



**OPERA SAHNESİNDE TECAVÜZ (PHILOMELA MITİ BAĞLAMINDA BİR ARAŞTIRMA VE BİR ANALİZ)\***  
**RAPE ON THE OPERA SCENE (A STUDY AND AN ANALYSIS WITHIN THE CONTEXT OF THE PHILOMELA MYTH)**

**Evrım ŞAHİNKAYA KAPLANCIK\*\***  
**Çiğdem ALADAĞ\*\*\***

**Öz**

Philomela miti kadın ve erkek her iki cinsin birbirlerine karşı işleyebilecekleri en ağır suçları hikayeleştirerek, her okuyucu zorlayacak nitelikte bir trajediyi barındırır. Çok çeşitli okuma ve yoruma açık olan öykü, farklı sanat dallarından çeşitli yaratıcıların olduğu gibi; birçok opera bestecisinin de ilgisini çekmiştir. Philomela mitinin en önemli özellikleri, içerisinde tanrıları değil, ölümlü insanları kahraman olarak barındırması ve cinsel şiddetin, tecavüzün öykünün merkezinde yer almasıdır. Öykü bir kadının bir erkek tarafından tecavüze uğramasını, ardından suçu ifşa etmemesi için dilinin kesilmesini işler. Trajik öykü en ağır şekilde cinsel şiddete maruz kalan Philomela ve kardeşinin yine en ağır şekilde intikamıyla sona erecektir. Çalışmanın amacı Philomela miti bağlamında, aynı zamanda librettoyu da yazan James Dillon'un operası "Philomela"yı derinlemesine analiz etmektir. Tecavüzün opera sahnesine nasıl taşındığı ve gösterildiği değerlendirilmiş ve ortaya çıkan sonuç çeşitli açılardan yorumlanmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Philomela, Tecavüz, Opera Sahnesi, Opera, Mitoloji.

**Abstract**

The myth of Philomela includes a tragedy that compels everyone who hears it. It holds a story of the most serious crimes that both sexes, the woman and the man can handle against each other. As the story is open to a wide variety of reading and interpretation, composers and librettists, as well as the artists of any kind are interested in the subject. The most important characteristics of the myth of Philomela are; the mortals, not the gods being as heroes and the sexual violence and rape at the center of the story. It tells of a woman who is raped by a man and then whose tongue is cut off so that she does not spell out the crime. The tragic story will end with the most severe revenge of Philomela and her sister who have suffered the most severe forms of sexual violence. The aim of the study is to analyze in depth the opera Philomela by James Dillon, who also wrote the libretto in the libretto. It was evaluated how rape was carried and shown on the opera stage. The result is interpreted within the context of the analysis and from different points of view.

**Keywords:** Philomela, Rape, Opera Scene, Opera, Mythology.

**GİRİŞ**

Tarihi boyunca operanın konusu çeşitlilik göstermesine karşın en ilgi gören içerikler mitoloji kaynaklıdır. Antik Yunan mitolojisindeki karakterlerin ve ilişkilerinin insana dair her durumu karşılması bunda bir etken teşkil ederken ayrıca öykülerin anlam derinliği ve güzelliği de tercih sebebi olmaktadır.

Philomela'nın mitolojik öyküsü de birçok bestecinin ilgisini çekmiş ve esin kaynağı olmuştur. Bu öykü kadına en ağır şiddet eylemi olan tecavüzü konu edinen trajik ağırlığının yanı sıra; "dilsiz" kalan bir kızın; birçok kültürde "şakıma"yı ve "güzel şarkı söyleme"yi simgeleyen "bülbül"e dönüşmesi ve herşeye rağmen "ses"ini kazanması da; "şarkı söyleme"nin en üst düzeyi kabul edilen opera için cazip ve anlamlıdır.

Bu bağlamda Philomela mitini incelerken çok boyutlu bir yaklaşım söz konusudur. İçerdiği cinsel şiddet, kadının kurban pozisyonunda olması ve ardından ikinci bir şiddete maruz kalarak dilinin kesilmesi ve susturulmak istenmesi; doğrudan bir kadın bakış açısını, feminist bir yaklaşımı zorunlu kılar.

Öykünün sahneye nasıl taşındığının incelenmesi, özellikle tecavüzün sahneye taşınmasının tarih boyunca nasıl olageldiği ortaya konmalıdır. Tecavüz sonrası dilin kesilmesi de birçok anlamı bünyesinde

\* Makalede Evrim Şahinkaya Kaplancık'ın, "Philomela Mitinin Klasik Batı Vokal Müziğindeki Yansıması" adlı yüksek lisans tezinden yararlanılmıştır.

\*\* Öğr. Gör., Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı - evrimsahinkaya@gmail.com

\*\*\* Öğr. Gör., Akdeniz Üniversitesi Devlet Konservatuarı Sahne Sanatları Bölümü Opera Anasanat Dalı - cigdemaladag84@gmail.com

barındırır. Dilin kesilmesine kadının susturulması açısından yaklaşılabileceği gibi, mitin sonu düşünüldüğünde, dili kesilen kadının “bülbül”e dönüşmesi de incelenmesi gereken birdurumdur.

Makalede, mitoloji ve vokal müzik ilişkisi bağlamında Philomela mitinin James Dillon operasında nasıl yorumlandığı ele alınmış ve analiz edilmiştir. Philomela operasının müzik ve metin analizi yapılarak; vokal anlamda bu öykünün nasıl işlendiği ele alınmış ve karakterlere nasıl “ses” verildiği ortaya konmuştur.

### 1. MİTOLOJİ VE OPERA İLİŞKİSİ

Yazılan ilk operadan itibaren günümüze değin, yaklaşık 400 yıl boyunca opera türü mitleri konu olarak işlemiştir. Erken operaların hemen hepsinde konu ve karakterler Antik Yunan veya Roma mitolojisinden alınmıştır. Ayrıca birçoğunun konusu da Antik Yunan tragedyalarının konularıyla aynıdır (Carter, 1994, 8). Şarkı söyleme, dans etme, enstrüman müziği, koro ve diyalog operanın bileşenleri olduğu kadar Antik Yunan tragedyasının da bileşenleridir. Mitlerin konuları tanrılar, doğüstü varlıkları ve çeşitli sınıflardan ölümlü insanları ve birbirleriyle ilişkilerini içerir. Mitlerde ve mitleri ele alan operalarda çok çeşitli temalar yer almakla birlikte, başlıcalarından biri dönüşüm’dür. Tanrılar kendilerini hayvan veya insan’a; insanları da bitki ve hayvana dönüştürebilirler. Dönüşüm gücü genelde insanları kandırmak, cezalandırmak veya ödüllendirmek için kullanılır. Diğer bir önemli tema aşktır. Bazı mitler, aşkın yanı sıra, güven ve bağlılık kavramlarını Yunan ahlakına göre işler. Birçok mit ayrıca Zeus’un ölümlülerle ilişkilerini ve sonuçlarını ele alır. Yeraltı dünyası ve ölümlülük kavramları dabu bağlamda işlenen konular arasındadır. Yeraltını konu edinen mitlerde kahramanların tavsiye veya kehanet üzerine çıktıkları yolculuklar ve ölümün son olmasından çıkarılacak dersler işlenir. Misafirperverlik ve cömertlik gibi erdemler çoğu zaman ödüllendirilirken; açgözlülük, gösteriş ve vicdansızlık cezalandırılır.

