı kesilmiş kellelerden söz

<sup>194</sup> Diyalektik: Eyişim olarak da kullanılan bu kavram, gerçekliği ve gerçekliğin çelişkilerini irdelemeye yarayan ve bu paradoksları aşmadaki tutumu aramayı öngören bir akıl yürütme biçimidir (Budak, 1993, s. 15).

etmekte, acımasız ve yiyip bitiren sembolik ayı tasvir etmektedirler. *Salome*'de de bu durum varlığını aynı şekilde korumaktadır. Bu bağlamda Clément Salome'den yamyam olarak söz etmektedir.

Eserde aydan ilk söz eden masum pajdır ve ayı tabuttan çıkan bir kadın ile özdeşleştirmektedir. Narraboth ise aksine Salome'yi daha masum imgelerle betimler. Narraboth'un burada bambaşka bir aydan söz etmektedir ve başka aylar da olacaktır. Fakat bahsettiği Salome'nin ta kendisidir. Burada bir paradoks ile karşılaşmaktadır. Clément bu durumu “*ayımızı şaşırarak*” olarak tanımlar ve pajın yaklaşımını Korint'in nişanlısı ile özdeşleştirir. Clément, tabuttan çıkan ve buna rağmen hâlâ canlı olan Korint'in, erkeğini baştan çıkarmaya çalışıp, onu tamamen ölümün içine çekerek ölümler ülkesine götürmesi ile bağdaştırmaktadır.

Bir başka yaklaşımla yuvarlak nesne ay tüm bu paradoksal özdeşleştirmelerle delinmiştir ve saflığını kaybetmiştir (Clément, 1983, s. 123).

*Salome* operasında, Oscar Wilde'in oyunundaki kasvetli atmosferi yakalayabilmek adına orkestrada zengin bir kullanım mevcuttur. Perdenin aralanmasıyla birlikte müzikte genel bir yoğunluk söz konusudur ve bu durum eserin son ölçüsüne kadar devam etmektedir. İlk sahnede ay ışığının tazeliği betimlenmekte, hemen ardından gelen sahnede ise ciddi bir kasvetle karşılaşmaktadır. Bu karşıtlık kavramı, eserin genel işleyişinin birinci modellemesidir.

İkinci bir yöntem ise histeriyi betimlemek için kullanılmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda motifler bölünür, parçalanır, sağa sola dağıtılır ya da ciddi bir katılıkla yinelenir. Pasajların tutarlı bir biçimde tizleşmesi, Herod'un kontrol kaybını betimlerken Salome'nin vazgeçmediği arzusunu, yineleyen temalar betimlemektedir. Strauss, modellemeler arasındaki dengeyle oynayarak genel işleyişi tayin eder.

*Also Sprach Zarathustra*'ya bakıldığında da Strauss, dengeyle oynayarak genel portreyi çizmiştir. Kontrast, *Also Sprach Zarathustra*'da pes ve tiz notaların doğasındaki zıtlıkla ifade edilmiştir ve ani değişikliklerle sunulmuştur. *Salome*'de bu durumla, perdenin açılışından partiyonun son ölçülerine kadar karşılaşmakta, böylesine bir genel işleyiş *Salome*'de daha anlaşılır bir hâl almaktadır.

İkinci sahnede Salome sarnıca eğildiğinde, korno ve bas tuba Salome'yle aynı temayı, pes seslerle, farklı bir ritmik yapıda sunarlar; hem şan partisine tezat

oluştururlar hem de sözlerini vurgularlar. Salome'nin "Es ist wie eine Gruft..." (Bu yer sanki bir mezar...) ifadesinin bulunduğu bu pasaj, genel soprano tessitürünün dışına çıkmaktadır<sup>195</sup> (bk. Figür 95).



Figür 95: Salome'nin genel soprano tessitürünün dışında kalan pasajı, 1. sahne, k. 45, ö. 3-5.

Kontrastın en yoğun hâli, Salome ve Yahya arasında gelişen istek-ret sekansında gözlemlenmektedir. İkili arasında karşılaşılan sembolik yaklaşımdaki kontrast olgusu, Tablo 6'da belirtildiği şekilde gelişmektedir (Poirier, 1983, s. 120):

Salome	Yahya
Tiz rejistr	Pes rejistr
Solo çalgı	<i>Tutti massif</i> <sup>196</sup>
<i>piano/pianissimo</i>	<i>forte/fortissimo</i>

Tablo 6: Salome ve Yahya arasında gelişen istek-ret sekansında gözlemlenen kontrast olgusunun karşılaştırması.

Yahya'nın Sahnede olduğu tüm önemli müzikal periyotlar büyük *tutt*ilerle sonuçlanır. Yahya'nın lanetler savurup sarnıca geri döndüğü pasajlarda ani ve keskin tonal değişiklikler gözlenmektedir. Bu tonal değişiklikler, Yahya'nın "Du bist verfluht" (Sen lanetlendin) şeklinde tekrarladığı cümlelerin son hecelerinde güçlü *fortissimolarla* ve *tutt*ilerle sunulmuştur.

<sup>195</sup> Bu duruma 5.2.17.2. *Vokal Rejistr* başlığı altında değinilmiştir.

<sup>196</sup> *Tutti massif*: Kitleselel *tutti*.

### 5.2.18.1. Çift Kutupluluk

*Salome*'deki homofoni<sup>197</sup> - polifoni<sup>198</sup>, diyatonik-kromatik, konsonans<sup>199</sup> - disonans gibi her bir varlık, müziği somutlaştırmaya yarayan her bir dinamik, kendine olan karşıtı da içinde barındırmaktadır. Hegel'in yaklaşımı doğrultusunda tam da burada, sınırları çizilmiş bir düzene göre “oluş” durumuna geçen müzik ve seyreden zaman, değişim-devinim fenomeni olarak adlandırılabilir. Bu diyalektikte, rastgele bir “şey”in anlaşılır olabilmesi için, kendine olan karşıtıdan geçmesi gerekliliği sorgulanır. “Şey” olarak disonans, başka bir “şey” olarak konsonans düşünülürse içinde bulunulan durum algılanabilir ve tanımlanabilir bir hâl alır. Bu bağlamda uyumsuz bir akoru çözmek için akoru, uyumlunun ahengini bilen hazır ve eğitilmiş bir kulağa bırakmanın doğru olduğu düşünülmüştür.

Geleneksel diyatonik tonal anlayış sistemi, müziği belli çekim kutuplarına yöneltmenin sadece bir yolu sayılmaktadır. Fakat Strauss *Salome*'de, birbirleriyle karşıt ve bir araya gelmiş durumu, başka yöntemlerle kurgulamaktadır. Örneğin, inorganik, fonksiyon dışı akor yürüyüşleri, derecelere göre ikili-üçlü armonik ilişkiler gibi, tüm bağlantılardan özgür kılınmış “kurtulmuş” akorlarla, birer özgür, yeni varlık olarak karşılaşılmaktadır.

Strauss'un müziğinde, *tonik-dominant* merkezli kadans sisteminin ötesine geçen ve atonal olmayan özgür ton anlayışıyla, arka arkaya gelen tonal itiş gücü ve sakinliğin yarattığı kontrast göze çarpmaktadır. “Oluş” ile ilişkilendirilen müzik, paradoksların ortaya koyduğu bir “şey” olarak tanımlanmaktadır. Onun müziğinde, uyumsuzluğun içinde barındırdığı uyum, farklı olguların birleşmesi kaçınılmaz bir birliktelik içerisinde sunulmaktadır. Bu durum müziksel ve ontolojik kuram içinde önem teşkil ettiği düşünülen şu sözlerle açıklanabilmektedir: “*Ters gelenler uyuyor...*”

<sup>197</sup> Homofoni: Antik Yunanlılarda birkaç kişinin unison (ünübirlik) hâlinde şarkı söylemesi için kullandıkları bir terim olmakla birlikte, birkaç benzeşen sesin aynı anda duyurması ile oluşmaktadır. Bunun yanı sıra, notaların duyuları aynı fakat isimleri farklı olan bazı aralıklar içinde kullanılmaktadır. Ör. do-mi bemol küçük üçlü aralığı ile do-re diyez artık ikilisi arasında homofonluk vardır. Bu bağlamda homofoniyi oluşturan iki aralığın bazı sesleri arasında anarmoni (sesteşlik) vardır. Kavramlar birbirinden ayrılacak olunursa, Yunanlılardaki homofoni, teksesliliğe eşdeğer unison kavramıyla açıklanmakta, aralıklar arasındaki homofon kavramı ise anarmonik ifade için kullanılmaktadır (Gazimihâl, 1961, s. 109).

<sup>198</sup> Polifoni: Yunancada “poly” çok ve “phōnos” ses kelimelerinin birleşimiyle, çok sesli anlamına gelen bu kelime, Antik Yunan'da enstrüman ya da ses topluğu anlamında kullanılmıştır. 16. yy.'dan sonra, birden çok ezginin kontrpuan kulları dâhilinde bir araya getirildiği çok sesli müzik tarzını ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır (Yenal, 2014, s. 191).

<sup>199</sup> Konsonans: İki ya da daha çok sesin, tek ses izlenimi verecek şeklindeki uyumu ve kaynaşmasına verilen isimdir. Uyumlu aralıklar için kullanılmaktadır. Bu durumun tersine disonans denir (Sözer, 2012, s. 59).

*Görünürden güçlü görünmez uyum... İyiyle kötü bir ve aynı... Yol. Düz ve eğri. Aşağı ya da yukarı, tek ve aynı... Ortaktır daire çemberinde başlangıç ve son.”* Buradaki düşünce, beşliler çemberindeki do’dan hareketle, on iki beşli sonra varılan nota si diyeyiz, ilk baştaki notanın anarmoniği oluşuyla dahi açıklanabilmektedir (Yenal, 2014, s. 35).

### 5.2.19. *Salome*’deki Kapalı Üslup

“*Strauss’u anlamak gürültünün altındaki mırıltıyı duymaktır*” (Said, 2008, s. 46) diyen Adorno, Strauss’un kapalı müzik anlayışını neredeyse tek cümleyle anlatmıştır. Strauss’un eserlerinde metinsel bağlamda bakıldığında Hugo von Hofmannsthal’in “*hiyeroglif dizeler*” şeklinde ifade edilen şiirsel üslubu, “*standandart dil*”in olanaklarının öte yanına geçilmesiyle, tedirgin edici bir “*kapalı dil*” hâlini almaktadır. Bu durum tıpkı Strauss’un müziğindeki ara sıra ortalama kulakların aşına olduğu melodik, armonik ve ritmik standartların ötesine geçen, saydamlığını yitiren durumla özdeşim kurar. Müzikteki tüketime yönelik, popüler müzik gibi kulağa oldukça uygun gelen ve alımlamada sadece yaşamışlığın yeterli olabildiği klasik müzik yerine Strauss’un müziği, entelektüel birikim, tüm ayrıntıların algılanıp özüksenebilmesi ve estetik haz alınabilmesi için ciddi bir zihinsel çaba sarf edilmesi gereken müzik hâlini almıştır. Bunun yanı sıra müziği, ortalama bir zihnin takip etmekte zorlanacağı, tıpkı komplike bir girift<sup>200</sup> gibi yazın yoğunluğu olan yapısal özellikler de barındırmaktadır.

*Salome*’de ve Strauss’un diğer yapıtlarındaki ayrıntıların; motifsel gelişimlerin, şifrelerin ve leitmotiflerin, çoğu zaman partisyona bakarak görülebileceği söylenmektedir. Besteleme yöntemindeki ağır üslup ve karmaşık orkestrasyon içerisinde, tempo ile bağlantılı olarak zaman zaman ağır icra yoluyla idrak edilmesinin olası olduğu da bu fikre eklenmektedir. Armonik yapıda ise yoğun bir “*gelgit*” ve “*kararma-aydınlanma*” gözlenmektedir. Akorların, melodi ve motiflerin, ritmik türevlerin örtülü hâli ya da gizlenmiş olması, Strauss tarafından bilinçli bir şekilde, tanınabilirlikten yoksun bırakıldığı düşünülmektedir. Ressam Kazimir Malevich’in “*boşluk*” anlayışı misali sessizliği anımsatan sesler, seslere kavuşmayı isteyen sessizlikler barındırmakla birlikte, onun müziği nesnel olmayan

<sup>200</sup> Girift: Edebiyattaki sıkı yazı.



gerçeklikte hiçbir “şey”e göndermeyen mutlak müziği içinde saklar. Böylelikle zihinsel evrilme sürecine giren seslerin, dinleme sürecinde, bilinçdışı duygulanım ve bilinçli bir zihinsel sürece dönüştürüm yöntemiyle alımlanması gerektiği düşünülmektedir.

Strauss’un algısınca, konserlere, temsillere gelen entelektüel anlamda “ortalama” düzeydeki seyircinin “*kendisine Wallenstein’in Çin dilinde temsil edildiği on yaşında bir çocuk*”tan farkı yoktur. Onun müziğini özümseyip, bir anlam verebilmek için “*armoni, kontrpuan disiplinlerinde öğrenimden geçmek, partiyonu içsel kulakla duyarak okumak gerekir.*” Orta öğretim sürecini hâli hazırda bitirmiş birisi “*Homeros’u, Horatius’u orijinal dilinden okuyabilmeli*”, “*Tristan benzeri eserleri en kapsamlı derinliğiyle anlaması için bu yapıların mimarisini ölçümleyebilmeli ve ses sembollerinin dilini okumayı öğrenmiş olmalıdır.*” Bu durum *Salome* için de geçerlidir.

20. yüzyıldaki opera sanatına büyük yenilikler kazandırmış olan Richard Wagner, “*etrafında dolaşarak aştığı dağ olarak*” nitelendirilse de, bestecinin asıl hayranlığı Wolfgang Amadeus Mozart’a karşıdır. Derinlikli eser yapısına karşı herkesçe anlaşıldığı düşünülen Mozart’ın maksadı “*her türden insan*”, “*cahil olan için de*”, “*parlak kulağa hitap eden eserler*”, “*elbette içi boşalmadan...*” yazmak olduğu görülmektedir. Strauss ise içi “*dolu*” eserler yazıp yüksek sanat kaygısı taşıdığı aynı zamanda da müziğini beğendirmek istediği düşünülmektedir. Hatta *Ariadne auf Naxos*’taki Besteci’nin, Mozart’dan ilham alındığı akıllara gelir. Besteci karakteri de tıpkı Mozart gibi, zevk tutkunu, yaşamın ve beste yapmanın keyfini yaşayan, yazarken eğlenen bir yapıda kurgulanmıştır. Böylelikle Strauss, eserini yazarken yoğunlaşan dokuyu icabında dengeli bir şekilde inceltir ve süzer; dinleyici açısından ağırlık yaratmamak maksadıyla, “*sıkı*” yazısını “*havalandırmayı*” ihmal etmez. Mozart’ın “*Müzik, en şiddetli durumları, en şiddetli duyguları bile yansıttığında kulağı asla tırmalamalı, tersine eğlendirmeli, her zaman müzik olarak kalmalıdır.*” sözleri bu bağlamda yoluna ışık olmuştur. Kendi görüşüyle Strauss, 20. yy.’ın Offenbach’ı olmayı arzulamıştır. Olgunluk eserlerinden biri olan *Vier Letzte Lieder (Son Dört Şarkı)* ile “*içi dolu derin sadeliğin, anlaşılabilirliğin*”, “*dinginlik ve ustalığın zirvesine*” ulaştığı söylenebilir (Yenal, 2014, s. 36).

Tüm bu fikirlerden hareketle Wilde'in "Müzik mükemmel bir sanat türü. Nihai sırrını asla açığa vurmaz." (Wilde, Shaw ve Twain, 2015, s. 54) aforizmasının, benzer algıyla kurgulandığı; Strauss'un Salome'de ve diğer yapıtlarındaki kapalı üslubuna denk gelebilecek bir anlayış olduğu düşünülmektedir.

### 5.2.20. Salome'deki Zaman Olgusu

Kontrast olgusu üzerine kurulmuş olduğu düşünülen eserde zaman olgusu tek yönlüdür. Bu fikri anlaşılır hâle getirebilmek adına, Alban Berg'in *Wozzeck* operasıyla karşılaştırma yapmak yerinde olacaktır. *Wozzeck* ile ilgili 1981 yılında yayımlanmış bir konferans notunda sözü geçen zaman olgusu ile ilgili görüşler yer almaktadır. *Wozzeck*'te armonik işlevinin gerilme ve çözülme üzerine kurulu olduğu düşünülen *Re Minör Interlüd* örnek gösterilmiştir. Bu interlüd, dramın fişeklendiği kritik bir an olarak nitelendirilmektedir. Bu sayede gerilim, bestecinin arzuladığı biçimde biçimlenir. *Salome*'de de bu yaklaşımın izleri görülmektedir. Fakat *Wozzeck*'te zaman, tek merkezli protagonist yola çıkarak yön bulur. *Salome*'de ise durum böyle değildir; ikincil karakterler Salome'nin etrafına büyük bir dramatik organizasyonla konuşlanırlar ve Salome'nin çekim gücünü artırırırlar. Strauss'un eserinde olaylar tek perdeye sığdırılmış hâlde hızlıca gelişir ve son bulur. Dolayısıyla opera, Wagner'in *Tristan und Isolde*'sinin tek bir perdesinden daha uzun tutulmuştur. Wagnerian Drama'ya kıyasla Strauss'da farklı bir zamansal eğilim söz konusudur. Strauss daha ziyade psikolojik zamanı ve müzikal zamanı kullanmaktadır. Böylelikle onun zaman anlayışı daha öznel ve göreceli olarak nitelendirilmektedir. Eserde Salome'nin tepkilerindeki dürtüsellik, ani gelişen içgüdüsel tepkilerden ibarettir. Strauss'da geçmişe dönüş yoktur; en fazla bir önceki an vardır. Bu duruma istisna olarak gösterilebilen tek an, yapıtın son sahnesinde olup biten felaketi seyretme sahnesidir. Bu sahnedeki zaman kavramı eser içindeki figüratif zamandan daha farklı bir biçim sergiler, daha uzundur. Strauss'un metinde yaptığı değişiklikler<sup>201</sup> irdelendiğinde, gerçekleri ayrıntılı anlatmak yerine, söylenmeyen şeyleri önermekle yetindiği gözlemlenmektedir. Bu önermelerle dramatik zamanı harcamayıp, yanılgılarla oynadığı düşünülmektedir. Müzikal psikolojik zaman içerisinde sunulan bu yanılsamalar, çelişkili olarak eylemin

<sup>201</sup> Sözü geçen konu 5.2.2. Wilde'in *Salomé Oyunu* ve Strauss'un *Salomé Operası* Arasındaki Metinsel Farklılıklar başlığında ayrıntılı bir şekilde irdelenmiştir.

zamanına da eşittir. Bu bağlamda Strauss'un eserde kendi zamanını yarattığı düşünülmektedir. Zamanın yanı sıra, müzikal biçim anlamında, formal disiplinleri bir kenara atan ve müzikal fikirlerini kendi zihnindeki olgusal düzlemde sunan bir besteci olduğunu da düşünmek mümkündür (Poirier, 1983, s. 122).