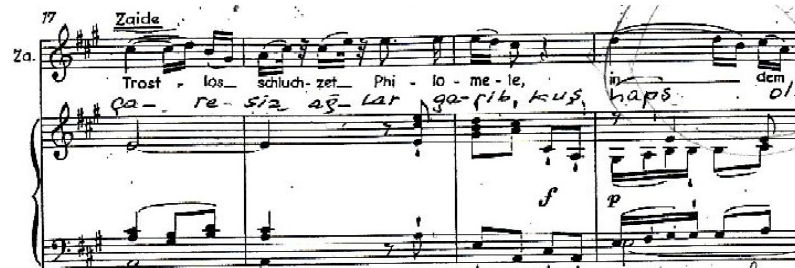
Öykülerin doğrudan operalarda kullanılmalarının yanı sıra, gönderme yapılarak mitolojinin kullanımı da söz konusudur.

Örneğin G. Verdi’nin “La Traviata” operasında, daha önce tanışmadığı bir hayranı olduğunu öğrenen Violetta, gizli aşkına yönelirken **Hebe** (Gençlik tanrıçası; çoğunlukla elinde bir kase ile nektar sunan genç bir kadın olarak resmedilir) gibi onun kadehini dolduracağını ve şerefe kaldıracığını söyler. Alfredo da verdiği cevapta, onun ölümsüzlüğünü ima ederek, Hebe gibi olduğunu söyler.

Bestecinin “Rigoletto” operasında, Mantua Dükü “Questa o quella” ariasında sadık olmanın kendisine göre olmadığını, kalbini kimseye vermeyeceğini; hatta **Argus**’un yüz gözü kendine kötü baksa da bundan vazgeçmeyeceğini söyler. Bu arada metresi olduğuna inanılan Rigoletto ile soylular dalga geçerken, yaşlı kamburun **aşk tanrısına (Cupid)** dönüştüğü ile ilgili şakalar yaparlar. Uğursuz Sparafucile’nin kardeşi Maddalena ise **Apollo** kadar yakışıklı olduğu için kardeşinden Dük’ü öldürmemesini ister.

Figaro’nun Düğünü operasında, Wolfgang Amadeus Mozart ve librettist Lorenzo da Ponte de Figaro’nun “Non piu andrai” ariasında mitolojiye göndermeler yapar. Figaro Cherubino’yu askere yollarken; “...**Narcisetto Adoncino** d’amore... (Küçük Narcissus, aşkın Adonis’i)” diyerek, kontun himayesindeki her kadına aşık, ergen Cherubino ile dalga geçer.

Mozart ayrıca **Philomele**’ye Zaide operasında bir gönderme yapmıştır. Zaide ariasında tutsaklığını, Philomele’nin esaretiyle özdeşleştirerek şarkısında paralellik kurar. Partisyon üstünde yapılan Türkçe çeviride Philomele’ya değinilmemiştir.



Şekil 1: Zaide'nin ariası

Mitolojik öğelerin operada kullanıldığına dair örnekler hem tüm bir operanın mitolojiye dayandırılmasını hem de birçok popüler operada çeşitli gönderme ve çağrışımların referans olarak kullanıldığına ispatıdır. Ne yazık ki bu göndermelerin birçoğu orijinal dilden çevrildiğinde gözden kaçsa da dikkatli okuyucu orijinal librettöyü okuduğunda bu göndermeleri ve anlamı çözecektir (Perry, 1958, 213).

James Dillon dışında, Philomela’yı doğrudan konu edinen opera bestecileri Louis Lacoste, Hendrik Andriessen ve Richard Mills’dır. Lacoste’un operasının ismi “Philomèle”dir ve librettisti Pierre - Charles



Roy'dur. Andriessen'in operası "Philomela" dır ve librettisti Jan Engelman'dır. Mills'in operası ise "The Love of the Nightingale" dir ve librettisti Timberlake Wertenbaker'dır.

## 2. PHILOMELA MİTİ

Philomela öyküsünün günümüze ulaşan, tamamlanmış ve en kabul gören versiyonu, Romalı şair Publius Ovidius Naso (M.Ö. 43 – M.Ö. 17) tarafından yazılan "Dönüşümler" eserinin VI. Kitap'ında yazdığı metindir. Ovidius'un da döneminde erişilebilir olan Yunan ve Latin kaynaklardan faydalandığı düşünülmektedir. Ovidius'dan önce aynı konuyu Sophocles M.Ö. 5'te "Tereus" adlı trajedisinde ele almıştır.

### 2.1. OVIDIUS'UN "DÖNÜŞÜMLER"İNDE PHILOMELA

Ovidius'un kitabında Atina Kralı Pandion'un iki kızı vardır: Philomela ve ablası Procne. Procne, barbar Trakya Kralı Tereus savaşta Atina'ya yardım edince, hediye olarak kendisiyle evlendirilir. Yalnızlık hissettiği Trakya'daki beş yılın ardından Procne, kocasından kardeşi Philomela'yı yanına getirmesini ister. Tereus karısının isteğini kabul eder fakat serpilmiş olan baldızının güzelliğinden büyülenir ve kızı elde etmenin hayalini kurar. Tereus, dönüş yolunda Philomela'ya tecavüz eder ve dilini keserek durumu kimseye anlatmasın diye ormana hapseder. Yalnızlığa terk edilen Philomela, başına gelenleri bir dokumaya işler. Dyonisos şenlikleri sırasında bu dokumayı kardeşine ulaştırır ve Procne Philomela'yı kurtarmanın hayalini kurar. İki kızkardeş Tereus'dan intikamlarını, Procne'nin Tereus'dan olan öz oğlu Itys'i öldürerek alırlar. Çocuğun kafasını keserler ve bedenini pişirip Tereus'a yedirirler. Oğlanın kesik başı ile Philomela Tereus'un karşısına çıkar. Kendinden geçen Tereus, büyük bir hiddetle kılıcına davranır ve kızları kovalamaya başlar. Bu kaçış sırasında her üçü de kuş'a dönüşürler: Tereus hüthüt kuşuna, Procne kırlangıçta ve Philomela da bülbüle.

Ovidius yukarıda kısaca özetlenen öyküde geniş tasvirlerle yer vermiş, en ince detaylarla olayları aktarmıştır:

"...Pandion kızı Procne'yi vermişti ona. Juno ve Hymenaeus onaylamamış bunu. Gratia yatağını süslememiş. Eumenid'ler geldiler, ellerinde ölü gömme ışıldakları, düzenlediler gelinin yatağını. Damda duran bir baykuş konmuş üstüne gelin odasının. Böyle birleşti Tereus'la Procne... (Ovidius, 1994, 148)".

Ovidius aslında başında bu evliliğin üstünde kara bulutlar dolaştığını hissettirmiştir. Tereus'un, Philomela'yı gördüğü anda hissettiklerini şöyle aktarır Ovidius:

"...Alemler içinde yanan kuru dallar, kuru otlar ya da ocağa atılan ak başaklar gibi tutuştu kızı görünce Tereus. Yaktı gönlünü Tereus'un, bir sevişme duygusu vardı içinde soydan gelme, işte soyunun bu eksiklik sayılan yanıydı onu yakan... Babasının öpüşleri, kollarını boynuna dolayışları, bütün davranışları Tereus'u yakan, tutuşturan güçlü bir içkiydi şimdi. Babası olmak geçirdi içinden gördükçe onu öptüğünü. Söndüremezdi onu yakan alevi bir baba olabile... (Ovidius, 1994, 149)".

Philomela babasına veda ederken Pandion'un sözleri de son derece dokunaklıdır:

"...Sevgili damadım, kızımı, sana güveniyorum, ey Tereus sen istedin, birlikte gidin, tanrılar adına sana yakarırım, bir baba sevgisiyle gözet onu. Yaşlılığımın tadı tuzudur o, erken gönder onu. Uzun gelecek bana sensiz günler, yeter artık kız kardeşinin bizden uzak olduğu, bir de sen olma, erken dön beni seversen kızım Philomela. Öpüp bunları söylerken kızımı, gözyaşları akıyordu... (Ovidius, 1994, 150)".

Philomela ile yola çıkan Tereus'un sevinci ve hissettikleri de öykünün ilerleyişinde etkilidir:

"...Tereus...titriyor azgın sevincinden, kendini tutamıyor, gözlerini ayıramıyordu kızıdan. İşte böyledir Jupiter kuşunun kıvrık pençeleri arasında tuttuğu, dağın doruğundaki yuvasına götürdüğü tavşan, kaçamaz... (Ovidius, 1994, 151)".

Philomela'yı ormana götürerek tecavüz eden Tereus'un kızın haykırıışlarının ardından dilini nasıl kestiğinin en ince ayrıntılarıyla metinde anlatılması ürkütücüdür. Fakat bunun yanı sıra öykünün etkileyiciliğini ve gerilimini giderek artırır:

"...Yoldu dağım saçlarını kendine gelince genç kız, üzüntüler içinde yumrukladı göğsünü, uzatarak ellerini: barbarlıktır bu yapılan, ey acıması...bir de kız kardeşimin ortağı, sen de iki kardeşin kocası...neden almadın canımı da, işini bitirmiş olurdun...Tanrılar bu yaptığını görüyorlarsa, gerçekten güçleri varsa, benimle hepsi yok olmamışsa, göreceksin cezasını bana ettiğinin, anlatacağım onları, utanmayı bir yana atarak gücüm yettiğince bütün insanlara, hepsini, bir bir açıklayacağım olanların.Ormanlarda kapalı kalsam bile çılgınlarla dolduracağım ortalığı, tanık göstereceğim kayaları, tanrılar varsa göklerde duyacaklar sesimi... Büsbütün kızdırdı bu sözler acımasız Tereus'u, korktu, geçti kendinden, çekti belinden kılıcını,tuttu kızı saçından yatırdı arka üstü bağladı,uzattı boynunu Philomela, kılıcı görünce ölmeyi umarak...kesip attı kökünden kılıçla Tereus, kızın kerpetenle tuttuğu dilini. Dil düşmüş kara toprağa, titriyor, mırıldanıyor boynuna. Böyle sıçır kesilmiş yılanın kuyruğu da, ölüirken gövdenin ardından gitmeye



uğraşırken. Bu suçtan sonra, güç inanmama karşın, Tereus'un epeyce becerdiği söylenir öldürdüğü kızı... (Ovidius, 1994, 151)".

Philomela ablasının kocası tarafından tecavüze uğramış, şiddet görmüş olsa bile acılar içinde olanları bir dokumaya işleyecek, ablasına gönderip haber verecek ve böylece "kurban" konumundan, intikamını alan bir "saldırgan"a dönüşecektir. Philomela da Procne de kurban olmayı reddetmişler ve kendilerini ifade edecek ve ortaya koyacak bir yol bulmuşlardır. Bu anlamda diğer versiyonlarından farklılaşan Ovidius'un odaklandığı nokta Philomela'nın gördüğü şiddetin yanı sıra; yaratıcılığı ve ardından yaşadığı değişim'dir (Steenhoudt, 2010, 14).

Kızkardeşinin gönderdiği dokumayı alan Procne'nin dilinin tutulması da metinde işlenir: "...Acımasız tiranın karısı açtı dokumayı eliyle, okudu kız kardeşinin acıklı yazılarını, şaştı.Sustu, acıdan boğuldu sesi boğazında. Dille anlatılamazdı bu duygu. Boşuna ağlamadı bu yersiz olay karşısında. Kurdu öç almayı, dinlemedi yasaları... (Ovidius, 1994, 152)".

Ovidius'un metninde, iki kızkardeşin Tereus'dan intikamlarını nasıl aldıklarının anlatımı da son derece etkileyicidir:

"...Böyle söylerken Procne, oğlu İty's geldi yanına. Görünce olayı bilmeyen çocuğun geldiğini, kızgın gözlerle baktı ona: Babana benziyorsun, dedi, daha konuşmadan, korkunç bir öç alma duygusu uyandı içinde, çocuk yaklaştı... öptü annesini. Titredi anne, tuttu kendini, gözleri yaşardı, kızgınlığı geçince sezdi gönlünde bir sevginin kimuldadığını, çevirdi yüzünü çocuktan kız kardeşine, dedi ikisine bakarak: neden biri dilsiz, düşüncesini anlatamazken, öteki tatlı sözlerle gönül alıyor?... Ne biçim birinin karşısındasın ey Pandion kızı. Alçalma bu denli, yıkımdır Tereus gibi kocaya acımak. Daha durmadı... kaplanların alıp kaçıışı gibi meme emen geyik yavrularını götürdü İty's'i... sezdi durumu çocuk, uzattı kollarını, "annem annem" diye bağırды, sarıldı boynuna. Procne yüzünü çevirmeden sapladı çektiği bıçağı böğrüne. Bir yara yetmişti onu öldürmeye. Kılıçla kesti boynunu Philomela. Daha canlı görünüyordu titreyen örgenleri çocuğun. Kaynattı doğradığı gövdesini tunç kaptı, kızarttı kalanı da, kanla ıslandı yerler. Koydu yemekleri sofraya Procne Tereus'a sezdirmeden... (Ovidius, 1994, 154)".

Metinde iki kızkardeşin katılığı ve işlenen cinayet tüm detaylarıyla aktarılmıştır. "Anne!" diye yakarmasına rağmen Procne, oğlunu öldürmüştür. Philomela da intikamı uğruna zalimdir ve yeğeni İty's ölürken son darbeyi indirir. Philomela'nın intikamı, gördüğü şiddet kadar acımasızdır. Okuyucuyu zorlayan bu iki şiddet sahnesinde Philomela, insanoğlunun düşünülebilecek en gaddar halini resmeden bir araçtır. Birinde şiddetin kurbanı diğerinde ise bizzat faili (Park, 1998: s.46).

Oğlunu habersizce yiyen Tereus'un durumu da metinde aktarılır:

"...kızgın Philomela, saçları dağımk, girdi içeri, attı babasının yüzüne İty's'in kanlı başını... Korkunç çığlıklarla kaçtı sofradan Trakya kralı, yardıma çağırды Styx'in yılanlı tanrıçalarını. Çıkarmak istedi böğründen yediği korkunç yemeği, insan örgenlerini. Ağlıyor, oğlumun yürek yakan bir mezarıym, diyor, kovalıyor yalın kılıçla Pandion kızlarını... (Ovidius, 1994, 155)".

Ovidius kuş'a dönüşümü de bu kovalamacanın sonuna yerleştirir ve ustaca bir geçiş yapar: "...Kanatlanmış gibiydi kızlar, kanatları vardı ya... (Ovidius, 1994, 155)".

Sophocles'in versiyonunda Philomela kırlangıç'a Procne bülbül'e dönüşmüştür. Fakat sonraları Philomela'nın bülbül'e dönüşerek konuşma ve duyulmayı sağladığı, Procne'nin ise kırlangıç'a dönüştüğü Ovidius'un versiyonu genel kabul görmüştür. Bugün Procne'nin adı bir kuş türünün adı olan "Progne" ile birlikte anılmaktadır (Steenhoudt, 2010, 29).

### 3. PHILOMELA MİTİ BAĞLAMINDA TECAVÜZÜN SAHNEYE TAŞINMASI

Philomela'nın öyküsü Batı literatüründe cinsel şiddetin sembolü olarak kullanılagelmiştir. Kadınların maruz kaldığı ezilme, dışlanma, ensest, sessizleştirme vb. acıların temsili olmuştur (Park, 1998, s.45). Feminist teorisyenler, araştırmacılar, toplum bilimciler gibi oyun yazarları da ataerkil düzenin yapı taşlarını ve kadınların maruz kaldığı baskıyı mercek altına alarak tiyatro ve sahneyi bunu ifade etmede bir araç olarak kullanmışlardır. Tiyatronun ve özellikle kadın tiyatrosunun güçlü tarihsel, sosyal ve politik çıkarımları vardır ve bu anlamda dilsizleştirilen, susturulan şiddet mağduru, tecavüz mağduru kadınların seslerini duyurmada önemli bir rol oynayabilir.