## SONUÇ

Kitab-ı Mukaddes'in ikinci bölümü olan Yeni Ahit'in ilk iki kitabı Matta İncili ve Markos İncili'nde yer alan anlatı, Orta Çağ efsanesi ve oryantal romantizmin birleşiminden oluşan Salome olgusu çağlar boyunca birçok sanat dalında ele alınmıştır. Salome olgusunun Richard Strauss'a kadar olan süreçte sanata yansımalarının incelendiği çalışmada bu disiplinler arası figürün ilişki içinde olduğu alanlarda, kendi janrları içerisinde derinlemesine bir biçimde irdelenmiştir.

Çalışma kaynak tarama ve analiz yöntemi ile betimsel ve tarihsel olarak yürütülmüş, yapılan karşılaştırmalarla ilişki ve sonuçlar yorumlanmış, temel varsayımlar kanıtlarla sunulmuştur.

Beş ana bölümden oluşan çalışmanın ilk bölümünde İncil'de yer alan Salome'nin öyküsüyle ilişki içerisinde olan anlatılar ve bu anlatılardaki kişiler incelenmiştir. Salome'nin Matta ve Markos İncili'ndeki anlatılarda İsa'nın gelişinin müjdecisi peygamber Vaftizci Yahya'nın ölümüne sebep olan kadın olarak bahsedildiği görülmüş; Luka İncil'inde ise Vaftizci Yahya'nın öldürülmesine gönderme yapıldığı saptanmış, Matta ve Markos anlatılarının, birbirleri arasında tutarlılık göstermekle birlikte bu hikâyeyi, ibretlik bir öykü hâlinde Vaftizci Yahya'nın üzerinden anlattıkları sonucuna ulaşılmıştır.

Anlatılarda, tetrarşiyle (dörtlü yönetim sistemi) yönetilen Roma İmparatorluğu zamanında, Eski Filistin'in güneyi ve Ürdün'ün batısında kalan Yahudiye topraklarının tetrarkı Herod Antipas, öz kardeşi Herod Filipus'un karısı Herodias ile evlenmiş, Vaftizci Yahya ise bu evliliğin Kutsal Yasa'ya (Tanrı'nın Peygamber Musa'ya verdiği inanan yasalar dizisi) aykırı olduğunu söylemiştir. Bu durumdan rahatsız olan Herodias'ın kışkırtmalarıyla Herod Antipas, Vaftizci Yahya'yı bağlatıp zindana attırmıştır. Bunun yanı sıra Herodias, halkın sevdiği bir peygamber olan Yahya'nın öldürtülmesini arzulasa da Herod, halktan korktuğu ve Yahya'nın kutsal bir adam olduğuna inandığı için bunu yapamamıştır. Herod'un doğum günü şöleninde Herodias'ın kızı herkesin önünde dans etmiş, Herod bu danstan çok etkilenmiş ve Herodias'ın kızına ne isterse vereceğini söylemiştir. Genç kız ise annesine sorarak, annesinin kışkırtmasıyla Yahya'nın başını bir tepside kendisine sunulmasını istemiştir. Tetrark, konukların içinde yemin ettiği için genç

kızın isteğinin yerine getirilmesini emretmiş, genç kıza, Yahya'nın başı bir tepside sunulmuş, kız da bunu annesine götürmüştür.

Fakat bu anlatılarda Salome isminin geçmediği, sadece Herodias'ın kızı olarak bahsedildiği görülmüştür. Bu bağlamda Salome'yi tarihte ilk kez Herodias'ın kızı ile ilişkilendirenin, Yahudi Antik Çağ Tarihçisi Flavius Josephus olduğu sonucuna varılmıştır. Salome ismiyle Kanonik İncil'lerde hiç karşılaşılmamış, apokrif bir İncil olarak kabul edilen Protoevangelium of James'te rastlanmıştır. Fakat bu İncili'nde bahsi geçenin, Matta ve Markos anlatılarındaki genç kız değil, Meryem'in bakireliğini kontrol etmek istediği için kolu felç olan ebe Salome olduğu görülmüştür, konu ile hiçbir bağlantısı olmadığı kanısına varılmıştır.

Flavius Josephus'un tarihsel verileri ışığında, tarihsel açıdan incelendiğinde ise Herodias ve Herod Filipus'un MS 15 yılında doğmuş olduğu düşünülen kızlarının Salome olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Salome'nin doğumunun ardından Herodias, ülkesinin yasalarını yok sayarak kocası Filipus'tan ayrılıp, Filipus'un kardeşi Herod Antipas'la evlenmiştir. Ardından Herod Antipas, MS 30 yılında Yahya'yı mahkûm etmiş ve öldürmüştür. Tarihsel veriler buraya kadar İncil ile örtüşmektedir.

Flavius Josephus, İncil'deki anlatıların aksine, Salome'nin, Yahya'nın ölümüyle hiçbir ilişkisi olmadığını düşünmektedir. Bunun yanı sıra günümüze kadar gelen yıkıcı Salome figürüyle hiç bağdaşmayan, mütevazı evlilikler yapmış ve çocuk sahibi olmuş bir kadın olarak kayıtlara geçmiştir.

Matta ve Markos'un anlatısındaki öyküyü ise Bentley, dönemin edebiyatına yansımış bir Roma dedikodusu olarak nitelendirmekte; hatta Matta ve Markos'un, anlatılarını, Seneca, Livius, Cicero ve Plutarkhos gibi yazarların zengin bir dille anlattığı Roma dedikodusundan etkilenerek yazmış olduğunu varsaymaktadır.

Kutsal metinlerde yer alan bu anlatı, Orta Çağ efsanesi ve oryantal romantizmin birleşimiyle, çağlar boyunca Doğu, Yunan, Bizans kültürleriyle Gotik ve Barok dönemde birçok sanat dalında ele alınmış, bu günahkar kızın öyküsü tarih boyunca farklı algılanmıştır. Orta Çağ'da hermafrodit bir akrobat, Rönesans'ta dans eden güzel bir bakire olarak nitelendirilen figür, ruhban sınıfı tarafından ise dans ederken çevresine kötülükler saçan günahkâr bir kadını simgeler hâlde karşılaşılmıştır.

Sanat eserlerine on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısına kadar daha az yansıyan bu figür, 1870 yılına doğru Avrupa'daki oryantalizme duyulan ilgi nedeniyle yeniden konu alınmaya başlanmış ve birçok sanatçı tarafından kullanılmıştır. On dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru giderek artan popüleritesiyle birlikte, Salome figüründe farklılıklar gözlenmiştir. Yirminci yüzyılın başlarında ise kutsal metinlerdeki, öfkeli annesince yönlendirilen edilgin karakteri geride bırakarak, tehlike dolu, fethan, baştan çıkarıcı bir kadın olarak sunulmuş; Yahya'yı sahnenin gerisinde bırakıp, genç bir kızdan *femme fatale*'e dönüşmüştür.

Felakete neden olan, ölüme kadar götüren, cazibeli ve tehlikeli kurgusal kadın figürü olarak nitelendirilen *femme fatale*, fantastik akımların etkisiyle birçok disiplinde ele alınmıştır. Çağlar boyunca huzursuzluk veren, bu ürpertici kadın miti, yasak seksüellikle birleşmiş ve *femme fatale* kavramını oluşturmuştur. Bu figürün birey üzerinde büyük etki yarattığı kanısına varılmış; sebebi, kısa zamanda duyguları harekete geçirip, uzun süreli etki bırakmasına bağlanmıştır.

Antik çağlarda beden, gizemli ve ürpertici bir öge olarak algılanırken kadının, hayat sunan tanrıça olarak nitelendirildiği gözlenmiştir. İnanç ve etik algısı farklılık gösterse de zaman içinde kadın bedeni kendini, fantastik seksüelliğin simgesi hâline bırakmış ve ilahi dinlerin tesiriyle bu algı geride kalarak, bedeniyle türlü günahlar işleyen varlık olarak tanımlanmış, günahla özdeşleştirilmiştir. Rönesans'a değin bu kurgusal kadın figürü, günahkâr varlığından arınmak uğruna dualar eden Maria Magdalena ile özdeşleştirilmiş, daha sonraları Eski Ahit anlatılarındaki geçen Judith ve Holofernes gibi galibiyet ve zevk sembolü olarak algılanmıştır.

Geç-Victorian edebiyatı içerisinde kadınlığın en karakteristik unsuru olarak nitelendirilmekte olan *femme fatale*, on dokuzuncu yüzyılın sonlarına doğru bir algı değişimi yaratmıştır. Yirminci yüzyılda ataerkil zihnin, olumsuz anlamlar yüklediği bu figür, Avrupa ve Amerika'da önem taşıyan bir kavram olarak varlığını korumuş, şehvetin sınırlarını zorlayan, hiç utanmadan bedenini büyük bir keyifle sergileyen, arzu edilen fakat asla elde edilemeyen bir temsili varlık olarak nitelendirilmiştir.

Heine'nin *Lorelei* şiirinin, kralların güzel kızlarının bilmecelerini çözmeye girişiminde bulunan prens adaylarının yüzyıllardır süre gelen öykülerin, Kali Arketipi'nin, Delidah'nın, Circe'nin, Lilith'in, Clytemnestra'nın, Medea, ve Medusa'nın öykülerinin, Salome gibi *femme fatale* kavramıyla özdeşleştirildiği

gözlemlenmiş; disiplinler arası bir olgu olarak karşılaşılan Salome'nin, dinden, mitolojiden ve psikanalizden beslendiği sonucuna varılmıştır.

Salome figürü ile Heinrich Heine'nin *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum* şiirinde, Gustave Flaubert'in *Un Cœur Simple*, *La Légende de Saint Julien* *L'Hospitalier* ve *Hérodias*'tan oluşan *Trois Contes*'un (Üç Öykü) üçüncü bölümündeki *Hérodias* yapıtında karşılaşılmış, Gustave Moreau'un *L'Apparition* isimli yağlı boya çalışması ve bu çalışmanın Karl-Joris Huymans tarafından *À Rebours* isimli romanında büyüleyici bir anlatımla tasvir etmesinin ardından modernist edebiyatın öncülerinden sayılan Oscar Wilde da Salome figürüne kayıtsız kalmamış, bu olguyu kendi sanat algısınca, tek perdelik bir dram hâlinde işlemiştir.

Oscar Wilde'in sanat anlayışı ve yapıtları irdelendiğinde, sansasyonlarla dolu özel yaşamının etkilerinin etkileri açıkça gözlemlenmiştir. Bu çalışmada Wilde'in özel yaşamı derinlemesine irdelenmiş; Victoria Devri Britanyası gibi önem taşıyan bir süreçte yaşamış olan Wilde'in marjinal sayılabilen kimliğinin, eserlerinde ve sanat anlayışında derin izler bırakmış olduğu kanısına varılmıştır. Hatta yapıtlarının birçoğunun birer zengin otobiyografik kaynak olduğu düşünülmektedir. Çokça eleştirmen onun eserlerini değerlendirirken, yaşam öykündeki gerçeklere, gereken önemin verilmesi kanısındadır. Yayımlanan mektupları -özellikle de *De Profundis* adlı mektubu- IX Queensberry Markisi'nin oğlu Lord Alfred Douglas'la geçirdiği özel anları ve yaşamının son yıllarındaki psikolojik süreci hakkında ciddi bir kaynak sayılmaktadır. Tüm bunların yanı sıra Lord Alfred Douglas'la olan ilişkisi ve Douglas'ın babası Queensberry Markisi'nin kendisine hakaret etmesi nedeniyle açılan davanın, kendine döndürülmesi sebebiyle yargılandığı süreçteki mahkeme tutanakları, Wilde gibi eşcinsel olan yakın dostu George Ives ve Trelawny Backhous'un günlükleri, Fred Althaus'un Wilde ile yaşadığı mutsuz aşk öyküsünü yazdığı mektuplar, önemli birer kaynak olma niteliğini korumaktadır.

Yapıtları ve yaşam tarzıyla yirminci yüzyılda büyük etki yaratmış olan Oscar Wilde'in marjinal düşünce tarzı ve yaşayış biçimiyle, çağdaş duyarlılık için büyük temeller attığı görülmüştür. Eşcinsel kimliğin ifadesi ve bu kimliğin benimsenip diğer insanlarca algılanabilmesi açısından, devrim niteliği taşıyan ilk adımları atmış olduğu sonucuna varılmıştır. Mesleğinde popüler ve başarılı yazarken, sevgilisi Lord Alfred Douglas'la olan aşk ve şehvet serüveni beraberinde kaçınılmaz bir trajediyi getirmiştir. Wilde, Lord Alfred Douglas'ın babası Queensberry Markisi'ne açtığı

hakaret davasının kendine döndürülmesinin ardından, dönemin kanunları gereğince, eşcinsellikle yargılanıp sürgüne gönderilmiştir. Russell, Antik Yunanlılar açısından Socrates'in savunması neyi ifade ediyorsa, Wilde'ın duruşmasının da, yaşadığı dönem içerisinde aynı şeyi ifade ettiğini düşünmektedir. Onun yargıdaki süreci, döneminde kimliğini gizli yaşamak zorunda kalan bireyler açısından ürpertici karşılanırsa da günümüz algısınca, yaptığı devriminin büyük olduğu düşünülmüştür.

Wilde, sanatı, sadece imgesel bağlamda haz verici, gerçek dışı bir yaratı olarak; bir ayna değil, bir peçe olarak tanımlanmış, kendi gerçekliğinde ise bu peçenin arkasında gizlenmiş imgeyi tercih etmiştir. Russell tarafından dünyanın ilk çağdaş eşcinseli olarak nitelendirilen Wilde, yaşamında toplum ve ahlak kurallarını algılayış biçimiyle çokça kez eleştiriye maruz kalmıştır. Sosyal bir figür olarak anılan Wilde'ın sanatı, tıpkı yaşamındaki görkemli yükselişi ve ani, trajik düşüşüyle derin ilişki içerisinde olduğu varsayılmış; dehasını yaşamına, yeteneğini ise eserlerine kattığı düşünülmüştür. Yapılan araştırmalarda entelektüel beğeni algısının, Charles Baudelaire'in duyarlı rehaveti ile John Ruskin'in ifadeli taşkınlığının birleşiminden oluştuğu; ahlak anlayışının narsist ve bir o kadar da devrimci olduğu; etik algısının ise Friedrich Nietzsche ve Ralph Waldo Emerson gibi etkili ve tavizsiz bireysellik barındırdığı kanısına varılmıştır. Bunun yanı sıra sanatının, sentetik olanın aksine organik bir benlik sergilediği düşünülmüştür.

Yaşamı, sanat algısı ve diğer yapıtlarındaki paradoksal algı, *Salomé*'nin oluşum sürecinde de etkinliğini korumuştur. Wilde'ın Constance Mary Lloyd ile olan evliliğinin balayında okuduğu, Karl-Joris Huysmans *À Rebours* isimli romanı onu derinden etkilemiş; daha sonra Wilde, *The Picture of Dorian Gray (Dorian Gray'in Portresi)* isimli romanında Lord Henry Wotton'dan Dorian'a hediye edilen "sarı kitap" olarak ifade ettiği kitabın da Karl-Joris Huysmans *À Rebours* olduğunu söylemiştir. Belli ki *À Rebours*'un içinde bulunan Gustave Moreau'un *L'Apparition* isimli yağlı boya tablosunun büyüleyici tasviri, Wilde'da önemli duygular uyandırmış ve Fransızca bir oyun yazmak istemesiyle birlikte *Salomé*'yi kaleme almaya başlamıştır.

1891 yılında Wilde tarafından tamamlanan ve 1893 yılında Fransa'da Fransızca yayımlanan tek perdelik trajedi *Salomé*, 1896 yılında Aurélien-Marie Lugné-Poe tarafından, Comédie-Parisienne Théâtre de l'Œuvre'de Wilde, *Reading Zindanı*'nda sürgündeyken sahnelenmiş, daha sonra İngilizceye çevrilip 1905 yılında



İngiltere seyircisiyle buluşmuştur. Wilde'ın yaşadığı dönemde eserin prömiyer hazırlıkları başlamış ve sansür nedeniyle sahnelenememiştir; yazar eserinin sahnelenişini göremeden yaşama veda etmiştir.