1395'in 1 Mayıs'ında Fransa'da, seyreden erkeklere "şov" yapmak için tecavüze uğrayan, Bayan Coton adlı kadının uğradığı şiddet; Kim Solga'nın makalesinde, Jody Enders'in Theatre Journal'daki yazısından aktardığına göre; uzun süre "ortaçağ Fransız tiyatro tarihinin kökenlerinden biri" olarak kabul görür. Aynı yazıda Solga; Enders'in tiyatro tarihçileri ve teorisyenlerinin metin ve performans için tiyatronun hangi sorumluluğu alacağı sorusunu düşünmelerini istediğini ve bu durumu tartıştığını aktarır:





“Eğer “teatral performans, “sosyal değişim” için bir araç oluyorsa; bunun sonuçları nelerdir, nereye varır? Bu anlamda tiyatronun veya sahnenin aldığı bu risk nasıl tanımlanmalıdır? (Solga, 2006, 53)”.

Tecavüzün sahneye nasıl taşındığının birçok tezahürü söz konusudur. Opera sahnesinde tecavüz genellikle doğrudan sahnelenmez; gizlenir, ima edilir, anlatıcıya bırakılır veya kadın, “olay”dan sonra sahneye gelir. Utancından ve üzüntüsünden ağlayarak Tanrıya ölmesi için yalvarır, delirir ya da kendini öldürmek için davranır. Ölmeyi tercih etmediği durumda, herşeyden önce kendi masumiyetini ispatlaması gerekecektir. Kadının tecavüze uğradığını kelimelerle ifade etmesi çoğu zaman çok zordur. Hem adı kötüye çıkmış kadının aslında ikiyüzlülüğü tartışılır hem de cinsel tecrübenin konuşulması masumiyetin yitimi anlamına gelir. Kadınlar yüzyıllar boyunca tecavüzün ispatı için gördükleri fiziksel şiddeti anında ilgili ve yetkili kişi veya kurumlara göstermelidirler: yırtık bir elbise veya kan izi veya morluklar vb. Tecavüzün sahneye taşınması daha çok bir trajedi olarak vuku bulur. Kurban, işkence edilmiş kadın kahramandır. Yerleşimin olduğu en yakın yere gelir, sokaklarda suçlu haykırarak ağlar, aynı anda parçalanmış elbiselerini ve vücudundaki izleri gösterir. Zarar görmüş bedeni ve ağlayan sesi öyküsünün masumiyetini kanıtlamaya çalışır.

Genelde masum olduğu düşünülen kadının erkek akrabalarından, kadının ve aile isminin onurunu korumak için nasıl bir intikam alacağı ortaya konur. Bir kadının yaşadığı travma erkek ve dolayımında soy onurunun korunmasına; babaların, kocaların ve erkek kardeşlerin ailelerinin isimlerini kurtarma savaşına dönüşür. Tıpkı Mozart ve da Ponte'nin Don Giovanni'sinde Anna'yı taciz ettiği veya tecavüz ettiği varsayılan Giovanni ile kızının onurunu korumak için düelloya tutuşan ve can veren Anna'nın babası Commandatore ve daha sonra da yine Anna'nın onuru için intikam yemini eden nişanlısı Ottavio gibi.

Philomela bu anlamda farklılaşır ve feminist bir okumaya açıktır çünkü Procne, kurban konumundaki kardeşi Philomela ile kendi intikamını kendi alır. Bu öyküdeki kadınlar babaları Pandion'dan öçlerini almalarını istemezler. Ya da öncellerinde rastladığımız gibi delirmezler ya da oğul Itys'in aklına girerek bu intikamı onun aracılığıyla almazlar.

Gerçekleşen tecavüzü, ancak şok sonrasında kurban konumundaki kadın ve ona tanıklık edenler aracılığıyla görünür hale getiren sahne, onun ne olduğunu anlaşılır kılar ve en önemlisi orada olmayanların, gerçek “seyircilerin” tanıklığını sağlar.

Sahne her zaman gerçeği söylemeyebilir ama görsel ve sözsözsel olanı kesip kestirerek her bir iddianın meşruiyetini sorgulayabilir. En azından seyirciyi olaydan haberdar ederek yalancı ve ikiyüzlülerle hesaplaşmasını sağlayabilir. Tecavüz problemi ifşa ederek hem çözen hem de gizleyen konumundadır; tecavüzü gizleyerek çözer (Solga, 2006, 61).

Opera sahnesinin temel kaynağını teşkil eden klasik mitoloji tecavüz sahneleriyle doludur. Tanrıçalar, nimfalar ve ölümlüler mütemadiyen tecavüze uğrarlar. Özellikle Zeus kadınları baştan çıkarır, kaçıtır ve kadınlara karşı cinsel şiddete başvurur. Kurbanlar bu duruma razı gelmeyip seslerini yükselttiklerinde, 'ahlaksızlıklarından' dolayı dönüştürülerek veya daha çok şiddetle cezalandırılırlar. Antiope, Europa, Io, Leda, Callisto (Zeus tarafından), Caenis (Poseidon tarafından), Cassandra (Ajax tarafından), Dryope (Apollo tarafından), Medusa, Demeter (Poseidon tarafından), Persephone (Hades tarafından) tecavüze uğrayan mitolojik kahramanlardan sadece bazılarıdır. Io ineğe, Callisto ayıya, Dryope de ağaca dönüşmüştür. Danae Zeus tarafından tecavüze uğradıktan sonra bebeğiyle beraber tahta bir kutuya konarak denize atılır. Amphissa tecavüze uğradığı için babası tarafından körleştirilir. Hermes'in tecavüzüne uğrayan Apemosyne erkek kardeşi tarafından ölesiye dövülür. Tarquin tarafından şantajla ilişkiye zorlanan Lucretia intihar eder. Perimele'nin babası tecavüze dayanamayarak kızını uçurumdan aşağı atar (Linklater, 2001, 254).

Philomela mitinde tecavüz, bir suç olarak algılanır. Tecavüze uğrayan kadınlar bunu anlatırlar ve dahası tecavüzcüden intikam alarak, cezalarını kendileri verirler. Bu eylemin kadınlar tarafından ceza amaçlı yapıyor olması, ataerkil toplumlarda görülen güçlü erkek/ güçsüz kadın kavramlarını ve kabul edilişlerini altüst eder.

Tanrı kavramı sadece “deux ex machine” olarak üç insanın kuşadönüşüm'lerinde ortaya çıkar. Karakterlerin kuş'a dönüşmesinde Tanrıların fonksiyonu olmakla birlikte, dilsiz Philomela'nın bir dokuma aracılığıyla başına gelenleri anlatması ve öykünün sonunda bülbül'e dönüşmesi; tecavüzü anlatmada müzik ve sanatın önemini ortaya koyma ihtimalini içinde barındırır. Gerçek bedene uygulanan şiddetle başa çıkabilmek için kişinin kendini değiştirebilmesi olanağını ortaya koyar.

Tecavüzün sahneye taşınmasının; bir anlamda “tanık” haline gelen seyircinin hayatında değişiklik yapabilme umudunu içermesi, tecavüzün hangi anlamda sahneye taşınmasının tartışılmasını gerektirir. Seyircinin odak noktası; kadının nasıl acı çektiğine, bu duruma nasıl tepki verdiği ve bir kurban olarak kendini nasıl ifade ettiğine kaydırıldığında ancak sahnebir direncin ifadesi olabilir. Bu bağlamda, Philomela’nın dokuması aracılığıyla parçalanmış kimliğini yeniden kazanması, her nasıl olursa olsun durumu “anlatması” ve bunun gösterilmesi diğer kadınların kendilerini ifade etmeleri için bir umut ışığı yakabilir.

Seyircinin tecavüze uğramış kadının acısına tanıklık etmesi, şiddete maruz kalan kadını "kurban" olarak algılamasıyla sonuçlanacaktır. Dahası seyircinin kurbanın travmayı yaşama ve bunu anlatabilme sürecini görmesi bir başka olumsuz önyargının da yok olmasına neden olabilir. Bu önyargı, kadının aslında gizli den gizliye tecavüzü istiyor olduğu ve zorlanması halinde aslında bundan zevk alacağı yargısıdır. Bu tür bir yargı tecavüzü suç olmaktan çıkarır ve bu duruma mağdurun sebebiyet verdiğini ileri sürer. Oysa sahnede bu sürecin gösterilerek, bu önyargının alaşağı edileceği bir duygu durumunu yakalamak, çok büyük bir olasılıktır. Olasılık olması durumu bile değişim için bir başlangıç kabul edilmelidir.

#### 4. JAMES DILLON’UN” PHILOMELA” OPERASI

Arnold Whittall, “The Elements of James Dillon” adlı yazısında, librettosunu da kendisi yazan James Dillon’un Philomela operasını; “korku ve şiddetin kökeninde yatan ritüel (ayın) ve dinin köklerinin altını çizmek için felsefenin sınırlarına yaklaşan” bir eser olarak tanımlar. Dillon’un, dramaya bakışını; “belirsiz ve gizemli olanla kuvvetli bağlar kurmak” olarak nitelendirir (Whittall, 2007, 3). Bu düşüncüyü Dillon’un sözleri haklı çıkarır:

“...Hala enerji biçimleri araştırıyorum, maddesel ifadenin sınırlarını... derinlerdeki maddesel nitelikler belki de daha fazla yüzeye çıkmaya başladı... gerçek ve hayal arasında sanat eserleri vardır... bunlar olağanüstü güzellikte bestecinin hafızasındaki an akışlarından ortaya çıkarlar... (Whittall, 2007, 10)”.

Dillon’un operası yenilikçi tavrı ile yüzyılın çağdaş lirik başarılarından biri olarak görülmektedir. Dinlemesi ve takibi “sıradan” bir dinleyiciyi zorlar gibi gözükmesine rağmen; eserin üstesinden geldiğinde ve çok katmanlı yapı analiz edilip çözümlendiğinde, dinleyici “anlam” bulmanın, anlamının mutluluğunu yaşayacaktır.

Andrew Clements, The Guardian gazetesindeki yazısında eseri; “farklı zaman ve anlatımların sıkıca dokunduğu bir trajedi” olarak tanımlar. Önceden kaydedilmiş ve canlı seslendirilen müziğin, geçmiş ve gelecek arasında bağ kurduğunu ifade eden Clements; teknik olarak ansambl yazısının zor ve güçlü, vokal çizgilerin ise hayli işli (süslü) olduğunu ifade eder. Clements’e göre eser; “dinlemesi kolay olmayan fakat muhteşem bir iş”tir (Clements, 2009).

#### 4.1. OPERANIN ANALİZİ

James Dillon’un 5 perdelik operasında ana kadın karakterler; Philomela soprano ve Procne mezzosoprano’dur. Tereus ise basbariton’dur (Dillon, 2004).

James Dillon eserinde insan sesinin tüm olanaklarını kullanmıştır. İnsanın çıkarabildiği müzikal ses’ten gürültüye her ses operada yerini bulur. Nefesten fısıltıya, öksürmeden glottik çarpmaya her sesin bir anlamı vardır.

Opera literatüründe genellikle anaç, güçlü kadınlara atfedilen mezzosoprano ses türü Procne’ye aittir. Dillon’un “güzel ses” kaygısı yoktur. Bunun yerini "ifade etme" kaygısı alır. Örneğin aşağıda gösterilen ve “glottal port.” diye ifade edilen sesin gırtlakta taşınması, bel canto (güzel şarkı söyleme) geleneğinde tercih edilen bir teknik değildir. Buna rağmen Dillon özellikle “gırtlak” ifadesini kullanarak; “Seni hiç sevdim mi?” cümlesini Procne’ye bu şekilde söyleterek, sözdeki ironiyi ortaya çıkarır.



## Şekil 2: Procne partisi

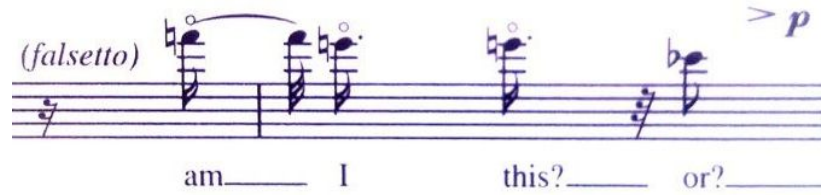
### 1. Perde

**Uvertür:** Besteci partisyonda, uvertürün katı bir karanlıkta çalınması gerektiğini belirtmiştir. Görülebilecek tek ışık, sanki uzak bir kentin ışığı gibi gelecek olan orkestra ışığı olmalıdır.

**Sahne 1:** Garip, boşlukta (zamansız) bir atmosfer: Eser, üç karakterin de bir arada olduğu, zamansızmış gibi hissedilen, karakterlerin de “ruh” gibi dolaştıkları izlenimini uyandıran bir sahneye başlar. Besteci partisyonda her üç karakterin de nasıl gireceğini belirtmiştir. Procne kendinden emin, inaçlı ve kibirli bir edayla; Philomela yönünü kaybetmiş ve kararsız bir edayla; Tereus ise sanki ne yapacağı kestirilemez ve kasılmalarla kıvranıyormuşcasına sahneye gireceklerdir. Öyküyle paralel, klasik bir gelişim yoktur. Eser geçmiş ve şimdinin yada geleceğin iç içe geçtiğini hissettiren çağrışımlarla doludur. Librettodan anlaşıldığı üzere Tereus, Philomela’ya tecavüz edip dilini kesmiş ve Procne de her şeyi bilmektedir. Sanki üç “ruh”un uzaklardan seslenen iç dünyası konuşmaktadır.

Philomela, elinde tüm sessizliğini haykırdığı dokumayla gelir. “Kaybolmuş bir ruh” gibidir. Herhangi bir hesaplaşmanın içinde olduğu gözlenmez. Acı çekiyor veya birini suçluyor gibi değildir. Adeta hissiz, içinden geçeni evrene fısıldamaktadır. Tereus ise daha çok Philomela ile kendi vicdanı arasında sıkışmış gibidir. “...Bu ben miyim?...” derken kendini suçlar. Basbariton Tereus sorusunu falset registerini kullanarak sorar. Dillon Tereus’un soruları için bu registeri tercih etmiştir. Tereus’un sesini olağandışı kullanması şüpheye düştüğünün, kendini sorguladığının veya bir nevi iç hesaplaşma yaşadığının belirtisi olabilir. Register değişikliği farklı okumalara ve yorumlara açıktır.

Şekil 3: Tereus falset registeri



“...Utangaçtın... şimdi ise huzurun yok...” derken aslında Philomela’ya verdiği fiziksel zararın dışında onu nasıl bir ruh durumuna soktuğunu açığa vurur. Philomela’nın huzurunu, neşesini çalmıştır. Tereus basbariton sesi ile zorba bir gücün temsilidir. Dillon Treus’un hislerini sesine nasıl yansıtacağını ölçü ölçü belirlemiştir: İlk ölçüde “lirik (lyrical)”, ikincide “tereddütlü (hesitant)”, üçüncüde “birazşeytani (a little sinister)”.