Bu çalışmada, oyunun en doğru şekilde incelenebilmesi için, Fransa ve İngiltere'deki ilk baskılarına ulaşılmış, orijinal metni Fransızca olan oyunda bir takım ifade sakarlıkları ve imla hataları olduğu gözlemlenmiştir. Hatta bu durum, baskıdaki illüstrasyonları tasarlayan Aubrey Beardsley'nin de gözünden kaçmamış, Wilde'ı masa başında çalışırken, alaycı bir şekilde karikatürize etmiştir.

Skandallarla dolu yaşamı boyunca, Yunan aşkı olarak nitelendirdiği olguya önem veren Wilde, bu oyuna ciddi miktarda semboller yüklemiştir. *Salomé*'de de diğer eserlerinde olduğu gibi, karakterinin imzasının büyük olduğu düşünülmüştür. Eser sembolik bağlamda irdelendiğinde yazarın çocukluk yıllarında, özel yaşantısında, mektuplarında ve diğer eserlerinde kullandığı figürlerin, aynı anlatımlarla, eserde yer ettiği gözlemlenmiştir. Din, mitoloji ve psikoloji gibi alanlardan beslenen bu semboller, Kitab-ı Mukaddes'ten alınmış bir takım şiirsel metinler ve sürekli karşılaşılan yinelemeler esere imge zenginliğinin yanı sıra güçlü bir doku kazandırmıştır.

Yapılan eser incelemesinde en temel sembol olarak, erotik kaderin belirleyicisi ay figürü ile karşılaşılmıştır. Bunun yanı sıra, Estetikçi Akım'ın gayri resmi sembolü olarak düşünülen zambak; geleneksel normlarda arılık ve günahsızlık sembolü olarak bilinen güvercin; kutsal metinlerde ve mitolojide sıklıkla karşılaşılan fildişi figürü eserdeki temel sembollerden sayılabilmektedir. Bu semboller ilgili başlıklarda derinlemesine irdelenmiş; yapılan göndermeler, derin araştırmalar sonucu saptanmış ve belirlenmiştir.

Oyundaki karakterlerin ayrı ayrı irdelendiği bu çalışmada, Wilde'ın özel yaşamındaki paradoksların, yarattığı karakterler üzerindeki yansıması gözlemlenmiştir.

Wilde'ın, kutsal metinlerden bu yana, Salome figürü üzerine yaptığı en büyük yenilik, Salome karakterine yeni bir kimlik kazandırması olmuştur. Wilde *Salomé*'de, İncil anlatısındaki öfkeli annesince yönlendirilen, temiz ve edilgin kızı geride bırakmış gerçek bir *femme fatale* yaratmıştır. Ciddi bir transformasyonla tasarlanan bu kurgusal kadın tipi, dolayısıyla Vaftizci Yahya karakterini sahnenin bir

adım gerisinde kalmasına sebep olmuştur. İncil’de Herodias’ın yönlendirmesiyle peygamberin başını isteyen kız, Wilde’ın eserinde, tamamen kendi iradesiyle bunu yapan bir karaktere dönüşmüştür. Erotik çekiciliğiyle, felakete sürükleyen, hatta ölüme kadar götürebilen bu kurgusal kadın tipinin, 1800’ü yılların eril zihnine hâkim olan hayal gücü ve anksiyeteleri yansıttığı gözlemlenmiştir. Bu karakterin, benliğinde zıtlık barındırdığı düşünülmüş, birlikte anılabilen seksüel birleşme ve derinlerde yatan, bilinçdışı yok edilme (sembolik kastrasyon) kaygısını net bir biçimde somutlaştırmış olduğu görüşüne varılmıştır.

Orta Çağ’da hermafrodit akrobat olarak karşılaşılan Salome ve Wilde’ın kurguladığı kadın arasında ortak yönler olduğu düşünülmüş, Salomé’nin tek varlıkta, birlikte ilerleyen eril ve dişil bir figürdür olduğu kanısına varılmış, bu duruma da Catherine Clément’in görüşleri doğrultusunda, metnin ilgili bölümlerinde açık bir biçimde değinmiştir. Hatta *Salomé*’nin Londra basımındaki illüstrasyonlarda Aubrey Beardsley’de Salomé’yi bir hermafrodit olarak göstermiş; onu, tıpkı Medusa gibi saçlara ve penise sahip bir kadın olarak tasvir etmiştir. Beardsley, Salomé’nin dişil kimliğinin, yok edici tarafını vurgulamıştır. Wilde ise bu sembolik tasarımı, Salomé’ye bahsettiği cümlelerle sunmuştur. Sonuç olarak Salomé’nin, sembolik bağlamda bir hermafrodit olduğu kanısına varılmıştır.

*Salomé*’nin yazıldığı süreç aynı zamanda, mitoloji, dilbilimi, psikoloji, sosyoloji hatta din gibi birçok disiplinle ilişki içinde olan psikanalizin de ortaya çıktığı bir dönem olduğu için eser, psikanalizin kurucusu Sigmund Freud’un savları ışığında farklı bir nitelik kazanarak, zengin bir figüratif metin olarak ele alınmıştır. Bu nedenle karakterler psikanalitik açıdan da irdelenmiştir. Eserde Salomé’nin davranışları psikopatolojik açıdan birçok rahatsızlıkla özdeşleştirilmiş, cinsel duygulanımın anormal biçimde artışı, cinsel açıdan birlikte olmanın mümkün olmayacağı bir erkeğe duyulan arzu, karşılıksız tutku gibi durumlar, bir takım patoloji sonuçları ve klinik vakalarla karşılaştırılmıştır.

Psikanalitik bağlamda rüyaların, saklı gerçekler ardındaki yansımalar olduğu göz önünde tutularak, *Salomé*’nin tıpkı bir rüyanın aktarılmış hâli gibi sembollerle dolu olduğu düşünülmüştür. Wilde’ın yazdığı mektuplar ve diğer yapıtlarında kadın cinselliğini sunuş biçimi göz önünde tutulduğunda *Salomé*, bilinçdışında saklanmış korkuların açığa vuruluşuyla açıklanmıştır. Yapılan araştırmalarda Salomé’nin, kastre edici, tüketici ve yok edici dişil vajina olarak nitelendirilen *vagina*

*dentana*'nın, bir bedende hayat buluşunu simgelediği sonucuna ulaşılmıştır. Yahya'nın başını kestirşini ise Salomé'nin akli düzlemden sıyrılıp, duygu sürecine geçişindeki simgeyi sembolize etmekte olduğu düşünölmüş, erkeği akıldan uzaklaştırıp, kalbinin alanına sokma çabası gözlenmiştir. Burada ilk cinsel arzu deneyimi ile kendini kaybetmiş bir kadınla karşılaşmıştır. Salomé, erkeğine tek sahip olabileceği durum olan ölümlü kullanarak onu elde eder. Bu bağlamda Salomé'nin intikamı değil, bakirelik acısı göz önünde tutulmalıdır. Fallus ile özdeşleştirilen kafa, Salomé'nin kastratris varlığı nedeniyle kesilir. Gerçek bir hadım gerçekleştirilebilmenin mümkün olmadığı durumda Salomé, sembolik bağlamda, Yahya'nın kafasını kestirerek onu hadım etmiştir. Böylelikle *vagina dentana* miti, bu karakterle bütünleşmiş hâlde görülür. Sonuç olarak Salomé, bilinçdışı arzulanımın önemli bir temsili sayılır.

Wilde, Hérod karakterini İncil anlatısındaki gibi işlemekle birlikte ona bir kimlik kazandırmıştır. Tetrark oluşu nedeniyle otorite sahibi olsa dahi eserin birçok yerinde Hérodias ve Salomé tarafından bu otoritenin kırılışı gözlemlenmiştir. Otoriteye karşı gösterilen başkaldırı net bir şekilde oyunda etkinliğini korusa da oyunun kazananı yeni bir tartışma doğurabilmektedir. En son ölen Salomé'dir ve Salomé'nin öldürölmesi için Hérod emir vermiştir. Wilde, bunun yanı sıra İncil'deki tetrarka skopofili ve ciddi bir anksiyete kazandırmıştır.

Wilde'nın oyununda Hérodias, anlatıların aksine Yahya'nın ölümüne sebep olmamakta, kızını sadece desteklemektedir.

Yahya karakteri ise oyunda, tıpkı İncil'deki gibi Hérodias ve Hérod'un ilişkisini lanetleyen bir peygamber olarak yer alır; büyük bir değişim gözlenmemiştir.

Oscar Wilde bunların dışında İncil anlatısındaki ufak öyküye dramatik organizasyonun beraberinde, önemli bir dramatik aksiyon kazandırmıştır. Böylelikle İncil'de, kişilikleri hakkında fikir sahibi olmadığımız karakterlere bireysel özellikler kazandırmış ve olay örgüsünü zenginleştirmiştir.

Wilde, anlatıda sözü geçen dansa ise *Yedi Tül Dansı* diyerek literatüre ikinci büyük yeniliği kazandırmıştır. Wilde'a kadar olan süreçte *Yedi Tül Dansı* ifadesiyle hiç karşılaşılmmıştır. Bunun yanı sıra "*Yedi*" rakamı, "*tül*" figürü gibi sembollerle

bu dansa derin anlamlar yüklemiş, bu semboller metnin ilgili bölümlerinde derinlemesine biçimde irdelenmiştir.

Wilde olay örgüsünü zenginleştirirken, İncil’de yer almayan, Genç Süryani Narraboth, genç bir Romalı olan Tigellinus, bir Kapadokyalı, bir Nubialı, Hérodias’ın Pajı, Yahudiler ve Hristiyanlar, bir köle, cellat Naaman (İncil’de sadece bir cellat olarak yer alır), askerler ve Salomé’nin köleleri gibi karakterler kurgulayıp her birine kişisel özellikler yüklemiştir.

Bu kurgusal karakterlerden Genç Süryani Narraboth’un ve Hérodias’ın Pajı’nın önem teşkil ettiği görülmüştür. Salome’ye aşık olan Narraboth’un, Salomé’nin Yahya’ya karşı şehvet içerikli sözlerine dayanamayıp intihar etmesi, esere farklı bir soluk kazandırmıştır. Pajın yaptığı ay özdeşleştirmelerinin, dramatik aksiyonun yönünü tayin ettiği gözlenmiş ve bu karakterin Wilde’in eşcinsel kimliğinin bir yansıması olduğu kanısına varılmıştır. Wilde’in eşcinsel kimliğiyle özdeşleştirme durumu, pajın, dostu Narraboth’un ölümünün ardından yas tutarken, eşcinsellikle birebir örtüşen sembollerle cümlelerini sunmasına bağlanmıştır.

Wilde İncil’de adı geçmeyen cellada da Naaman ismini uygun görmüştür. İbranice “yumuşaklık” anlamına gelen bu isimde Wilde’in paradoksal yaklaşımı gözlemlenmiştir. Yaşamı ve fikirlerinin derinlemesine irdelendiği bu çalışmanın sonucunda, Wilde’in karakterinin bir yansımasıyla da bu paradoksal yaklaşımda karşılaşmıştır.

İncil’deki öykünün Oscar Wilde tarafından ele alınışının ardından, Richard Strauss’un bu konuyu opera hâlinde işleyişi irdelenmiştir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına kadar Salome konusunu ele alan bir operaya rastlanmamıştır. Prömiyeri 1881 yılında yapılan, konusunu Gustave Flaubert’in *Hérodias* isimli öyküsünden alan Jules Massenet’nin bestelediği *Hérodiade* isimli operası bu konunun işlendiği ilk örnek sayılmaktadır. Fakat burada dramatik aksiyonun odağı Hérodias’tır. Bu bağlamda ilk olarak Salome’yi baş karakter olarak ele alan opera, Richard Strauss’un *Salome*’si sayılmaktadır. Strauss’un ardından Antoine Mariotte, Wilde’in Fransızca metnine sadık kalarak, *Salomé* isiminde bir opera bestelemiştir.

Bu çalışmada Strauss’un yaşamına, kariyerine yaşadığı dönem içerisindeki politik algıya, Nazizme, bestecinin politik kimliğine, sanat anlayışı ve müzik

üslubuna değinilmiş, yaşamının besteciliğine olan etkileri ve bunun *Salome* operasına yansması irdelenmiştir.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci ve yirminci yüzyılın ilk yarısı arasında kalan süre incelendiğinde, müzik tarihinde farklı akımların iç içe olduğu bir evrilme süreci ile karşılaşmış, bir taraftan romantizm algısı devam ederken diğer yandan izlenimci ve modernist yaklaşımla karşılaşıldığı gözlemlenmiştir. Yüzyıl içerisindeki durumun, Strauss'un müziğini doğrudan etkilediği kanısına varılmıştır. Yaşamı boyunca üç önemli üslupla ilişkilendirilmiş olan Richard Strauss, eserlerini güçlü bir entelektüel algıyla tasarlamıştır. Strauss'la ilişkilendirilen ilk üslup, Beethoven'ın doruğa ulaştırdığı salt müzik; ikincisi, romantizmin tüm ihtişamı içinde yer eden tinsel derinlik, diğeri ise; Wagner'in müzikli dram algısı olduğudur. Tüm bunların yanı sıra Strauss'un müziğinin, yirminci yüzyıl müziğine giriş dersi niteliği taşıdığı kanısına varılmıştır. Senfonik şiirlerinin üstün başarısının ardından, senfonik şiir ve lied formu ile iletişim içerisinde olan opera sanatına yönelmiş ve yeni yüzyıla geçişle birlikte daha çok opera janrında eserler vermiştir. Opera bestecisi olarak Strauss'un üslubu ve değişimi incelendiğinde gençlik yıllarında, geç romantizmin etkisi altında Wagnerci yönelimden, bireyselliğe dönüş ve Wagner, Berlioz, Liszt sentezi ile salt müzik anlayışı gözlemlenmiştir. Birinci yaratış dönemi olan, 1905-1910 yılları arasını kapsayan süreçte eserlerinde keskin disonanslarla tonalitenin ötesine geçme durumuyla ve tını zenginliği ile karşılaşmıştır. Nitekim *Salome*'yi bu yaratış döneminde yazmıştır. 1911-1918 yılları arasını kapsayan süreçte, antik dünyadan kopup Wolfgang Amadeus Mozart ve Johann Strauss sentezli bir müzik anlayışı içinde girmiştir. 1919-1949 yılları arasını kapsayan süreçte ise yeniden gelenekçi, klasik üsluba dönmüştür.

Strauss'un, birinci yaratış döneminde bestelediği opus 54 numaralı *Salome*, Oscar Wilde'in aynı adı taşıyan oyunundan, Hedwig Lachmann tarafından Almancaya çevrilerek uyarlanan metin üzerine bestelenmiş, tek perdelik müzikli dram janrında bir operadır. Eser ilk olarak 1905 yılında Dresden'deki Königliches Opernhaus'ta sahnelenmiştir.

*Salome* tıpkı Wilde'da olduğu gibi çok ses getirmiş, birçok eleştirmenin ilgi odağı olmuştur. 1918'de Viyana Operası'nda yapılan temsilden hemen sonra gergin yazışmalar başlamış eserin dinî ve ahlaki açıdan uygun olmayışa kanaat getirilmiş ve eser sansürlenmiş; suç genellikle metne atılmıştır. Strauss *Salome*'de, alışlagelmişin

dışında birçok öğeye yer vermiş; fakat kimse onun müziğini hesaba katmamıştır. Daha sonra ise dekor değişikliğiyle birkaç dinî gönderme yapıp sahnelenmesi uygun görülmüştür.

Strauss eseri bestelerken Lachmann'ın bilgisi dahilinde çeviride değişiklikler yapmış olduğu fakat partisyonda ve librettoda Lachmann'ın ismine yer verilmediği görülmüştür. Yapılan araştırmalar sırasında *Salome* operasının librettisti hakkında tutarsız bilgilerle karşılaşmıştır (metnin ilgili bölümlerinde açıkça değinilmiştir). Bu tutarsızlıkların nedeninin Strauss'un, Lachmann'ın metinde yaptığı değişikliklerden ötürü olduğu görüşüne varılmıştır.

Tüm bunların yanı sıra literatür taraması esnasında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nin 1995-1996 sezon kitapçığında "*Salome kostümüyle Oscar Wilde*" şeklinde isimlendirilen bir fotoğrafla karşılaşmıştır. Kitapçıkta, fotoğrafta kadın kıyafetleri içinde olan kişinin Oscar Wilde olduğu savulmuştur. Aynı durumla Richard Ellmann'ın 1987 yılında yayımlanan Oscar Wilde biyografisinde de karşılaşmıştır. Yapılan araştırmalarla bu yanlış bilgiye kanıtlarla açıklık getirilmiş, resimdeki sanatçının Macar soprano Alice Guszalewicz olduğunun altı çizilerek, fotoğrafın 1910 yılında Strauss'un *Salome*'sini oynarken çekildiği düşünülmüştür.

Wilde'in oyunu ve Strauss'un operası arasındaki metinsel farklılıklar, ayrıntılı bir şekilde irdelenmiş, Wilde'nın metninden hazırlanan çeviride Strauss, ikincil durumda gördüğü pasajları çıkardığı ve bazı yinelemeler yaptığı sonucuna ulaşılmıştır. Strauss'un bu kesintileri ve yinelemeleri orkestra, vokal parti, sahne ve müzik uyumuna özen göstererek yaptığı fikrine varılmıştır. Wilde eseri tek perde hâlinde ele almış sahne bölümlendirmesi yapmamıştır. Strauss ise yine tek perde olarak ele almış, fakat dört sahneye bölmüştür. Besteci *Yedi Tül Dansı*'nı ise en son besteleyerek dördüncü sahenin içine farklı bir kesit hâlinde yerleştirmiştir.

Genel anlamda yapılan değişikliklere değinilecek olunursa Strauss, Wilde'in metnindeki kutsal metinlere yapılan göndermeleri çıkarmış, hâli hazırda İncil okurlarının bu anlatıları zaten yakından tanıdıklarını düşündüğü varsayılarak Yahya'nın geleneksel portresinin sunulduğu pasajları çıkarmıştır. Bunun yanı sıra siyasi ve dönemsel olaylara yapılan göndermeleri de operaya dahil etmemiştir. Çalışmada, bu durumun bir diğer nedeni ise Strauss'un bir peygamber olan Yahya karakterine yapılacak olumsuz eleştirileri önleme çabasına bağlanmıştır.

Wilde'in metninde Narraboth'un misyonu daha fazlayken, Strauss'da bu durumun daha farklı olduğu gözlemlenmiştir. Operada Genç Süryani'nin tek işlevinin Salome'nin arzusunu yerine getirmek olduğu görülmüştür. Wilde'in metninde diğer karakterler, Narraboth'un intiharından sonra Narraboth'la ilgili bilgiler vermektedir. Strauss bunları da gerekli görmeyip çıkarmıştır.

Daha da ilginç olan Narraboth'un Salome'ye olan tutkusundan ötürü içinde bulunduğu savrulmuşluk, Wilde'in eserinde paja kaygıya düşürmektedir ve paj her fırsatta bu kaygıyı dile getirmektedir. Wilde'in eşcinsel kimliğinin bir imzası olarak düşünölen bu karakterin pasajlarında, Narraboth'un intiharından sonra eşcinsel aşka dair semboller içeren cümleler yer almaktadır. Wilde'in sanat üslubu ve sembolik yaklaşımı irdelendiğinde, bu karakterin eser içindeki öneminin ne denli büyük olduğu gözlemlenmiştir. Strauss'un operasında ise uranist aşkla dolu pasajların hiçbirine rastlanmamış, eserinde bu bölümlere yer vermeyen Strauss, erkek karakter olan paja alto sesi uygun görmüştür. Mozart ve öncesi dönemlerdeki genç oğlanlara mezzo soprano ya da alto parti yazılması geleneğinin, içinde bulunulan yüzyılda devam etmediği gerçeği göz önünde tutulduğunda, Strauss'un homofobik bir yaklaşımda bulunmuş olabileceği veya sözü geçen uranist aşkı değersiz gördüğu fikri savunulmuştur.

Bunların yanı sıra, Strauss'un opera müdürü Ernst von Schuch'la yapmış olduğu yazışmaların ışığında, gözlenen temsillerde ve partiyon incelemelerinin sonucunda, kişi bakımından kalabalık bir orkestraya ihtiyaç olduğu sonucuna varılmış; altmışı yaylılardan oluşarı, yüz kişiden fazla icracıya ihtiyaç olduğu görülmüştür. İlk senfonik şiiirlerinden 1903 yılında tamamladığı *Symphonia Domestica*'ya kadar olan süre içerisinde nefesli çalgılar grubundaki çeşitlilik ve kişi sayısı giderek artmış; bu durumun Salome'de zirveye ulaştığı fikrine varılmıştır. Kişi sayısından ziyade Strauss'un operada, tını ve renk arayışları içinde olduğu gözlemlenmiş, farklı efektler elde edebilmek, oryantalizm ve egzotizmi daha güçlü ifade edebilmek adına klasik orkestra çalgılarının haricindeki enstrümanlara da yer verdiği görülmüştür. Bunlara hekelfon, tahta sopa ile çalınan küçük timpani, tef, trampet, kastanyet, silofon, orkestra zilleri, org ve armonyum örnek olarak gösterilmiştir. Eserde, vurmali çalgılardan orkestradaki diğer enstrümanlara ve tüm vokal partilere kadar, teknik açıdan alışılmışın dışında bir kullanım gözlenmiş,

partilerin zorluklar içerdiği fikrine varılmıştır. Vokal parti açısından zorlukların aşılmasına, özellikle duyulabilirliğe yönelik öneriler sunulmuştur.

Wilde'in eserinde kullandığı sembollerle dolu zengin yapıyı, Strauss da müziğinde kullanmıştır. Barok temelli bir duygulanım kuramı olarak nitelendirilen Affektentheory'nin etkileri *Salome*'de de gözlemlenmiştir. Strauss'un diğer yapıtlarıyla karşılaştırmalar sonucu bestecinin sözü edilen üslubu çokça yapıtında kullandığı kanısına varılmıştır. *Don Quixote*'ta keskin disonansların koyunların melemesini ifade ettiği gibi *Salome*'de de benzer öğelerle karşılaşmıştır. *Salome*'de gizemli atmosferleri betimleyebilmek adına yaylıların doğuşkan seslerle yaptıkları *glissandolar* dikkat çekmiş, celladın Yahya'nın başını almak için sarnıca indiği sahnede karşılaşılan solo kontrbasın alışıla gelmişin dışında tiz bir rejistrda *sforzando* bir biçimde çaldığı ses, sık rastlanmayan bir teknikle sunulmuştur. Strauss'un partisyonda ek bir açıklama yapma gereği duyduğu bu tekniğin Langlois tekniği olduğu görüşüne varılmıştır. Bu sahnedeki elde edilen ses, Marin Marais'in 1725'de yayımladığı, *Le Tableau de l'Opération de la Taille* isimli mesane taşının alınmasını anlatan bir viola da gamba süitinde de gözlenmiş ve üzerine bir inceleme yapılmıştır.

Yapılan partiyon incelemelerinde ses sembolizminin haricinde, aralık sembolizmine de rastlanmıştır. Yahya'nın sahnelerinde karşılaşılan majör triadların, baba-oğul ve kutsal ruh bağlamında kutsallığı ve tanrısallığı sembolize ettiği; protagonist Salome ile özdeşleştirilmiş bir aralık olan minör üçlü aralığının, Salome ile ilgili pasajlarda ya da ona yapılan atıflarla kullanıldığı; yine Yahya'nın sahnelerinde karşılaşılan dördü aralığının, tanrısallık kudreti ve ahlakı simgelediği; metinsel anlamdaki karşıtlıkların ve gerginliklerin olduğu sahnelerde karşılaşılan tritonun, geleneksel ifadesinde olduğu gibi günahı, ölümü ve yakarışı sembolize ettiği; "beyaz" sözcüğünün geçtiği pasajlarda karşılaşılan beşli aralığının, saflığı yine saflığı ve temiz duyguları simgelediği; Narraboth'un Salome'ye olan duygularını söylediği ve Salome'nin Yahya'nın ağzını öpmek istediği cümlelerde karşılaşılan altılı aralığının, yoğun tutkuların sembolü olarak kullanıldığı sonucu ortaya çıkmıştır. Bunların yanı sıra Strauss en mükemmel en uyumlu aralıklardan biri olarak tanımlanabilen oktavın, kullanılış biçimine de türlü semboller yüklediği gözlemlenmiştir. Gökyüzüne ait bir imge olan "ay" gibi kelimelerde, çıkıcı biçimde kullandığı aralığı, "ölüm" gibi yeraltını sembolize eden kelimelerde ise inici biçimde kullandığı gözlenmiştir. Hatta bu sembolist yaklaşımın aynısıyla, bir diğer eseri



*Ariadne auf Naxos*'ta da karşılaşılmıştır. Her iki eserde de “ölüm”le ilgili kelimeleri, iniçi biçimde la b - la b aralığını kullanarak sunduğu sonucu ortaya çıkmıştır.

Yapılan incelemelerde aralık sembolizmi haricinde tonalite sembolizmiyle de karşılaşılmıştır. Durum, karakter, kişi ve ilişkiler bağlamında tonalitelere tutarlı değişimler gözlenmiştir.

Fakat tüm bu sembolik yaklaşımların, Strauss'u tamamen avangart bir besteci yapmadığı, sadece figüralist ve sembolist yaklaşımda bulunduğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bunların yanı sıra eserde tematik gelişimler zaman zaman sentetik dizilerle zenginleştirilmiştir. Eserin tematik organizasyonu analiz edilmiş; leitmotifler, dramatik aksiyon gereğince yinelenmekte olduğu ve temaların Wagner'in leitmotif anlayışınca kurgulanıp esere yerleştirildiği kanısına varılmıştır. Strauss'un diğer eserleri ve *Salome* arasındaki tematik karakterizasyon incelenmiş, *Ein Heldenleben*'in (*Bir Kahramanın Yaşamı*), *Don Juan*, *Tod und Verklärung* (*Ölüm ve Aydınlanma*), *Don Quixote*, gibi yapıtları arasında tematik açıdan genel bir tutarlılık gözlemlenmiştir. Alain Poirier ise Strauss'un Yahya için seçtiği temaların özensiz olduğunu savunmuş; bu durumu da Romain Rolland'ın bir makalesine, Strauss'un bahsettiği, Yahya karakteri ile ilgili görüşlerine bağlamıştır. Strauss bu yazıda, Yahya karakterine ciddi bir insan muamelesi yapmak istemediğinden, bu tür insanlara bir sempatisi olmadığından söz etmiştir. Hatta Mann'ında Strauss'un Yahya karakteri hakkındaki özensizliği fikrine katıldığı görülmüştür. Mann ise genç bir peygamber için bariton sesin uygun olmadığından bahsetmiş, bu karakterin daha özenli bir biçimde kurgulanabileceğinin altını çizmiştir.

Vokal açıdan incelenen eserin teknik bakımdan zorluklar içerdiği saptanmıştır. Genel rejistr, tessitür, vokal pasaj, entonasyon ve duyulabilirlik açısından opera şarkıcısını zorlayacak ustalık gerektiren formüllerle karşılaşılmıştır. Alman dilinde yazılmış olan operadaki özel isimlerin telaffuzlarının nasıl olacağı, bestecinin vurgu ve deklamasyon gerektiren heceleri nasıl kaleme aldığı incelenmiştir.

Tüm bunların yanı sıra *Salome*'deki diyalektik ve kontrast olgusu irdelenmiş, eser içinde tez ve antitezin sentez hâlinde varlığını koruduğu, paradoksların birleşiminden oluşan ahenkle dramatize edilmiş ve güçlendirilmiş bir ifadeyle

sunulmuş olduğu kanısına varılmıştır. Heraklitos'un “*çelişkili mantık*” fikri ışığında eserde varoluşun esasının, paradoksların birliği ve aynı zamanda paradoksların savaşımdan meydana geldiği gözlenmiştir. Baştan çıkarma serüveninin ölümle sonuçlandırılması sorgulanmış, çelişkiler ve bu çelişkilerden doğan ahenkten söz edilmiş; bu bağlamda Giacomo Puccini'nin *Turandot* operası arasındaki ilgiliye, diyalektik ve kontrast olgusuna değinilmiştir. Karşıtlık kavramının müzikal açıdan genel işleyiş, temalara ne şekilde yansıdığı irdelenmiş ve Strauss'un ay ışığının tazeliğini, histeriyi, nefreti betimlerken, bir taraftan motifleri parçalayıp, sağa sola dağıtması, tutarlı blok hâlinde tizleşmeler, ses sınırlarını zorlayacak kadar pes pasajlar, yenilemeler gözlenmiş ve Strauss'un bu modellemeler arasında dengeyle oynayarak genel işleyişi tayin ettiği sonucuna varılmıştır. Bunun yanı sıra müziği somutlaştırmaya yarayan birçok dinamiği, kendine olan karşıtı ile çift kutuplu bir biçimde sunmuştur; inorganik, fonksiyon dışı akor yürüyüşleri, alışılmışın dışında seyreden armonik bağlantılar ve özgür kılınmış akorlarla, yeni birer fikir olarak karşılaşılmıştır. Bestecinin *tonik-dominant* merkezli ilişki anlayışının dışında, atonal olmayan özgür ton anlayışı benimsediği, dinginliğin ve karmaşanın yarattığı zıtlıkla bu durumu ustaca vurguladığı kanısına varılmıştır.

Eserde kontrast olgusunun haricinde Strauss'un birçok yapıtında olduğu gibi kapalı müzikle anlayışıyla karşılaşılmıştır. Strauss'un müziğinin tüketime yönelik, popüler müzik gibi anlamlandırmada sadece yaşamışlığın yeterli olabildiği müzik türlerinden olmadığı, entelektüel birim ve estetik algısının gelişmiş olan bireylerin irdelenebilir algılayabileceği bir müzik olduğu kanısına varılmıştır. Bu yaklaşım doğrultusunda, Strauss'un yarattığı sanat kavramı Wilde'in bir aforizmasıyla desteklenmiş ve benzer bir sanat algısı içerisinde oldukları görüşü savunulmuştur.

Kontrastların birleşimi ve etkisinden oluştuğu düşünölmüş olan eserde zaman olgusu da irdelenmiş, Alban Berg'in *Wozzeck* operası ve Wagner'in dramalarıyla kıyaslamalar yapılmıştır. Strauss'un psikolojik zamanı ve müzikal zamanı bir öge olarak algıladığı kanısına varılmış ve zaman algısının daha öznel ve göreceli olduğu düşünölmüştür. Hatta Wilde'in metninde yapmış olduğu kesintilere gönderme yapılarak, gerçekleri ayrıntılı anlatmayıp, sadece önermelerle tasarımını sunduğu görüşü savunulmuştur. Bu önermelerle Strauss'un, dramatik zamanı harcamadığı ve kendi zaman olgusunu oluşturduğu kanısına varılmıştır.

Strauss'un *Salome* operasının incelemeleri yapılırken, partisyonda yer alan bazı tematik formülleri metin içinde göstermek ve daha anlaşılır bir hâlde sunabilmek adına, partisyona sadık kalınarak, bir notasyon programıyla yeniden yazılmış, böylelikle daha net ve daha anlaşılır sonuçlar elde edilmiştir.

Bu çalışmada yapılan literatür taraması esnasında ulaşılan kaynaklarda yer alan yanlış bilgiler ortaya çıkarılmış, elde edilen doğru sonuçlar kanıtlarla sunulmuştur.

Tüm bunların yanı sıra Oscar Wilde'in ve Richard Strauss'un eserlerinin listeleri; on üç filmde oluşan *Salome* filmografisi, *Salome* operasının elli yedi farklı yerdeki prömiyerlerinin bilgileri ve *Salome* operasının yirmi sekiz kayıttan oluşan diskografisi uzun uğraşlarla hazırlanmış, tablo halinde ekte sunulmuştur.

Bu çalışmanın çıkış noktası olan Salome figürünü İncil, Oscar Wilde ve Richard Strauss'un bakış açılarıyla tüm açıklığıyla ortaya koymanın yanı sıra Salome figürünün olgusallaştırılmasını sağlayan bu bakış açılarındaki farklılıklar ve benzerlikler ortaya konulmuş olup giriş bölümünde değinilen tüm varsayımlar sonuç bölümünde cevaplanmıştır. Bu çalışmanın içerdiği disiplinler arası çerçevelerde çalışma yapacak olan tüm araştırmacılara fikir sahibi olabilecekleri bir kaynak olması amaçlanmış ve bu amaç doğrultusunda her disipline yönelik ulaşılabilen tüm veriler sunulmuştur.

## KAYNAKÇA

### MAKALELER

Adam, E. & Worms, L. (1983). Salomé au Pays des Hommes. *L'Avant Scène Opéra, Opérette, Musique: Strauss Salomé*, (47-48), 154-157.

Altuna, F. (Ed.). (1960). Salome'nin İlk Temsili. *Devlet Operası Aylık Sanat Dergisi*, (2), 9-11.

Aras, İ. (2014). Ingeborg Bachmann'ın "Malina" Adlı Eserinin Arketipsel Sembolizm Açısından Yorumlanması. *Uluslararası Avrasya Sosyal Bilimler Dergisi*, 5(14), 43-64.

Bilgili, B. (2011). Salome özeti ve Analizi. *Salome, 2011-2012 Sezonu. Antalya Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*. (22), 24-26.

Clément, C. (1983). Désir de Sainte. *L'Avant Scène Opéra, Opérette, Musique: Strauss Salomé*, (47-48), 123-127.

Çakmak, B. (2013). Batı'da Feminist Tiyatronun Oluşum Süreci. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 9(9), 23-33.

Çapan, C. (1995). Kutsal Kitap'tan Richard Strauss'a Salome. *Salome, 1995-1996 Sezonu. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*, 6-8.

Decker, G. D. (2014). Salome, Op. 54. *Northern Illinois University, Geoffrey D. Decker MUHL*. 721, 1-7.

Diridiri, M. (Ed.). (2012). Richard Strauss. *Ariadne Naksos'ta, 2012-2013 Sezonu. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*, 5-7.

Franklin, J. L. (2012). Surgery, Note by Note: Marin Marais Tableau de l'Opération de la Taille. *Hektoen International Journal. Chicago Rush University*, 1-6.

Godefroid, P. (1983). Portrait de Richard Strauss en Compositeur d'Opéras. *L'Avant Scène Opéra, Opérette, Musique: Strauss Salomé*, (47-48), 14-23.

Goldet, S. (1983). Salomé, Dramme en un Acte: Commentaire Littéraire et Musical. *L'Avant Scène Opéra, Opérette, Musique: Strauss Salomé*, (47-48), 53-110.

Göher, F. M. (2009). Müziğin Toplumsal İşlevi Müzik, Siyaset, Din ve Ekonomi. *Müzik Kültürü ve Eğitimi*, 38. *ICANAS Uluslararası Asya ve Kuzey Afrika Çalışmaları Kongresi 2007 Bildirileri, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu Yayınları*, 1(9), 301-314.

Günsoy, Y. (2006). Tarihlerle Richard Strauss. *Elektra, 2006-2007 Sezonu. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*. 5-16.