Şekil 4: Tereus ölçü değişiklikleri

Üç ana karakterin girişlerinden sonra eserin sonunda da Procne’nin ağzından duyacağımız Philomela şarkısına başlar:

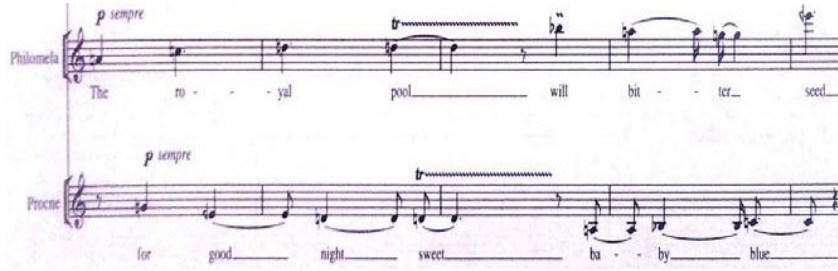
“Yakında kendinden geldiğimiz hiçbir şey kalmayacak ve yöneldiğimiz hiçbir şey seni yöneten tutku ateş almadan önceki kül sadece. Ah anne, benim dilim nerede? Kırlangıcın vulvasında saf boşluk. Bin yıldız sürgün edilmiş...”

Tereus hala şaşkındır. Tecavüzü anımsar. “...Kesik dil... ağızındaki onun dili miydi?” diyerek yaşadığı anları dile getirir. Dilini keserek Philomela’yı konuşmaktan ve işlediği suçu herkese anlatmaktan mahrum bırakan Tereus’un “...vücudunun her bir hücresi sesle inliyor...” diyerek tecavüzü anlatması bu sürecin bir döngü olduğu hissini verir: Konuşan Philomela; ağlayan, inleyen ve acı çeken Philomela ve dilsiz Philomela. Hissettiği çaresizce karşı koyarak korkunç bir hareket silsilesinin içinde debelenen ve korkunç suç işlenirken kaskatı kesilen Philomela’dır: “...her şey durgun ve her şey hareketli...”

Philomela da sözleriyle döngü'yü çağırıştırır. Philomela'nın tecavüzü hatırlaması Tereus'un hatırlamasından farklıdır. Tereus sanki o anı yeniden yaşamaktadır. Oysa Philomela adeta yaşayan kendisi değilmiş gibi, yabancılaşarak durumu idealize etmektedir: "...Yaşamının acısından, senin ve benim, attığımız çılgınlara, her şey geçiyor... dönüyor dönüyoruz..."

**Sahne 2:** Dokuma: Bu sahnede ve (eserin bütününde) kullanılan dil; yaşanan trajedinin edebiyatla alınacak veya kelimelerin diziliş ve anlamından çıkarılacak 'zevk'i dışlar. Kullanılan dil devrik cümlelerden oluşur, bir çağrışım dilidir. Noktalama işaretlerinin okuyucu/dinleyicinin imgeleminde hayat bulacağı bir metin söz konusudur. Philomela ve Procne, yüzyüzedirler ve gölgede eski bir çocuk el oyununu yavaş yavaş oynamaktadırlar.

Dillon iki karakterin fach (sesin genişlik, renk vb. özelliklerine göre sınıflandırılması) özelliklerini yazısında ortaya çıkarır. Philomela'nın partisi do<sup>3</sup>lerde seyredirken, Procne iki oktav alttan paralel şekilde ilerler. İki karakterin farklılıkları sesleriyle de açık bir şekilde ortaya konur.



Şekil 5: Philomela ve Procne ses karşılaştırması

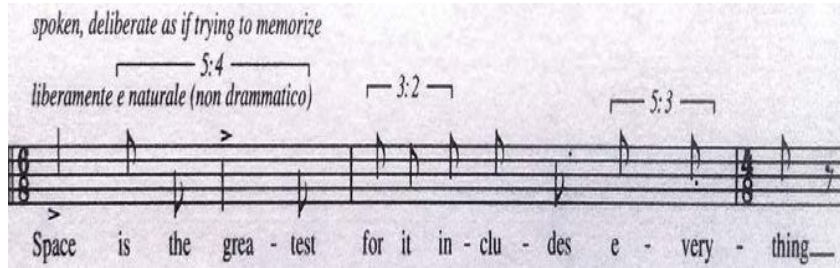
Philomela ve Procne; Philomela'nın "...boşalt ...ben kusmadan..." ve Procne'nin ise "...iyi bir gece için tatlı bebeğim... artık akmayacak bu döl... boşal..." sözleriyle Tereus'un "soylu" dölüne gönderme yaparlar.

Metin; Philomela'nın dokumasını yaparken kendisi için kullandığı "becerikli ellerim" veya Procne'nin oğlu Itys'i öldürmeye karar verdiği zaman söyleyeceği "iyi geceler, tatlı bebeğim..." gibi ironic göndermelerle örülmüştür. Çağrışımların anlık izdüşümleri bir yandan da bütünlüklü bir anlama hizmet eder. Bu anlamda Procne'nin "artık akmayacak" dediği döl aslında, o dölün hayat bulmuş hali Itys'in artık yaşamayacağını bize haber verir. Tecavüz anı döl'ün Philomela'ya aktarılışında; sonrasında yaşanacaklar ise aynı döl'ün artık akmayacak olmasında karşılığını bulur.

## 2. Perde: Bir Zamanlar

İkinci perde öykünün başladığı ana döner. Henüz "suç" işlenmemiş, olacak olanlar olmamıştır.

**Sahne 1:** Bu sahnede Tereus'un "varlık" sorgulaması söz konusudur. Elinde bir kitabı okumuş gibi yapar: "...eski kitaplar bile dilsizdir..." der; "...buhardan doğduk biz...Uzay her şeyi içerdiği için en büyüktür, Akıl her şeye yettiği için en hızlı,Zorunluluk her şeyi kontrol ettiği için en güçlü, Zaman ise her şeyi açığa çıkardığı için en bilge..."diyerek aslında insanoğlunun yaptığı her eylemin anlam ve anlamsızlığını sorgular gözükür. Kayıt sesin üstüne uzun uzun bu satırları dile getirmesi, boşluğa fırlatılan soru cümleleri gibidir. Dinleyici Tereus üzerinden düşünmeye sevk edilir. Tereus'un resitatif serbest formdadır. Konuşmanın doğallığını ve esnekliğini Dillon sık sık ölçü değiştirerek sağlamıştır.



Şekil 6: Tereus resitatif

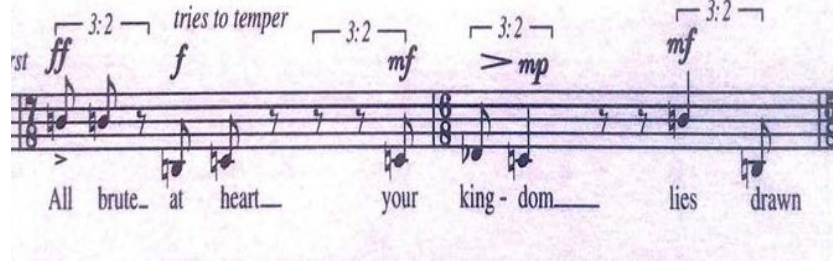
**Sahne 2:** Pas de deux: Bu sahnenin başına besteci partisyonda bir İbrani atasözü eklemiştir: "Deli gibi aşıklar - adam kendine, kadın kendine."