- Gürel, E., & Muter, C. (2007). Psikomitolojik Terimler: Psikoloji Literatüründe Mitolojinin Kullanılması. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 7(1), 537-569.
- Gürün, D. (2002). Oscar Wilde ve E. Gordon Craig: Tiyatro Sanatı Üstüne. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (1), 39-53.
- İateşen, L. (2012). Analytical Remarks on Harmony in Salome Opera by Richard Strauss. *WSEAS Transactions on Acoustics and Music, The Department of Musicology The University of Arts "George Enescu" Romania*, 110-113.
- Kara, Y. (1995). *Salome, 1995-1996 Sezonu. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*, 3.
- Kasap, N. (2004). Parodi Kadınlar. *Tiyatro Eleştirmenliği ve Dramaturji Bölüm Dergisi*, (5), 3-17.
- Krom, İ (2014). Sanat/Cinsiyet: Sanat Tarihi ve Feminist Eleştiri. *The Journal of Academic Social Science Studies, International Journal of Social Science, JASSS2551* (29), 125-137.
- Küçük, K. (Ed.). (2014). Doğumunun 150. Yılında Romantik Geleneği Modernizme Bağlayan Besteci Richard Strauss. *Opus*, (14), 22-33.
- Mahler, A. (2011). "Strauss Bir Zamanlar Neşeli ve Konuşkandı. Salome'si İse Kusursuz..." (B. Bilgili, Çev.). *Salome, 2011-2012 Sezonu. Antalya Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*. (22), 16.
- Morton, R. (1014). *A Short History of the Bible in English*. New Testament Ashland Theological Seminary. Ashland, OH: Sheffield Phoenix Press.
- Murphy, E. (1989). Tonality and Form in Salome. *The Music Review*, 50(3/4), 215-230.
- Ongurlar, S. (2007). Richard Strauss'un Önemi. *Ünlem Sanat Dergisi*, (21), 42-47.
- Ongurlar, S. (2011). R. Strauss. *Salome, 2011-2012 Sezonu. Antalya Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*. (22), 9-15.
- Oransay, G. (Ed.). (1960). *Devlet Operası Aylık Sanat Dergisi*, (2), 12-24.
- Özçelik, S. (2001). On İki Ton Besteleme Tekniği. *Gazi Üniversitesi, Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 21(3), 173-186.
- Özdemir, E. (2009). Henrik Ibsen'in Modernizmi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 49(1), 119-143.
- Pazdro, M. (1983). L'œuvre à L'Affiche. *L'Avant Scène Opéra, Opérette, Musique: Strauss Salomé*, (47-48), 196-215.

- Poirier, A. (1983). De Quelques Types d'Écriture dans Salomé. *L'Avant Scène Opéra, Opérette, Musique: Strauss Salomé*, (47-48), 116-122.
- Pucher, G. (1983). De Wilde à Strauss, Réflexions sur Le Livret de Salomé. *L'Avant Scène Opéra, Opérette, Musique: Strauss Salomé*, (47-48), 112-115.
- Salman, D. (2012) Oscar Wilde'in Salome Karakteri; Feminist mi Feminen mi?. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/1(9), 141-159.
- Sevim, A. (2004). Martin Luther'in İncil Çevirisinin Ortak Alman Dilinin Oluşmasındaki Rolü. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 1(1), 1-5.
- Strauss, R. (1995). Salome'yi Anımsarken. (Ü. Sayın, Çev.). *Salome, 1995-1996 Sezonu. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*. 9-11.
- Uluslararası Fonetik Alfabe-II (2009). International Phonetic Alphabet (IPA) - II. (Ç. Pekacar, F. G. Dilek, Çev.). *Dil Araştırmaları*, (5), 67-86.
- Vural, T. (2012). Lider Olarak Orkestra Şefi. *New World Sciences Academy: Fine Arts*, 7(3), 287-306.
- Yenal, E. (2014). Richard Strauss'un Müziği Üzerine. *Opus*, (14), 34-39.
- Yener, F. (1989). Richard Strauss: Ölümünün 40. Yılında, Müzikçi-Ozan Sentezi Bir Kişilik. *Milliyet Sanat Dergisi*, (224), 36-39.
- Yener, F. (1995). Salome'nin Doğuşundan Anılar. *Salome, 1995-1996 Sezonu. İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları*. 4-5.
- Yıldız, K. (1998). Salome. *Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Yayınları, Müzikoloji Dergisi*, (2), 49-56 .
- Yıldız, K. (2003). R. Strauss'un Operalarında Kadın Karakterler. (Yayınlanmamış Makale). *Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Müzikoloji Anabilim Dalı*.
- Yurtkulu, E. (2010). Güncel Sanat Üretiminde: "Fantastik Erotik Kadın". *Yedi: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 4(4), 117-124.

## TEZLER

- Akkurt, S. (2006). *Tanah'ta Yahudi Dini Hayatına Yönelik Eleştiri*. Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Berrak, B. (2006). *Romantik Dönemde Vurmalı Çalgıların Yeri ve Önemi*. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Boulay, J. M. (1992). *Monotonicity and Chromatic Dualism in Richard Strauss's Salome*. Thesis Graduate, The University of British Columbia.

Kocatürk, Ö. (2003). *Poverty and The Poor in Victorian Britain 1837-1901*. Yüksek Lisans Tezi, Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Korkmaz, H. (2011). *Kitâb-ı Mukaddes'te ve Kur'ân-ı Kerim'de Yahya Peygamber*. Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Sümer, N. (2007). *Kitab-ı Mukaddes'te Cinsel Motifler*. Yüksek Lisans Tezi, Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

## KİTAPLAR

Abaoğlu, E. (1945). *Opera Klavuzu*. (1. Baskı). Ankara: Maarif Matbaası.

Altar, C. M. (1951). *Sanat Yolculukları*. (1. Baskı). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.

Altar, C. M. (1989). *Opera Tarihi: Cilt III*. (1. Baskı). İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Beebee, T. O. (Ed.). (1967). *Comparative Literature Studies: Volume IV, The Symbolist Movement, No. 1/2 Michel Décaudin, Un Mythe "fin de siècle": Salome*. Philadelphia: The Pennsylvania State University Press.

Bentley, T. (2006). *Salome'nin Kız Kardeşleri*. (1. Baskı). (M. Bayatlı, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı. (Orijinal çalışma basım tarihi 2002.)

Budak, M. (1993). *Opera ve Balede Diyalektik*. (1. Baskı). İstanbul: Troya Yayıncılık.

Campbell, J. (1995). *İlkel Mitoloji: Tanrının Maskeleri*. (2. Baskı). (K. Emiroğlu, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Can, A. (2015). *Antik Çağ Sözlüğü*. (1. Baskı). İstanbul: Sentez Yayıncılık.

Cicero, M. T. (1887). *Cato Maior de Senectute*. Oxford: At The Clarendon Press. (Orijinal work published 44 BC)

Cicero, M. T. (2013). *Dostluk ve Yaşlılık*. (2. Baskı). (H. Berat, Çev.). İstanbul: Arya Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi MÖ 44)

Daloğlu, Y. (Ed.). (2013). *Türk Devrimi'nin: Tiyatro ve Opera Komitesi Raporu*. (1. Baskı). İstanbul: Opus Yayıncılık.

Del Mar, N. (1986). *Richard Strauss: A Critical Commentary on His Life and Works*. New York: Cornell University Press.

Duby, G., Perrot, M., Klapish-Zuber, C. (Ed.). (2005). *Kadınların Tarihi: Ortaçağ'ın Sessizliği, Cilt II*. (1. Baskı). (A. Fethi, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Dunn Mascetti, M. (2000). *İçimizdeki Tanrıça: Kadınlığın Mitolojisi*. (1. Baskı). (B. Çorakçı, Çev.). İstanbul: Doğan Kitap.
- Eco, U. (Ed.). (2014). *Ortaçağ: Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar*. (2. Baskı). (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Ellmann, R. (1988). *Oscar Wilde*. New York: Wintage Books. (s. 428)
- Engel, E. (2011). *Oscar Nasıl Wilde Oldu?* (2. Baskı). (Z. Avcı, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 2002.)
- Ergüven, A. R. (2004). *Sanat ve Erotizm*. (1. Baskı). İstanbul: Berfin Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1988.)
- Erhat, A. (1978). *Mitoloji Sözlüğü*. (2. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1972.)
- Fisher, B. D. (2007). *Salome: Opera Classics Library Series*. (3. Baskı). Miami: Opera Journeys Publishing (Original work published 2003.)
- Flaubert, G. (1877). *Trois Contes: Un Cœur Simple, La Légende de Saint Julien L'Hospitalier, Hérodiade*. (5e éd.). Paris: Georges Charpentier Éditeur.
- Freud, S. (2014a). *Haz İlkesinin Ötesinde, Ben ve İd*. (4. Baskı). (A. Babaoğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1920, 1923)
- Freud, S. (2014b). *Psikanaliz*. (1. Baskı). (M. C. Öztürk, Ed.). İstanbul: Yason Yayıncılık.
- García, M. (1856). *Nouveau Traité Sommaire de L'Art du Chant*. (1ème éd.) Paris: M. Richard Éditeur.
- Gazimihâl, M. R. (1957). *55 Opera*. (1. Baskı). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihâl, M. R. (1961). *Musiki Sözlüğü*. İstanbul: Millî Eğitim Basımevi
- Gilmour R. (2013). *The Victorian Period: The Intellectual and Cultural Context to English Literature, 1830-1890, Longman Literature in English Series*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Original work published 1993.)
- Gombrich, E. H. (2013). *Sanatın Öyküsü*. (8. Baskı). (E. Erduran, Ö. Erduran, Çev.). Çin: Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1950.)
- Graber, G. H. (1996). *Kadın Psikolojisi*. (1. Baskı). (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Cem Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1975.)
- Hackett, H.B. (Ed.). (1871). *Dr. William Smith's Dictionary of The Bible, Volume II*. Cambridge: Riverside Press.



- Hackett, H.B. (Ed.). (1883). *Dr. William Smith's Dictionary of The Bible, Volume I*. Cambridge: Riverside Press.
- Hall, C. S. (2010). *Freudyen Psikolojiye Giriş*. (2. Baskı). (E. Devrim, Çev.). İstanbul: Kaknüs Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1954.)
- Hançerlioğlu, O. (2013). *Dünya İnançları Sözlüğü*. (6. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1975.)
- Heine, H. (1847). *Atta Troll: Ein Sommernachtstraum*. (1st ed.). Hamburg: Hoffmann und Campe.
- Hindemit, P. (2014). *Bestecinin Dünyası: Ufuklar ve Sınırlar*. (1. Baskı). (Y. Oymak, M. Nemrutlu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1959.)
- Hodeir, A. (2011). *Müzikte Türler ve Biçimler*. (3. Baskı). (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1951.)
- Horney, K. (1991). *Kadın Psikolojisi*. (2. Baskı). (S. Budak, Çev.). Ankara: Öteki Yayıncılık.
- Huysmans, J.-K. (1920). *À Rebours*. Paris: Librairie des Amateurs Éditeur.
- İncil*. (1995). (1. Baskı). (A. U. Bey, Çev.). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları
- Jacobs, A. & Sadie, S. (1984). *The Pan Book of Opera*. (2nd ed.). London: Pan Books Ltd. (Original work published 1964.)
- Jones, E. (2004). *Sigmund Freud: Yaşamı ve Eserleri*. (1. Baskı). (E. Kapkın, A. Tekşen Kapkın, Çev.). İstanbul: Kabcacı Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1961.)
- Josephus, F. (1905). *The Work of Flavius Josephus: Antiquities of The Jews; A History of The Jewish Wars; Life of Flavius Josephus, Written by Himself*. (W. Whiston, Trans.). Hartford, CONN: The S.S. Scranton Company. (Original work published 94-75-99.)
- Kennedy, M. (2006). *Richard Strauss: Man, Musician, Enigma*. New York: Cambridge University Press. (Original work published 1999.)
- Kennedy, X. J. & Gioia, D. (1995). *Literature: An Introduction to Fiction, Poetry, and Drama*. (6th ed.). New York: Harper Collins College Publishers Inc.
- Kornrumpf, H. J. (Ed.). (1984). *Langenscheidt's Universal Dictionary*. (10. Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1979.)
- Kufferath M. (1907). *Salomé: Poème d'Oscar Wilde Musique de Richard Strauss*. Bruxelles: Schott Frères Éditeurs.

*Kur'ân-ı Kerim ve Türkçe Açıklamalı Meâli.* (1992). (A. Özek, H. Karaman, A. Turgut, M. Çağrııcı, İ. K. Dönmez, S. Gümüş, Çev.). Medine: Kral Fehd Mushaf-ı Şerif Basım Kurumu.

Kutluk, F. (1997a). *Müziğin Tarihsel Evrimi.* (1. Baskı). İstanbul: Çiviyazıları Yayınevi.

Kutluk, F. (1997b). *Müzik ve Politika.* (1. Baskı). Ankara: Doruk Yayıncılık.

*Kutsal Kitap.* (2014). Kore: Kitabı Mukaddes Şirketi & Yeni Yaşam Yayınları.

Kütahyalı, Ö. (1981). *Çağdaş Müzik Tarihi.* (1. Baskı). Ankara: Varol Matbaası.

Łuczyńska-Holdys, M. (2013). *Soft-Shed Kisses: Re-visioning the Femme Fatale in English Poetry of The 19th Century.* (1st ed.). Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.

MacDonald, W. (1996). *Matta Kutsal Kitap Yorumu.* (F. Akyüz, Çev.). İstanbul: Müjde Yayıncılık.

Maitland, J. A., Fuller M. A., F. S. A. (Ed.). (1909). *Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume III.* New York: The Macmillan Company.

Maitland, J. A., Fuller M. A., F. S. A. (Ed.). (1916). *Grove's Dictionary of Music and Musicians, Volume IV.* Philadelphia: Theodore Presser Company.

McKenna, N. (2009). *Oscar Wilde'in Gizli Yaşamı.* (1.Baskı). (C. Büyükkutku, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 2003.)

Michel, T. (1992). *Hristiyan Tanrıbilimine Giriş: Dinler Tarihine Katkı.* İstanbul: Orhan Basımevi.

Munch, C. (1990). *Ben Bir Orkestra Şefiyim.* (Ü. Birkan, Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.

Neimetzade, E. (2002). *Opera Sanatı.* (1. Baskı). Ankara: Seçkin Yayıncılık.

Öztürk, S. (2001). *Ansiklopedik Sanat Sözlüğü: Müzik ve Sahne Sanatları Terimleri, III Cilt.* (1. Baskı). İstanbul: Altan Matbaa.

Pamir, L. (1989). *Müzikte Geniş Soluklar.* (1. Baskı). İstanbul: Ada Yayınları.

Platon, (2002). *Şölen Sevgi Üstüne, Lysis Dostluk Üstüne.* (S. Eyüboğlu, A. Erhat, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Pollard, A. (1987). *The New History of Literature: Volume VI, The Victorians.* (1st ed.). New York: P. Bedrick Books.

Praz, M. (1951). *The Romantic Agony.* (2nd ed.). (A. Davidson, Trans.). London: Oxford University Press.

Rolland, R., Eisler, H., Brecht, B., Felsenstein, W., Boughton, R., Kabalevski, D., Gorodinski, V., Cazden, N., Sychra, A. ve Şostakoviç, D. (2014). *Müzik Üzerine Tartışmalar*. (2. Baskı). (Y. Onay, T. Ok, A. Toraman, Z. Aydemir, M. Erdal, O. Geridönmez, T. Şahbaz, Çev.). İstanbul: Evrensel Basım Yayın. (Orijinal çalışma basım tarihi 2006.)

Rowden, C. (Ed). 2016. *Performing Salome, Revealing Stories*. New York: Routledge, Taylor & Francis Group. (Original work published 2013.)

Russell, P. (2006). *Dünya Tarihinde En Etkin 100 Eşcinsel*. (1. Baskı). (O. Özdilek, Çev.). İstanbul: Neden Kitap Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1995.)

Rycroft, C. (1989). *Psikanaliz Sözlüğü*. (1. Baskı). (M. S. Kayatekin, Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.

Türk Dil Kurumu Sözlük Kolu, (1948). *Edebiyat ve Söz Sanatı Terimleri Sözlüğü*. T.D.K., B. II. 14. İstanbul: Arı Matbaası

Said, E. W. (2003). *Orientalism*. London: Penguin Books, Clays Ltd, St Ives plc. (Original work published 1978.)

Said, E. W. (2008). *Geç Dönem Üslubu*. (1. Baskı). (Ö. Çelik, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Saydam, A. (1997). *Ünlü Müzisyenler: Yaşamları, Yapıtları*. (4. Baskı). Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Shakespeare, W. (2011). *Macbeth*. (7. Baskı). (S. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Smith, W. (Ed.). (1859). *Dictionary of Greek and Roman Antiquities*. (2nd ed.). Boston: Little, Brown and Company.

Tuncel, B. (2014). Sophokles: *Kral Oidipus*. (Önsöz). (5. Baskı). (B. Tuncel, Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Soyşekerci, S. (2015). *Beden Sanatı*. (1. Baskı). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Sözer, V. (2012). *Müzik Terimleri Sözlüğü*. (1. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Specht, R. (1921). *Richard Strauss und Sein Werk: Zweiter Band: Der Vokalkomponist, Der Dramatiker*. Leipzig: E. P. Tal & Co. Verlag.

Steuerwald, K. (1987). *Langenscheidts Taschenwörterbuch*. (5. Baskı). İstanbul: İnkılâp Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1966.)

Şatır, S. (1977). *Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera*. (1. Baskı). İstanbul: Sander Yayınları.

Taner, H., And, M., Nutku, Ö. (1966). *Tiyatro Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi, Türk Dil Kurumu Yayınları.

Tanış, A. (2009). *International Standart: Dizionario Didattico Italiano*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.

Tolay, T. (Ed.). Terlemez, S. T. (Hz.). (2013). *Global Dictionnaire Français*. (1. Baskı). Ankara: Engin Yayınevi.

Turani, A. (2014). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (15. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1993.)