Geri planda bir çocuk sesi (Itys) duyulmaktadır. Procne ve Tereus sahnenin iki yanında durmaktadırlar. Procne kart açar, Tereus okur. Procne, "geçmiş çok net görebildiğini" söyler. Elinde kart tutuyor olması, kartların kehanet etme, geçmişi görebilme ve geleceği yorumlayabilme sembolü olması,



eserin döngüsel kurgusunu tamamlar niteliktedir. “Birden ikinin çıkması geri adımdır. Bir artı iki artı bir...” diyerek kartlarla oynamaya devam eder. “Birinci ikinciyle aynı değil midir?” diyen Itys’in sesi duyulur fakat sahnedekiler duymamış gibi davranırlar. Ses kayıttan gelmektedir.

Tereus krallığının “fırtınalar”la oluştuğunu ve zaferlerinin aslında bir “soluk”tan daha kıymetsiz olduğunu söyler. Partisyonda “kabul edilmiş” bir hüznle konuştuğu belirtilir. Procne savaştan ve ölümden yakındır. Dillon ölçü esnekliğini bu kez Procne’nin huzursuzluğunu aktarabilmek için kullanmıştır.



Şekil 7: Procne

Bu yakınmalara şaşırın Tereus, erkeklik organını işaret ederek sevişme imasında bulunur. Bir boşluk anı, isteğinin karşılıksız kaldığını anlatır. Partisyonda Tereus’un Thales okumaya devam edeceği belirtilir. Hiçbirşey Procne’yi memnun edecek gibi durmamaktadır. Gitmeye hazırlanan Tereus’u durdurarak isteğini söyler Procne: “...Altı kış geçti... Kardeşimi getir bana...”

Tereus “...Philomela!” derken sahneden çıkar. Bu konuşma tonundaki Philomela sesi, adeta geleceğin kehanetini içinde barındırır. Tereus’un, karısının sıkıntısı ve özlemi yerine düşündüğü şey Philomela’dır. Kelime olarak ağızdan çıkmış olması düşünce olarak Tereus’da yeşerdiğini gösterirdinleyici/seyirciye. Bir süre devam eden müzikten sonra, partisyonda belirtildiği üzere, Procne, 2. Perdenin son notalarında giderek “gariplik” noktasına ulaşan, doğaçlama ve tekrarlanan hareketler yapar ve bu hareket zinciri ile sahneden çıkar.

### 3. Perde: Kıyı Şeridi...

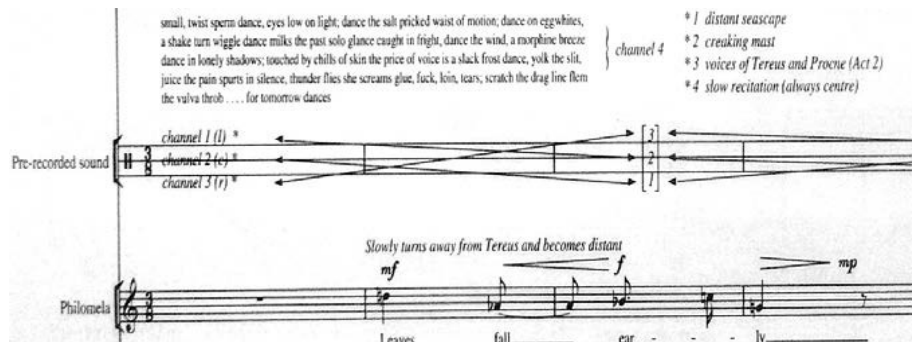
**Sahne 1:** Orman ışığı: Besteci partisyona Andre Breton’un şu sözünü koymuştur: “Seni tanımadan önce kelimeler anlamsızdı. Çok iyi biliyorsun ki, seni ilk gördüğüm an, seni hemen tanıdım”.

Bu sahnede olacaklar düşünüldüğünde, her iki karakter Tereus ve Philomela’nın bakışından bu sözü düşünmek farklı anlamlar içermektedir. Philomela tarafından yorumlandığında, bu sözler şeytan’ını anında tanınması, bilmesi olarak yorumlanabilir. Bu karşılaşmadan önceki her şey, dili oluşturan kelimeler de buna dahil olmak üzere anlamsızdır. Ne zaman ki Philomela dil’ini kaybeder; o zaman kaybettiği şey, en kıymetlisi haline gelecektir. Tereus tarafından düşünüldüğünde ise; Tereus’un arzusu’nu dile getirdiği şekilde yorumlanabilir. Philomela’yla karşılaşmadan önce neredeyse tüm zaferlerine alışmış bir hükümdar; evlenmiş, çocuk mutluluğunu yaşamış ve bunlara alışmış bir koca izlenimini veren Tereus; o karşılaşma anında kendisini acımasız bir tecavüzcü ve cezalandırıcıya dönüştürecek “tutku”yu tatmış ve karşısındakinibilmiş’tir.

Bu noktada metnin Tereus’a son derece objektif, aynı zamanda doğal olarak subjektif yaklaştığını belirtmek gerekir. Tereus’un eyleminin ahlaki anlamda “kötü” olduğuna dair hiçbir işaret metinde yoktur. Philomela’ya tecavüz etmesinin bir “suç” olduğuna ve “cezalandırılması” gerektiğine dair bir yorum da söz konusu değildir. Metin Tereus’un içinde bulunduğu durumu bildirmekte ve olayları anlatmaktadır. Bu yaklaşım yazarın, taraf olmak amacının dışında, insan’ın dramını anlatma çabasında olduğunu da düşündürür.

Önce Philomela ardından Tereus girerler. Tereus, Philomela’nın saçlarının nemli olduğunu söyler. Bir süre sonra, partisyonda belirtildiği üzere Philomela Tereus’un önüne gelir ve dizlerinin üstüne çöker.

**Sahne 2:** Pas de deux: Arkadan dört ayrı kanaldan kaydedilmiş sesler gelmektedir: 1. Kanal’dan uzaktan dalga sesleri; 2. Kanal’dan gıcırdayan gemi direğinin sesi; 3. Kanal’dan Tereus ve Procne’nin 2. Perde’deki sesleri; 4. Kanal’dan da yavaşlatılmış bir anlatıcı sesi. Kelimeler karışık halde duyulur: “küçük, sperm dansı, ışıktaki aşağı bakan gözler...beyaz yumurta üzerinde dans, bir morfin esintisi ...gözyaşları... vulva...”



### Şekil 8: 4 kanal kayıt sesi

Philomela Tereus'dan uzaklaşır ve geceyi tarif eder. O sırada Tereus; "Sperm ve yapraklarla dokunmuş, çiçeğin kuru dudaklarla titrer." derken Sahne 3'e geçilir.

**Sahne 3:** Vahşet: Partisyonda belirtildiği üzere Philomela dizlerinin üzerindeyken birdenbire, bir kolu yana düşecek şekilde, oyuncak bebek gibi yere yığılır ve hareketsiz kalır. Tereus Philomela'dan uzaklaşır. "Zalim" diye haykırır Philomela. Tereus partisyonda belirtildiği üzere "doymuş" bir halde oturmaktadır. Boğucu ve kısık bir sesle Philomela içindekileri adeta kusar:

"...ihaneler prensi...vahşet, hainlik prensi... ağız bozuk cüretkar... sen aşk nedir bilemezsin... bitir işini şimdi... senin çığlıkların benim çığlıklarım değil...beni geçmiş ve gelecek arasında kıştırdın, hapsettin...hiçlik arasında hiçlik...lanetle benim açık ağzımı şimdi... çünkü susmayacak o...batır derine metalini ve bu berbat sesi sustur... hangi köpek şehveti senin ihanetini getirdi... ateşlerinin buza döndüğünü görüyorum... oysa benim kalbim buza kesti ve utancın ateşiyle yanıyor... senin yabancı toprağın iffetime süründü... birleşmek? Sadece ölümün kendini tatmini!... Kardeşim sen bana hangi pis nefesi gönderdin?.."