Ulucan, Y. (2004). *Kitab-ı Mukaddes: Eski ve Yeni Ahit Doğrular Aykırılıklar Çelişkiler*. (1. Baskı). İstanbul: Değişim Yayınları.

Urgan, M. (1991). *İngiliz Edebiyatı Tarihi III*. (1. Baskı). İstanbul: Altın Kitaplar Yayınevi.

Walker, B. G., (1983). *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*. San Francisco: Harper & Row.

Webern, A. (1998). *Yeni Müziğe Doğru*. (2. Baskı). (A. Bucak, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık. (Orijinal çalışma basım tarihi 1986.)

Wilde, O. (1893). *Salomé* (Tragédie). (1ème éd.) Paris: Librairie de L'Art Indépendant; Wilde, O. (1907). *Salomé* (Play). (A. Douglas, Trans.). London: John Lane, The Bodley Head; Wilde, O. (2014a). *Salomé* (Oyun). (2. Baskı). (M. Erşen, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi; Wilde, O. (1935). *Salomé* (Oyun). (N. Sevin, Çev.). İstanbul: Hilmi Kitabevi. (Orijinal çalışma basım tarihi 1893.)

Wilde, O. (2014b). *Sanatçı: Eleştirmen, Yalancı, Katil*. (4. Baskı). (E. Soğancılar, K. Genç, F. Özgüven, T. Armaner, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Wilde, O. (2014c). *Reading Zindanı Baladı*. (Doğumunun 160. Yılı Özel Baskı). (P. Perver, Çev.). İstanbul: Dedalus Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 1898.)

Wilde, O. (2014d). *Aforizmalar: Hayat, Ciddiye Alınmayacak Kadar Önemlidir*. (2. Baskı). (P. Demirel, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap.

Wilde, O. (2015a). *De Profundis*. (4. Baskı). (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Can Sanat Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1905.)

Wilde, O. (2015b). *Sosyalizm ve İnsan Ruhü*. (1. Baskı). (P. Demirel, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 1891.)

Wilde, O. (2015c). *Yalanın Yozlaşması*. (1. Baskı). (P. Demirel, Çev.). İstanbul: Zeplin Kitap. (Orijinal çalışma basım tarihi 1891.)

Wilde, O. (2015d). *Dorian Gray'in Portresi*. (2. Baskı). (Ü. İnce, Çev.). İstanbul: Everest Yayınları.

Wilde, O., Shaw, B., Twain, M., (2015). *Üç Büyük Yazardan Aforizmalar*. (1. Baskı). (D. Evcı, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları. (Orijinal çalışma basım tarihi 1989.)

Wilhelm, K. (1989). *Richard Strauss: An Intimate Portrait*. (M. Whittall, Trans.). New York: Rizzoli.

Woods, G. (1998). *A History of Gay Literature: The Male Tradition*. New Haven and London: Yale University Press.

Yates Thompson (Ed.). (1897). *MS 13, Book of Hours, "Cy la fille dur oy demau[n]da a sun pere la teste seint iohan"* yakl. 1325-1350, s. f106v.

Zweig, S. (1999). *Freud: Cinselliğin Yeryüzü*. (3. Baskı). (A. A. Öneş, Çev.). İstanbul: Broy Yayınevi.

## **PARTİSYONLAR**

Marais, M. (1725). *Pièces de Viole: Livre V. (Viole Part)* Paris: Chez l'Auteur, Boivin.

Schönberg, A. (1912). *Op. 9 Kammer-symphonie (Partitur)*. Vienna: Universal Edition

Strauss, R. (1890). *Op. 20 Don Juan (Partitur)*. Munich: Joseph Aibl Verlag.

Strauss, R. (1891). *Op. 24 Tod und Verklärung (Partitur)*. Munich: Joseph Aibl Verlag.

Strauss, R. (1896). *Op. 30 Also Sprach Zarathustra (Partitur)*. Munich: Joseph Aibl Verlag.

Strauss, R. (1898). *Op. 35 Don Quixote (Partitur)*. Munich: Joseph Aibl Verlag.

Strauss, R. (1905). *Op. 54 Salome (Partitur)*. Berlin: Adolph Fürstner.

Strauss, R. (1916). *Op. 60 Ariadne auf Naxos (Partitur)*. Berlin: Adolph Fürstner.

Strauss, R. (1943). *Op. 54 Salome (Klaviersatz)*. (O. Singer, Klav.). London: Boosey & Hawkes (Orijinal work published 1905.)

## **İNTERNET KAYNAKLARI**

Amuseum, (2000-2015). Herod's Grandchildren. 18 Kasım 2015, <http://www.amuseum.org/book/page11.html>

Dasgupta, R., Jj Books, (2016). Illustration Series. 13 Nisan 2016, <http://www.jjbooks.com/illustration-series/rana-dasgupta>

Morris, S., The Guardian, (2000). Importance of not being Salome. 9 Temmuz 2016,  
<https://www.theguardian.com/uk/2000/jul/17/books.classics>

Musée National Gustave Moreau, (2015). L'Apparition. 25 Şubat 2016,  
<http://en.musee-moreau.fr/object/apparition-lapparition>

Online Etymology Dictionary, (2001-2015). Femme Fatale maddesi. 18 Ocak 2016,  
[http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=femme+fatale](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=femme+fatale)

Online Etymology Dictionary, (2001-2015). Naaman maddesi. 16 Mart 2016,  
[http://www.etymonline.com/index.php?allowed\\_in\\_frame=0&search=naaman](http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=naaman)

Semperoper Dresden, (2016). Die Semperoper Dresden damals und heute. 11 Mayıs 2016,  
<https://www.semperoper.de/de/ihr-besuch/geschichte-des-hauses.html>

Solomon, L. J., (2002). Salome's Allure from the "Dance of the Seven Veils" A Tonal-Harmonic Analysis. 23 Eylül 2016,  
<http://solomonsmusic.net/Salome.htm>

The Guardian, (2016). Richard Strauss: 150 Years of the Composer's Operas. 30 Temmuz 2016,  
<https://www.theguardian.com/music/gallery/2014/jun/11/richard-strauss-150-years-composers-work-pictures#img-2>

Wikiart, (2016). Oscar Wilde At Work. 14 Mayıs 2016,  
<http://www.wikiart.org/en/aubrey-beardsley/oscar-wilde-at-work>

## EKLER

### EK 1: OSCAR WILDE'A KADAR OLAN SÜREÇTE SALOME FİGÜRÜNÜ KONU ALAN BAŞLICA YAPITLAR

#### Plastik Sanatlar

- Giotto di Bondone

Duvar Resmi, *Storie del Battista, Erode*, (1315), İtalya, Perruzi Chapel (Santa Croce).

- Donatello (Donato di Niccolò di Betto Bardi)

Bronz kabartma, *Erode* (1427).

Mermer, *Erode* (1439).

- Panicale da Masolino

Duvar Resmi, *Storie del Battista* (1435), İtalya, Chiesa dei Santi Stefano e Lorenzo (Castiglione Olona).

- Benozzo Gozzoli

Resim, *Salomé balla davanti a Erode* (1461-1462).

- Filippo Lippi

Duvar resmi, *Storie di santo Stefano e san Giovanni Battista* (1460-1465) İtalya, Duomo di Prato (Cattedrale di Santo Stefano).

- Sandro Botticelli

Resim, *Salomé con la testa del Battista* (1488).

- Domenico Ghirlandaio

Duvar Resmi, *Salomé balla davanti a Erode* (1488-1490), İtalya, Capella Tornabuoni (Santa Maria Novella).

- Juan de Flandes

Resim, *Herodias Revenge* (1496).

- Sebastiano del Piombo

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1510).

- Tiziano Vecellio

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1515).

- Alonso Berruguete

Resim, *Salome* (1512-1516).

- Andrea Solari

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1520-1524).

- Leonarda da Vinci

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1500-1525).

- Bernardino Luini

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1527).

- Lucas Cranach der Ältere

Resim, *Salome mit dem Haupt des Johannes* (1510).

Resim, *Salome mit dem Haupt des Johannes* (1530).

Resim, *Herodes und Salome mit dem Haupt des Johannes* (1533).

- Giuseppe Arcimboldo

Duvar resmi, *Storie di san Giovanni Battista* (1545), İtalya, San Maurizio al Monastero Maggiore.

- Vincenzo Danti

Heykel, *Giovanni Battista* (1569-1571).

- Michelangelo Merisi da Caravaggio

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1609).

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1609-1610).

- Giovanni Battista Caracciolo

Resim, *Salomè* (1615-1620).



- Leonaert Bramer

Resim, *Salomè* (1630).

- Francesco del Cairo

Resim, *Erodiade con la testa del Battista* (1635).

- Guido Reni

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1630-1635).

- Carel Fabritius

Resim, *The Beheading of John The Baptist* (1640-1645).

- Mattia Preti

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1665).

- Carlo Dolci

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1665-1670).

- Paolo Gerolamo

Resim, *Salomè con la testa del Battista* (1700-1710).

- Onorio Marinari

Resim, *Salomé* (1680).

- Pierre-Cécile Puvis de Chavannes

Resim, *Saint Jean Baptiste* (1869).

- Henri Regnault

Resim, *Salomé* (1870).

- Georges Rochegrosse

Resim, *Salomé dansant devant Hérode* (1887).

- Gustave Moreau

Resim, *L'Apparition* (1876).

Resim, *Salomé dansant devant Hérode* (1876).

Resim, *Salomé Tatouée* (1878-1885).

Resim, *Salomé au Jardin* (1878-1885).

Resim, *Herodias Salomé* (1888).

### **Edebiyat**

- Heinrich Heine

Şiir, *Atta Troll, Ein Sommernachtstraum* (1874).

- Stéphane Mallarmé

Şiir, *Hérodiade* (1864-1896).

- Costantine Cavafy

Şiir, *Salomé* (1896)

- Gustave Flaubert

Öykü, *Trois Contes: Hérodiade* (1877).

- Joris-Karl Huysmans

Roman, *À Rebours* (Gustave Moreau'nun *L'Apparition* adlı tablosunun tasvirini içinde barındırmaktadır) (1884).

### **Opera**

- Jules Massenet

*Hérodiade* (1881).

## EK 2: OSCAR WILDE ESER LİSTESİ

### Şiir

- 1878, *Ravenna*
- 1881, *Poems (Şiirler)*
- 1898, *The Ballad of Reading Gaol (Reading Zindanı Baladı)*

### Deneme (Eleştiri-Estetik-Politika)

- 1889, *The Portrait of Mr. W. H. (Bay W. H. 'in Portresi)*
- 1891, *Intentions (Niyetler)*
- 1891, *The Decay of Lying (Intentions 'dan)(Yalanın Yozlaşması ya da Yalanın Gözden Düşüşü)*
- 1891, *Pen, Pencil and Poison (Intentions 'dan)(Kalem ve Zehir)*
- 1891, *The Critic as Artist (Intentions 'dan)(Sanatçı Olarak Eleştirmen)*
- 1891, *The Truth of Masks (Intentions 'dan)(Maskelerin Hakikati)*
- 1891, *The Soul of Man Under Socialism (Sosyalizm ve İnsan Ruhu)*

### Öykü-Masal

- 1887, *The Canterville Ghost (Canterville Hortlağı)*
- 1888, *The Happy Prince and Other Stories (Mutlu Prenses ve Diğer Öyküler)*
- 1891, *Lord Arthur Savile's Crime and Other Stories (Lord Arthur Savile'in Suçu ve Diğer Öyküler)*
- 1891, *House of Pomegranates (Nar Evi ya da Narlı Ev)*

### Oyun

- 1880, *Vera or The Nihilists (Vera veya Nihilistler)*
- 1883, *The Duchess of Padua (Padova Düşesi)*
- 1892, *Lady Windermere's Fan (Leydi Windermere'in Yelpazesi)*
- 1893, *A Woman of No Importance (Ehemniyetsiz Bir Kadın)*
- 1893, *Salomé*
- 1895, *An Ideal Husband (İdeal Bir Koca)*
- 1895, *The Importance of Being Earnest (Ciddi Olmanın Önemi)*
- 1894 (Tamamlanmamış), *La Sainte Courtisane (Kutsal Metres)*
- 1894 (Tamamlanmamış), *A Florentine Tragedy (Bir Floransa Trajedisi)*

### Roman

- 1890-1891, *The Picture of Dorian Gray (Dorian Gray'in Portresi)*

### Mektup

- 1897-1905, *De Profundis*

### EK 3: RICHARD STRAUSS ESER LİSTESİ

#### Op.1

- 1871-1878 Şan ve Piyano İçin Şarkılar
- 1871 *Weihnachtslied* (Şan ve piyano için)
- 1871-1873 *Schneiderpolka* (Piyano ve yaylı orkestrası için)
- 1871 *Einkehr* (Şan ve piyano için)
- 1872-1873 *Aus alter Zeit, Gavotte* (Piyano için)
- 1876 *Festmarsch* (Büyük orkestra için)
- 1877 *Sol Majör Serenat* (Orkestra için)
- 1879 *Gavotte No.4* (Orkestra için düzenleme)
- 1879 *Romance* (Klarnet ve orkestra için)
- 1880 *Sophocles, Elektra'nın Korosu* (Erkek koro ve orkestra için)
- 1880 *Re Minör Senfoni*
- 1880-1881 *Festchor* (Koro ve piyano için koro eseri)

#### Op.2

- 1880 *La Majör Yaylı Kuarteti*

#### Op.3

- 1880-1881 *Beş Piyano Parçası*

#### Op.4

- 1884 *Si Bemol Majör Süit* (On üç üflemeli çalgı için)

#### Op.5

- 1880-1881 *Si Minör Sonat* (Piyano için)

#### Op.6

- 1881-1882 *Fa Majör Sonat* (Çello ve piyano için)

#### Op.7

- 1881 *Mi Bemol Majör Serenat* (Üflemeli çalgılar için)

#### Op.8

- 1881-1882 *Re Minör Konçerto* (Keman ve orkestra için)
- 1878-1883 *Liebeslieder* (Şan ve piyano için üç şarkı)

#### Op.9

- 1882-1884 *Stimmungsbilder* (Piyano için)

#### Op.10

- 1882-1883 Piyano ve Tiz Ses İçin Sekiz Şiir

#### Op.11

- 1882-1883 *Mi Bemol Majör Konçerto* (Korno ve orkestra için)
- 1883 *Do Minör Konser Uvertürü* (Orkestra için)

Op.12

- 1882-1884 *Fa Minör Senfoni*

Op.13

- 1883-1884 *Do Minör Piyano Kuarteti*

Op.14

- 1884 *Wandrer's Sturmlied* (Koro ve piyano için)
- 1884 *Theme and 15 Improvisations With Fugue* (Piyano için)
- 1885-1888 *Festmarsch, Re Majör* (Orkestra için)
- 1885 *Schwäbische Erbschaft* (A capella erkek korusu için)
- 1886 *Bardengesang* (İlk versiyon, orkestra ve erkek koro için)
- 1885 *Mozart'ın Do Majör Piyano Konçertosu K 491 İçin Kadanslar*
- 1885-1886 *Re Minör Burleske* (Piyano ve orkestra için)

Op.15

- 1884-1886 *Şan ve Piyano İçin Beş Şarkı*

Op.16

- 1881 *Aus Italien* (Orkestra için senfonik fantezi)

Op.17

- 1885-1887 *Tiz Ses ve Piyano İçin Altı Şarkı*
- 1887 *Shakespeare'in Romeo ve Juliet'i için müzik*

Op.18

- 1887-1888 *Mi Bemol Majör Sonat* (Keman ve piyano için)

Op.19

- 1885-1888 *Şan ve Piyano İçin Altı Şarkı*
- 1888 *Andante* (Korno ve piyano için)

Op.20

- 1888 *Don Juan* (Orkestra için senfonik şiir)

Op.21

- 1887-1888 *Schlichte Weisen* (Tiz ses ve piyano için beş şarkı)

Op.22

- 1886-1888 *Mädchenblumen* (Şan ve piyano için)
- 1889 *Festmarsch, Do Majör* (Orkestra için)
- 1889 *Gluck'un Iphigenie auf Tauris* operasının yeni versiyonu

Op.23

- 1886-1890 *Macbeth* (Orkestra için senfonik şiir)

Op.24

- 1888-1889 *Tod und Verklärung* (Orkestra için senfonik şiir)
- 1889 *Utan Svafvel och Fosfor* (A capella erkek koro için)

- Op.25
- 1887-1893 *Guntram* (Üç perdelik opera)
- Op.26
- 1891 Şan ve Piyano İçin Üç Şarkı
  - 1892 *Festmusik zu Lebenden Bildern* (Orkestra için)
  - 1893 *Piyano Kuarteti İçin İki Parça*
- Op.27
- 1894-1897 Tiz Ses ve Piyano İçin Dört Şarkı
- Op.28
- 1894-1895 *Till Eulenspiegels Lustige Streiche* (Orkestra için)
- Op.29
- 1894-1895 Tiz Ses ve Piyano İçin Dört Şarkı
- Op.30
- 1895-1896 *Also Sprach Zarathustra* (Orkestra için senfonik şiir)
- Op.31
- 1895-1896 Şan ve Piyano İçin Dört Şarkı
- Op.32
- 1896 Şan ve Piyano İçin Beş Şarkı
  - 1896 *Wir Beide Wollen Springen* (Şan ve Piyano için)
- Op.33
- 1896-1897 Şan ve Orkestra İçin Dört Şarkı
- Op.34
- 1896-1897 A capella koro için iki şarkı, (on altı bölümlü)
  - 1897 *Hymne* (Koro ve orkestra için)
- Op.35
- 1896-1897 *Don Quixote* (Orkestra için fantastik varyasyonlar)
- Op.36
- 1897-1898 Tiz Ses ve Piyano İçin Dört Şarkı
- Op.37
- 1896-1898 Tiz Ses ve Piyano İçin Altı Şarkı
- Op.38
- 1897 *Enoch Arden* (Anlatıcı ve piyano için melodram)
- Op.39
- 1898 Şan ve Piyano İçin Beş Şarkı
- Op.40
- 1898 *Ein Heldenleben* (Orkestra için senfonik şiir)

- Op.41
- 1899 Tiz Ses ve Piyano İçin Beş Şarkı
- Op.42
- 1899 *Erkek Koro İçin İki Parça*
  - 1899 *Soldatenlied* (A capella erkek koro için)
- Op.43
- 1899-1900 Tiz Ses ve Piyano İçin Üç Şarkı
- Op.44
- 1899 Pes Ses ve Orkestra İçin İki Şarkı
- Op.45
- 1899 A Capella Erkek Korosu İçin Üç Parça
  - 1899 *Das Schloss am Meere* (Anlatıcı ve piyano için melodram)
- Op.46
- 1899-1900 Şan ve Piyano İçin Beş Şarkı
- Op.47
- 1900 Şan ve Piyano İçin Beş Şarkı
- Op.48
- 1900 Şan ve Piyano İçin Beş Şarkı
- Op.49
- 1900-1901 Şan ve Piyano İçin Sekiz Şarkı
- Op.50
- 1900-1901 *Feuersnot* (Tek perdelik opera)
- Op.51
- 1902-1906 Pes Ses ve Orkestra İçin İki Şarkı
- Op.52
- 1900-1903 *Taillefer* (Solist, koro ve orkestra için)
- Op.53
- 1902-1903 *Symphonia Domestica* (Orkestra için)
  - 1903 *Canon* (Dört ses için)
  - 1904 Tenor-Mezzo Soprano ve Gitar veya Arp İçin İki Şarkı
- Op.54
- 1904-1905 *Salome* (Tek perdelik opera)
- Op.55
- 1905 *Bardengesang* (Erkek koro ve orkestra için)
- Op.56
- 1903-1906 Şan ve Piyano İçin Altı Şarkı

- 1905-1906 *Königsmarsch* (Orkestra için)
- 1905 *Parademarsch* (Orkestra için iki askeri marş)
- 1906 *De Brandenburgsche Mars* (Düzenleme)

Op.57

- 1906 Orkestra İçin İki Askeri Marş
- 1905-1906 Altı Halk Şarkısı, Erkek Koro İçin Düzenleme
- 1906 *Der Graf von Rom* (Şan ve piyano için)

Op.58

- 1905-1908 *Elektra* (Tek perdelik opera)
- 1909 *Feierlicher Einzug der Ritter des Johanniterordens* (Bakır çalgılar ve timpani için)

Op.59

- 1909-1910 *Der Rosenkavalier* (Üç perdelik opera)

Op.60

- 1911-1912 *Ariadne auf Naxos* (Tek perdelik opera)
- 1916 *Ariadne auf Naxos* (Yeni prolog eklenmiş, yenilenmiş tek perdelik opera)

Op.61

- 1913 *Festliches Präludium* (Orkestra ve org için)

Op.62

- 1913 *German Motet* (Dört solo ses ve altı bölümlü a capella koro için)
- 1914 Erkek Koro İçin Kantat

Op.63

- 1912-1914 *Jesephslgende* (Bale)

Op.64

- 1911-1915 *Eine Alpensinfonie* (Orkestra için)

Op.65

- 1914-1917 *Die Frau Ohne Schatten* (Üç perdelik opera)

Op.66

- 1918 *Krämerspiegel* (Şan ve piyano için on iki şarkı)

Op.67

- 1918 Tiz Ses ve Piyano İçin Altı Şarkı

Op.68

- 1918-1919 Şan ve Piyano İçin Altı Şarkı

Op.69

- 1918 Şan ve Piyano İçin Altı Küçük Şarkı
- 1919 *Sinnspruch* (Şan ve piyano için)



- 1920 *Le Bourgeois Gentlehomme*’dan orkestral süit
- Op.70
- 1921-1922 *Schlagobers* (İki perdelik bale)
  - 1921-1922 *Schlagobers*’tan Orkestral Süit
- Op.71
- 1921 *Hymn* (Tiz ses ve orkestra için)
  - 1922 *Hans Adam war ein Erdenkloss* (Bas ve piyano için)
- Op.72
- 1919-1923 *Intermezzo* (İki perdelik opera)
  - 1919-1923 *Intermezzo*’dan orkestra için dört senfonik interlöd
  - 1923 *Tanzsuite Nach Couperin* (Oda orkestrası için)
  - 1924 *The Ruins of Athens*, Beethoven’ın *Creatures of Prometheus*’undan düzenlenmiş oyunun koro ve dans düzenlemesi
  - 1924 *Wedding Prelude* (İki harmonyum için)
  - 1924 *Fanfare für die Wiener Philharmoniker*
  - 1923 *Fanfare zur Eröffnung der Musikwoche der Stadt Wien*
- Op.73
- 1925 *Parergon zur Symphonia Domestica* (Sol el piyano ve Orkestra için)
  - 1925 *Durch allen Schall und Klang* (Şan ve piyano için)
  - 1925 *Rosenkavalier* filmi, askeri marş
- Op.74
- 1926-1927 *Panathenäenzug Symphonic* (Sol el piyano ve orkestra için)
- Op.75
- 1924-1927 *Die Ägyptische Helena* (İki perdelik opera)
- Op.76
- 1928 *Die Tageszeitenerkek* (Koro ve orkestra için şarkı)
- Op.77
- 1928 *Gesänge des Orients* (Şan ve piyano için beş şarkı)
- Op.78
- 1929 *Austria Song* (Erkek koro ve orkestra için)
  - 1930 Mozart’ın *Idomeneo* operasının yeni versiyonu
- Op.79
- 1930-1932 *Arabella* (Üç perdelik opera)
  - 1934 *Olympische Hymne* (Koro ve orkestra için)
  - 1934 *Second Waltz Sequence, Der Rosenkavalier*’den
- Op.80
- 1932-1935 *Die Schweigsame Frau* (Üç perdelik opera)
  - 1935 *Die Göttin im Putzzimmer* (A capella koro için)

- 1935 *Zugemessne Rhythmen* (Şan ve piyano için)
  - 1935 A Capella Erkek Korosu İçin Üç Parça
- Op.81
- 1935-1936 *Friedenstag* (Tek perdelik opera)
- Op.82
- 1936-1937 *Daphne* (Tek perdelik opera)
  - 1938 *Durch Einsamkeiten* (A capella erkek korosu için)
  - 1938-1939 *München* (Orkestra için anma vals)
- Op.83
- 1938-1940 *Die Liebe der Danae* (Üç perdelik opera)
  - 1940 *Verklungene* Couperin'in piyano eserlerinden bale
- Op.84
- 1940 *Japanische Festmusik* (Orkestra için)
- Op.85
- 1940-1941 *Capriccio* (Tek perdelik opera)
  - 1940-1941 *Capriccio*'dan yaylı sekstet
- Op.86
- 1940-1941 Couperin'in piyano eserlerinden oda orkestrası için divertisman
- Op.87
- 1922-1935 Bas ve Piyano İçin Dört Şarkı
- Op.88
- 1933-1942 Şan ve Piyano İçin Üç Şarkı
  - 1942 *Xenion, Nichts vom Vergänglichlichen* (Şan ve piyano için)
  - 1942 *Mi Bemol Majör Korno Konçertosu* (İkinci)
  - 1942-1943 *Festmusik der Stadt Wien* (Bakır çalgılar ve timpani için)
  - 1943 *Fa Majör Birinci Sonatin* (On altı üflemeli çalgı için)
  - 1943 *An den Baum Daphne* (A capella koro için)
  - 1944 *First Waltz Sequence, Der Rosenkavalier'den*
  - 1944 *Cembalo Suite, Capriccio'dan*
  - 1944-1945 *Symphonie für Blaser, Sonatin No.2* (On altı üflemeli çalgı için)
  - 1945 *München* (Orkestra için anma vals, ikinci versiyon)
  - 1944-1945 *Metamorphosen* (Yirmi üç solo yaylı çalgı için)
  - 1945 *Obua Konçertosu*
  - 1946 *Die Frau Ohne Schatten* üzerine fantezi
  - 1947 Klarnet, fagot ve yaylı orkestra için düet-konçertino
  - 1947 *Josephslegende'den* senfonik fragmanlar
  - 1948 *Vier Letzte Lieder - Son Dört Şarkı* (Tiz ses ve orkestra için)
  - 1948 *Malven* (Şan ve piyano için)
  - 1949 *Des Esels Schatten* (Altı sahneli komedi)

#### EK 4: SALOME FİLMOGRAFİSİ

Film Adı:	<i>SALOMÉ</i>	<i>A MODERN SALOME</i>	<i>SALOMÉ</i>
Yıl:	1918	1920	1922
Yer:	Amerika	Amerika	Amerika
Tür:	<i>Sessiz Film</i>	<i>Sessiz Film</i>	<i>Sessiz Film</i>
Yapımcı:	Wiliam Fox	Metro Pictures	Alla Nazimova
Yönetmen:	J. Gordon Edwards	Leonce Perret	Charles Bryant
Senaryo:	Adrian Johnson <sup>202</sup>	Leonce Perret <sup>203</sup>	Oscar Wilde Natacha Rambova
Müzik:	-	-	Carlos U. Garza (2003) Richard O'Meara (2003)
Dil:	İngilizce (Arabaşlıklar)	İngilizce (Arabaşlıklar)	İngilizce (Arabaşlıklar)
Salome:	Theda Bara	Hope Hampton <sup>204</sup>	Alla Nazimova
Herod:	G. Raymond Nye	-	Mitchell Lewis
Herodias:	-	-	Rose Dione
Yahya:	Alan Roscoe	-	Nigel De Brulier
Narraboth:	-	-	Earl Schenck
Herodias'ın Pajı:	-	-	Arthur Jasmine
Naaman:	-	-	Frederick Peters
Tigellinus:	-	-	Louis Dumar

Film Adı:	<i>SALOME WHERE SHE DANCED</i>	<i>SALOME</i>	<i>HAK YOLUNDA HZ. YAHYA VE PRENSES SALOME</i>
Yıl:	1945	1953	1965
Yer:	Amerika	Amerika	Türkiye
Tür:	<i>Tarihi Film</i>	<i>Biblikal Film</i>	<i>Biblikal Film</i>
Yapımcı:	Alexander Golitzen	Buddy Adler	Tanju Gürsu
Yönetmen:	Charles Lamont	William Dieterle	Muharrem Gürses
Senaryo:	Laurence Stallings Michael J. Phillips	Jesse Lasky Jr. Harry Kleiner <sup>205</sup>	Muharrem Gürses
Müzik:	Edward Ward	DanielleAmfitheatrof George Duning	-
Dil:	İngilizce	İngilizce	Türkçe
Salome:	Yvonne De Carlo	Rita Wayworth	Sevda Ferdağ
Herod:	-	Charles Laughton	Avni Dillgil
Herodias:	-	Judith Anderson	Alev Koral
Yahya:	-	Alan Badel	Tanju Gürsu
Narraboth:	-	Stewart Granger	Atilla Arcan
Herodias'ın Pajı:	-	-	Ethem Temizkan
Naaman:	-	-	-
Tigellinus:	-	-	Mehmet Özekit

<sup>202</sup> Adrian Johnson tarafından, Flavius Josephus'un tarihsel öyküsü ve Oscar Wilde'in oyunundan uyarlanmıştır.

<sup>203</sup> Leonce Perret tarafından Oscar Wilde'in oyunundan uyarlanmıştır.

<sup>204</sup> Leonce Perret'in uyarlamasında karakterlerin isimleri farklı ele alınmıştır. Virginia Hastings karakterini Hope Hampton, Robert Monti karakterini Sidney L. Mason, James Vandam karakterini Percy Standing, Walter Greene karakterini Arthur Donaldson, Harry Torrence karakterini Wyndham Standing ve Helen Torrence karakterini Agnes Ayres canlandırmıştır.

<sup>205</sup> Flavius Josephus'un tarihsel öyküsünden uyarlanmıştır.

<b>Film Adı:</b>	<b>SALOMÈ</b>	<b>HZ. YAHYA VE PRENSES SALOME</b>	<b>SALOMÈ</b>
<b>Yıl:</b>	<b>1972</b>	<b>1980</b>	<b>1986</b>
<b>Yer:</b>	İtalya	Türkiye	İtalya-Fransa
<b>Tür:</b>	<i>Drama</i>	<i>Biblikal Film</i>	<i>Drama</i>
<b>Yapımcı:</b>	Paolo Mercuri	Aziz Sarıkaya	Henry Lange
<b>Yönetmen:</b>	Carmelo Bene	Muharrem Gürses	Claude d'Anna
<b>Senaryo:</b>	Oscar Wilde Carmelo Bene	Muharrem Gürses	Oscar Wilde
<b>Müzik:</b>	-	-	Egisto Macchi
<b>Dil:</b>	İtalyanca	Türkçe	İngilizce
<b>Salome:</b>	Donyale Luna	Çeçilya	Jo Champa
<b>Herod:</b>	Carmelo Bene	Muharrem Gürses	Tomas Milian
<b>Herodias:</b>	Lydia Mancinelli	Nilüfer Aydan	Pamela Salem
<b>Yahya:</b>	Giovanni Davoli	Alpay Önal	Fabrizio Bentivoglio
<b>Narraboth:</b>	Piero Vida	Cemal Gencer	Fabio Carfora
<b>Herodias'ın Pajı:</b>	-	Ethem Temizkan	-
<b>Naaman:</b>	-	Çetin Tarzan <sup>206</sup>	-
<b>Tigellinus:</b>	-	Fahri Aktürk	-

<b>Film Adı:</b>	<b>SALOME'S LAST DANCE</b>	<b>SALOMÉ</b>	<b>WILDE SALOMÉ</b>
<b>Yıl:</b>	<b>1988</b>	<b>2002</b>	<b>2011</b>
<b>Yer:</b>	İngiltere	İspanya	Amerika
<b>Tür:</b>	<i>Komedi-Drama</i>	<i>Dans (Flamenko)</i>	<i>Belgesel-Drama</i>
<b>Yapımcı:</b>	Penny Corke	Prestige Films	Barry Navidi
<b>Yönetmen:</b>	Ken Russel	Carlos Saura	Al Pacino
<b>Senaryo:</b>	Oscar Wilde Ken Russel-Vivian Russel	Carlos Saura	Oscar Wilde Al Pacino
<b>Müzik:</b>	Richard Cooke Sean Cotter-Dick Lewzey	Roque Baños Tomasito	Jeff Beal
<b>Dil:</b>	İngilizce	-	İngilizce
<b>Salome:</b>	Imogen Millais-Scott <sup>207</sup>	Aída Gómez	Jessica Chastain Corie Lee Loiselle
<b>Herod:</b>	Strarford Johns	Paco Mora	Al Pacino Osman Soykut
<b>Herodias:</b>	Glenda Jackson	Carmen Villena	Roxanne Hart Caia Coley
<b>Yahya:</b>	Douglas Hodge	Javier Toca	Kevin Anderson Mousa Kraish
<b>Narraboth:</b>	Warren Saire	<sup>208</sup>	Joe Roseto Phillip Rhys
<b>Herodias'ın Pajı:</b>	Russell Lee Nash		Rene Rivera Matt Ferrucci
<b>Naaman:</b>	Leon Herbert		Poncho Hodges
<b>Tigellinus:</b>	Denis Lill		Geoffrey Owens Anselm Clinard

<sup>206</sup> Hz. Yahya ve Prenses Salome isimli filmde birden çok cellat vardır. Çetin Tarzan'ın yanı sıra Balıkçı Cevdet, Sırrı Elitaş, Yedigöller Ejder de cellat rolündedir.

<sup>207</sup> *Salome Last Dance* isimli filmde Oscar Wilde karakterini Nickolas Grace canlandırmıştır.

<sup>208</sup> Carlos Saura'nın *Salomé*'sindeki diğer dansçılar: Pere Arquillué, Aloña Alonso, Maribel Alonso, Pilar Arteseros, Gemma Barreda, Esther Esteban, Eva Gonzalo, Virginia Moro, Vanesa Rodrigues, Fernando Alfaro, Antonio Correderas, Iván Gallego, David García, José Galán, Ángel Gil.

<b>Film Adı:</b>	<b><i>SALOMÉ</i></b>
<b>Yıl:</b>	<b>2013</b>
<b>Yer:</b>	Amerika
<b>Tür:</b>	<i>Drama</i>
<b>Yapımcı:</b>	Al Pacino
<b>Yönetmen:</b>	Al Pacino
<b>Senaryo:</b>	Oscar Wilde
<b>Müzik:</b>	Aldo Shllaku
<b>Dil:</b>	İngilizce
<b>Salome:</b>	Jessica Chastain
<b>Herod:</b>	Al Pacino
<b>Herodias:</b>	Roxanne Hart
<b>Yahya:</b>	Kevin Anderson
<b>Narraboth:</b>	Joe Roseto
<b>Herodias'ın Pajı:</b>	Rene Rivera
<b>Naaman:</b>	Poncho Hodges
<b>Tigellinus:</b>	Geoffrey Owens

Königliches  Opernhaus.

274. Vorstellung.

Sonnabend, den 9. Dezember 1905.

Zum ersten Male:

**Salome.**

Drama in einem Aufzuge nach Oscar Wildes gleichnamiger Dichtung  
in deutscher Uebersetzung von Hedwig Lachmann.

Musik von Richard Strauß.

Regie: Herr Wirk.

Personen:

Herodes.	—	—	—	—	Herr Burrian.
Herodias.	—	—	—	—	Fräul. v. Chabanne.
Salome.	—	—	—	—	Frau Wittich.
Jochanaan.	—	—	—	—	Herr Perron.
Narraboth.	—	—	—	—	Herr Jäger.
Ein Page der Herodias.	—	—	—	—	Fräul. Eibenschütz.
					Herr Müdiger.
					Herr Saville.
Fünf Juden.	—	—	—	—	Herr Grosh.
					Herr Erl.
					Herr Mainz.
Zwei Nazarener.	—	—	—	—	Herr Plachke.
					Herr Krnis.
Zwei Soldaten.	—	—	—	—	Herr Nebushta.
					Herr Erwin.
Ein Kappadozier.	—	—	—	—	Herr Wachter.
Ein Page des Herodes.	—	—	—	—	Fräul. Keldorfer.

Schauplatz: Eine große Terrasse im Palast des Herodes.

Die neuen Dekorationen sind von Herrn Hoftheatermaler Nieß gemalt, die Kostüme nach Entwürfen  
des Herrn Kostümmalers Fanto vom Garderobeinspektor Herrn Meßger angefertigt.

Technische Einrichtung: Herr Hasait.

Schriftliche und telephonische Bestellungen auf Billets werden im Invalidendank, 260m

## EK 6: RICHARD STRAUSS'UN *SALOME* OPERASI'NİN PRÖMİYERLERİ

<b>Yer:</b>	<b>DRESDEN</b>	<b>BRESLAU (WROCLAW)</b>	<b>PRAG</b>	<b>GRAZ</b>
<b>Tarih:</b>	9.12.1905	28.2.1906	5.5.1906	16.5.1906
<b>Orkestra Şefi:</b>	Ernst von Schuch	Julius Prüwer	-	Richard Strauss
<b>Rejisör:</b>	Willi Wirk	Hugo Kirchner	-	Karl Schober

<b>Yer:</b>	<b>NUREMBERG</b>	<b>LEIPZIG</b>	<b>KÖLN</b>	<b>MÜNİH</b>
<b>Tarih:</b>	18.5.1906	25.5.1906	2.7.1906	25.11.1906
<b>Orkestra Şefi:</b>	Paul Ottenheimer	R. Hagel	Richard Strauss	Felix Motti
<b>Rejisör:</b>	Georg Toller	Georg Marion	Wilhelm von Wymetal	Willi Wirk

<b>Yer:</b>	<b>BERLİN</b>	<b>DÜSSELDORF</b>	<b>TORİNO<sup>209</sup></b>	<b>MİLANO</b>
<b>Tarih:</b>	5.12.1906	14.12.1906	22.12.1906	26.12.1906
<b>Orkestra Şefi:</b>	Richard Strauss	Alfred Fröhlich	Richard Strauss	Arturo Toscanini
<b>Rejisör:</b>	Georg Droscher	Jacques Goldberg	Wilhelm Wirk	-

<b>Yer:</b>	<b>NEW YORK (MET)</b>	<b>BRÜKSEL<sup>210</sup></b>	<b>ZÜRİH</b>	<b>PARİS (CHÂTELET)</b>
<b>Tarih:</b>	22.1.1907	25.3.1907	26.4.1907	8.5.1907
<b>Orkestra Şefi:</b>	Alfred Hertz	Sylvain Dupuis	Lothar Kempf	Richard Strauss
<b>Rejisör:</b>	Heinrich Conried	Charles de Beer	Hans Rogorsch	Hans Loewenfeld

<b>Yer:</b>	<b>VİYANA (VOLKSTHEATER)</b>	<b>AMSTERDAM</b>	<b>VARŞOVA<sup>211</sup></b>	<b>HAMBURG</b>
<b>Tarih:</b>	25.5.1907	26.9.1907	15.10.1907	6.11.1907
<b>Orkestra Şefi:</b>	Julius Prüwer	Rudolph Tissor	Ernst Nikolaus von Reznicek	Gustav Brecher
<b>Rejisör:</b>	Hugo Kirchner	-	-	Siegfried Jelenko

<b>Yer:</b>	<b>NAPOLİ</b>	<b>STOCKHOLM<sup>212</sup></b>	<b>LİZBON<sup>213</sup></b>	<b>NEW YORK<sup>214</sup> (MANHATTAN)</b>
<b>Tarih:</b>	1.2.1908	14.4.1908	21.3.1909	28.3.1909
<b>Orkestra Şefi:</b>	Richard Strauss	Armas Järnefelt	Mignone	Cleofonte Campanini
<b>Rejisör:</b>	Richard Strauss	Harald André	-	-

<b>Yer:</b>	<b>BARCELONA<sup>215</sup></b>	<b>MADRİD<sup>216</sup></b>	<b>PARİS<sup>217</sup> (PARİS OPERASI)</b>	<b>BUENOS AİRES<sup>218</sup> (COLISEO)</b>
<b>Tarih:</b>	29.1.1910	16.2.1910	6.5.1910	13.7.1910
<b>Orkestra Şefi:</b>	-	-	André Messager	G. Barone
<b>Rejisör:</b>	-	-	Paul Stuart	-

<sup>209</sup> Eser Torino prömiyerinde A. Leawington'un çevirisiyle İtalyanca oynanmıştır.

<sup>210</sup> Eser Brüksel prömiyerinde J. De Marliave ve P. Gailhard'ın çevirileriyle Fransızca oynanmıştır.

<sup>211</sup> Eser Varşova prömiyerinde Lehçe oynanmıştır.

<sup>212</sup> Eser Stockholm prömiyerinde İsveççe oynanmıştır.

<sup>213</sup> Eser Lizbon prömiyerinde İtalyanca oynanmıştır.

<sup>214</sup> Eser New York Manhattan Operası'ndaki prömiyerinde Fransızca oynanmıştır.

<sup>215</sup> Eser Barcelona prömiyerinde İtalyanca oynanmıştır.

<sup>216</sup> Eser Madrid prömiyerinde İtalyanca oynanmıştır.

<sup>217</sup> Eser Paris Operası'ndaki prömiyerinde Fransızca oynanmıştır.

<sup>218</sup> Eser Buenos Aires Coliseo Tiyatrosu'ndaki prömiyerinde İtalyanca oynanmıştır.

<b>Yer:</b>	<b>RIO DE JANERIO</b> <sup>219</sup>	<b>LONDRA</b> (COVENT GARDEN)	<b>VİYANA</b> (VOLKSOPER)	<b>ST. GALLEN</b>
<b>Tarih:</b>	15.7.1910	8.12.1910	23.12.1910	17.2.1911
<b>Orkestra Şefi:</b>	-	Thomas Beecham	Alexander von Zmlinsky	Karl von Mannstock
<b>Rejisör:</b>	-	-	Rainer Simons	Paul von Bongardt

<b>Yer:</b>	<b>KAHİRE</b> <sup>220</sup> (CEDIVIALE)	<b>HELSİNGÖR</b>	<b>BUDAPEŞTE</b> <sup>221</sup>	<b>KOPENHAG</b>
<b>Tarih:</b>	-.2.1911	6.12.1911	19.12.1912	17.5.1913
<b>Orkestra Şefi:</b>	-	Armas Järnefelt	Istvan Kerner	Arno Grau
<b>Rejisör:</b>	-	Aino Akté	Kalman Alszeghy	C. Alvig

<b>Yer:</b>	<b>ZAGREB</b> <sup>222</sup>	<b>ALTENBURG</b>	<b>VİYANA</b> (HOFOPER)	<b>KOPENHAG</b> <sup>223</sup>
<b>Tarih:</b>	15.5.1915	28.10.1917	14.10.1918	26.4.1919
<b>Orkestra Şefi:</b>	Friderik Rukavina	Eugen Szenkar	Franz Schalk	Georg Hoeberg
<b>Rejisör:</b>	Ivo von Rajc	E. Rapp	Wilhelm Wymetal	Julius Lehmann

<b>Yer:</b>	<b>RİGA</b> <sup>224</sup>	<b>OSLO</b>	<b>PRAG</b> <sup>225</sup> (ULUSAL TİYATRO)	<b>LÜBECK</b>
<b>Tarih:</b>	24.2.1923	18.6.1923	17.1.1923	10.9.1924
<b>Orkestra Şefi:</b>	-	Max von Schillings	Otakar Ostrcil	Karl Mannstaedt
<b>Rejisör:</b>	-	Berlin Operası	Vladimir Wurser	Georg Hartmann

<b>Yer:</b>	<b>OLDENBURG</b>	<b>MOSKOVA</b> <sup>226</sup>	<b>BÜKREŞ</b> <sup>227</sup>	<b>LJUBLJANA</b> <sup>228</sup>
<b>Tarih:</b>	4.1.1925	11.6.1925	24.4.1926	18.6.1927
<b>Orkestra Şefi:</b>	-	W. Suk	George Georgescu	Niko Stritof
<b>Rejisör:</b>	-	J. Lapitzky	Constantin Pawel	Mirko Polic

<b>Yer:</b>	<b>ANVERS</b> <sup>229</sup>	<b>BRATİSLAVA</b> <sup>230</sup>	<b>HELSİNKİ</b> <sup>231</sup>	<b>SAN FRANCISCO</b>
<b>Tarih:</b>	6.12.1927	13.2.1930	9.4.1930	-.1930
<b>Orkestra Şefi:</b>	Julius Schrey	Karel Nedbal	Franz Mikorey	Merola
<b>Rejisör:</b>	Henri Engelen	Bohus Vilim	Willi Aron	-

<sup>219</sup> Eser Rio de Janerio prömiyerinde İtalyanca oynanmıştır.

<sup>220</sup> Eser Kahire Cediviale Operası'ndaki prömiyerinde İtalyanca oynanmıştır.

<sup>221</sup> Eser Budapeşte prömiyerinde Macarca oynanmıştır.

<sup>222</sup> Eser Zagreb prömiyerinde A. Mitrovic'in çevirisiyle Hırvatça oynanmıştır.

<sup>223</sup> Eser Kopenhag'daki ikinci prodüksiyonunda J. Lehmann'ın çevirisiyle Danca oynanmıştır.

<sup>224</sup> Eser Riga prömiyerinde R. Egle'in çevirisiyle Letonca oynanmıştır.

<sup>225</sup> Eser Prag Ulusal Tiyatro'daki prömiyerinde K. Kovarovic'in çevirisiyle Çekçe oynanmıştır.

<sup>226</sup> Eser Moskova prömiyerinde S. J. Lewik ve R. Serken'in çevirileriyle Rusça oynanmıştır.

<sup>227</sup> Eser Bükreş prömiyerinde Cocreescu'nun çevirisiyle Romence oynanmıştır.

<sup>228</sup> Eser Ljubljana prömiyerinde N. Stritof'un çevirisiyle Slovence oynanmıştır.

<sup>229</sup> Eser Anvers prömiyerinde H. Willems'in çevirisiyle Flamanca oynanmıştır.

<sup>230</sup> Eser Bratislava prömiyerinde Çekçe oynanmıştır.

<sup>231</sup> Eser Helsinki prömiyerinde Fince oynanmıştır.



<b>Yer:</b>	<b>BELGRAD</b> <sup>232</sup>	<b>CEZAYİR</b> <sup>233</sup>	<b>NEW ORLEANS (LOUISIANA)</b>	<b>ANKARA</b> <sup>234</sup>
<b>Tarih:</b>	--.1932	-.12.1933	10.11.1949	--.1959
<b>Orkestra Şefi:</b>	Ivan Brezowsek	-	Walter Herbert	Gotth. E. Lessing
<b>Rejisör:</b>	-	-	Lothar Wallerstein	Cüneyt Gökçer

<b>Yer:</b>	<b>İSTANBUL</b>
<b>Tarih:</b>	--.1995
<b>Orkestra Şefi:</b>	Alexander Sander
<b>Rejisör:</b>	Gian-Carlo Del Monaco

<sup>232</sup> Eser Belgrad prömiyerinde Sırpça oynanmıştır.

<sup>233</sup> Eser Cezayir pömiyerinde Fransızca oynanmıştır.

<sup>234</sup> Eser Türkiye prömiyerinde orijinal dili Almanca oynanmıştır. Türkiye’de oynanan ilk Almanca operadır.

## EK 7: RICHARD STRAUSS'UN *SALOME* OPERASI DİSKOGRAFİSİ

Yıl:	1949	1950	1951	1952
Yapım Şirketi:	B.J.R	OLYMPIC	MELODRAM	PHILIPS
Orkestra:	Metropolitan Operası Orkestrası	Saksonya Devlet Orkestrası	Bavyera Operası Orkestrası	Viyana Senfoni Orkestrası
Orkestra Şefi:	Reiner	Keilberth	Keilberth	Moralt
Salome:	Welitsch	Goltz	Borkh	Wegner
Herod:	Jagel	Aldenhoff	Lorenz	Szmere
Herodias:	Thorborg	Karen	Barth	Milinkovic
Yahya:	Janssen	Herrmann	Hotter	Metternich
Narraboth:	Sullivan	Dittrich	Fehenberger	Kmentt
Herodias'ın Pajı:	Glaz	Lange	Sabo	Hermann

Yıl:	1952	1953	1953	1955
Yapım Şirketi:	S.I.D.	DECCA	I.G.I.	H.O.P.E.
Orkestra:	Metropolitan Operası Orkestrası	Viyana Filarmoni Orkestrası	Bavyera Radyo Orkestrası	Metropolitan Opera Orkestrası
Orkestra Şefi:	Reiner	Krauss	Weigert	Mitropoulos
Salome:	Welitsch	Goltz	Vanay	Goltz
Herod:	Svanholm	Patzak	Patzak	Vinay
Herodias:	Höngen	Kenney	Klose	Thebom
Yahya:	Hotter	Braun	Braun	Schoeffler
Narraboth:	Sullivan	Dermota	Hopf	Sullivan
Herodias'ın Pajı:	Glaz	Schürhoff	Töpper	Miller

Yıl:	1958	1962	1963	1969
Yapım Şirketi:	CETRA	DECCA	EMI-STE	R.C.A
Orkestra:	Metropolitan Opera Orkestrası	Viyana Filarmoni Orkestrası	Saksonya Devlet Orkestrası	Londra Senfoni Orkestrası
Orkestra Şefi:	Mitropoulos	Solti	Suitner	Leinsdorf
Salome:	Borkh	Nilsson	Goltz	Caballé
Herod:	Vinay	Stolze	Melchert	Lewis
Herodias:	Thebom	Hoffman	Eriksdotter	Resnik
Yahya:	Mack Harrell	Wächter	Gutstein	Milnes
Narraboth:	Gari	Kmentt	Hoppe	King
Herodias'ın Pajı:	Roggero	Veasey	-	Hamari

Yıl:	1971	1974	1974	1978
Yapım Şirketi:	D.G.G.	H.R.E.	DEUTSCHE GRAMMOPHON DVD	EMI
Orkestra:	Hamburg Devlet Operası Orkestrası	Fransa Ulusal Orkestrası	Viyana Filarmoni Orkestrası	Viyana Filarmoni Orkestrası
Orkestra Şefi:	Böhm	Kempe	Böhm	Karajan
Salome:	Jones	Rysanek	Stratas	Behrens
Herod:	Cassilly	Vickers	Hopf	K.W. Böhm
Herodias:	Dunn	Hesse	Varnay	Baltsa
Yahya:	Fischer-Dieskau	Stewart	Weikl	J.van Dam
Narraboth:	Ochman	Laubenthal	Ochman	Ochman
Herodias'ın Pajı:	Boese	Schiml	Schwarz	Angevo

Yıl:	1990	1991	1991	1991
Yapım Şirketi:	PHILIPS	DEUTSCHE GRAMMOPHON	WARNER MUSIC VISION DVD	VIRGIN CLASSICS
Orkestra:	Dresten Staatskapelle Orkestrası	Berlin Opera Orkestrası	Berlin Opera Orkestrası	Lyon Ulusal Orkestrası
Orkestra Şefi:	Özawa	Sinopoli	Sinopoli	Nagano
Salome:	Norman	Studer	Malfitano	Huffstodt
Herod:	Raffener	Hiestermann	Hiestermann	Dupouy
Herodias:	Witt	Rysanek	Rysanek	Jossoud
Yahya:	Morris	Terfel	Estes	J. van Dame
Narraboth:	Leech	Bieber	Bieber	Viala
Herodias'ın Pajı:	-	-	-	-

Yıl:	1991	1992	1995	1997
Yapım Şirketi:	SONY	OPUS ARTE DVD	BERLIN C.	DECCA DVD
Orkestra:	Berlin Filarmoni Orkestrası	Royal Opera Orkestrası	Dresden Staatskapelle Orkestrası	Royal Opera Orkestrası
Orkestra Şefi:	Mehta	Downes	Suitner	Dohnányi
Salome:	Marton	Ewing	Goltz	Malfitano
Herod:	Zednik	Riegel	Melchert	Riegel
Herodias:	Fassbeander	Knight	Eriksdotter	Silja
Yahya:	Weickl	Devlin	Gutstein	Terfel
Narraboth:	Lewis	Leggate	Hoppe	Gambill
Herodias'ın Pajı:	Schreckenbach	-	Miller	-

Yıl:	2007	2008	2008	2011
Yapım Şirketi:	TDKDVD DVD	OPUS ARTE DVD	SONY MASTERWORKS DVD	ARTHAUS DVD
Orkestra:	La Scala Opera Orkestrası	Royal Opera Orkestrası	Metropolitan Opera Orkestrası	Berlin Senfoni Orkestrası
Orkestra Şefi:	Harding	Jordan	Summers	Soltesz
Salome:	Michael	Michael	Mattila	Denoke
Herod:	Bronder	Moser	Begley	Begley
Herodias:	Vermillon	Schuster	Komlósi	Soffel
Yahya:	Struckmann	Volle	Uusitalo	Held
Narraboth:	Klink	Kaiser	Kaiser	Rejans
Herodias'ın Pajı:	-	-	-	-