Philomela bir soprano olmasına rağmen Dillon, tecavüzün hemen sonrasında bu ses türünün olanaklarından yararlanmayı tercih etmez. Aksine Philomela'yı Tereus'akarşı pes tonlara da dokunan orta tonda konuşurur.



### Şekil 9: Philomela

Fakat bu tutum Philomela'nın öfkesi arttıkça çoğalacak öfke çığlıkları ve tizleşen parti ile değişir. Philomela'nın şarkısı müzikal ve teknik zorluklar içerir. Geniş aralıklar ve tiz notalarda gezinen vokal yazı, Philomela'nın dışavurumunu ortaya koyar. Dillon soprano sesin koloratur etkilerini süslü şarkı söyleme anlamında değil; tiz çığlıklar, tiz ve pes perdeler arasında gidip gelen geniş aralıklarla ortaya çıkarır.

Eserdeki insan sesinin düşünülebiyecek her boyutuyla kullanılması dramatik anlamda son derece etkileyici olmakla birlikte aynı zamanda çok işlevseldir. Ses aksiyonun bir parçasıdır ve adeta kendi başına bir karakter olarak, diğer karakterlerin arasından dinleyiciye ulaşır. Fısıltıdan çığlığa, boğuk duyuştan, son derece parlak tizlere kadar insan sesinin her durumunun sergilenmesi; adeta insanın içine düştüğü her türlü durumun da yankılanarak ifade bulmasıdır. Tek başına bir varlık olarak tüm eser boyunca hayatını devam ettiren ses, dinleyiciye hiç rahat vermez, onu baskı altında tutar.



### Şekil 10: Philomela'nın öfkesi

Philomela, Tereus'un elindeki bıçağı görür ve başına geleceklere anlayarak korkunç çığlıklar atmaya başlar. Tereus Philomela'yı susturur.





### Şekil 11: Philomela'nın çılgılığı

Philomela'nın dilinin vücudundan kopararak, "sesinin kesilmesi"nin hemen ardından kayıt ses duyulur. "Canlı" ses yerini, kendinin başka bir formda yeniden üretilmiş haline bırakır.

Dilin kesilmesi, koparılması veya sembolik olarak ayrı tutulması "sessizleştirme veya dilsizleştirme"nin bir biçimi olarak karşımıza çıkar. Philomela'nın bu bağlamda ele alınması, kadının "sesi" ve nesnel gücünü içermesi anlamında önemlidir. Kendini ifade etmenin en belirgin aracı olan dilden kadının yoksun bırakılması, erkek egemen düzenin adaletsiz yapısının sonucu olarak ortaya çıkar.

Dil vücudun en hareketli parçası olmasının yanı sıra aslında en özgür parçasıdır da. İçeri girip çıkabilir, bağımsız hareket edebilir. Bu anlamda yapabileceklerinin hem fiziksel olarak hem de içerik anlamında sınırsız olduğu düşünülür. Carla Mazzio'un "Sins of the Tongue in Early Modern England" yazısında aktardığı üzere, George Wither'in "Amblemler Koleksiyonu" adlı kitabında örneğin dil, vücuttan ayrı, bağımsız bir parça olarak betimlenmiştir. Aynı yazıda yine Mazzio'nun aktardığı üzere; Thomas Adams'ın "Dilin Evcilleştirilmesi" adlı kitabında da dil, "çılgın öge" olarak tanımlanmış ve vücuttan ayrı tutulmuştur: "Göz, kulak, ayak, el bir şekilde evcilleşmişlerdir fakat dili kimse ehlileştirmez (Mazzio, 1998, 96)".

Dil ve erkek cinsel organı arasında kurulan ilişki; hitabet yeteneği ve cinsel performans arasında kurulan hayali ilişki gibi; özellikle 16.ve 17. yüzyıllarda belirgin şekilde ortaya çıkmıştır. Mazzio'nun aktardığına göre, Jacques Guilemeau'nun "Doğurmak" adlı kitabında bu ilişki açıkça göz önüne serilmektedir: "Göbek cinsiyete göre uzun veya kısa kesilmelidir. Bu ölçü de erkeğin dil uzunluğuna göre belirlenir ve hanımlara nasıl hizmet edeceğinin dedikodusu yapılır." Erkeklik organı da dil gibi, vücuttan bağımsız hareket edebilir, sertleşip, yumuşayabilir; kontrolsüzlüğü kişinin bilinci ile doğru orantılıdır (Mazzio, 1998, 101).

Philomela bu şekilde okunduğunda dilin kesilmesi kaçınılmazdır. Dil kesilmelidir çünkü hem suçu itiraf edecek olan araçtır hem de erkek cinsel organının karşı bir yansıması olarak bir kanıt teşkil etmektedir. Tereus erkeklik organını ölçüsüzce kullanmış ve başa çıkamadığı suçluluk duygusuyla suçun nesnesini ortadan kaldırmıştır.

#### 4. Perde

**Sahne 1:** Dokumanın sesi: Besteci Emmy Hennings'in sözlerini alıntılar: "Odamın ortasında ölü bir melek duruyor ve ben nefessiz kalana kadar dans ediyorum."

Katı bir karanlıktan sonra ışık Philomela'yı aydınlatır. Philomela, partisyonda belirtildiği üzere nerdeyse hayali, ışıktan süzme bir dokuma yapmaktadır.

Önceden kaydedilmiş koronun sesi duyulur. Koro rakamlarla ilgili, daha önce Procne'nin kartlarla oynarken söylediğine benzer sözler söyler. Sözüünün sonunu kehanete bağlar ve "...üç kuş havada uçacak..." diye bitirir. Koronun neredeyse son sözü önceden söylemesi bir ölçüde seyirci / dinleyiciyi rahatlatan bir araçtır. Gerilim o kadar yükselmiştir ki; "vicdanın sesi" koro; seyircinin "artık yeter, dönüşüm ve yenilenme zamanı" diyerek neredeyse haykırma isteğinin yansıtıcısı olmuştur.

Antik Yunan'dan beri dokuma işinin kadınlarla özdeşleştirildiği düşünüldüğünde, sessizleştirilen kadınların dokumaları'na sembollerle söylemek istediklerini işleyecekleri kaçınılmazdır. Philomela da kendi dilini işlediği dokumada yaratmış, kendini ifade etmenin ve iyileştirmenin yolunu "sanat"la bulmuştur.

Bu bağlamda, feminizm eğer "kadınların baskı görmesi"ne politik bir tavır alma olarak tanımlanabilirse, "baskı"nın karşılığı "susturulma", "sessiz, dilsiz bırakılma" olarak ortaya çıkacaktır. Peki kişi hangi dilde sesiz bırakılmanın etkisini konuşabilecektir? Feminist dışavurum ataerki adalet, kurum ve yapı karşısında kendini nasıl konumlayacaktır? Eğer ataerki yapı dışında bir deneyim yoksa ve ataerki ifade dışında kullanılabilecek başka bir dil yoksa, bu dışavurum nasıl gerçekleşecektir? Philomela miti bu soruya bir cevap verebilir. Metin bir kadının şiddet deneyimini konu edinir ve onun bu deneyimi 'söyleyememesini' sözlü olarak ortaya koyar. Kesilmiş dil, bir anlamda tecavüzün simgesel temsilidir. Hatta tecavüz, dilin kesilerek tekrarlandığı ana kadar neredeyse eksik ve anlamsızdır. Tereus'un tekrar tecavüz etmek yerine dili kesmesi hem tecavüze tekrar işaret eder aynı zamanda eylemin tekrarı haline gelir. Kesik dil adeta Tereus'un kontrolsüzlüğünü ve şiddetini körükler (Quintelli-Neary, 2013, 67).

Metin, kadının içinde bulunduğu durum karşısında gösterdiği direnç ve sabrı anlatarak ilerler ve soruyu tartışmaya devam eder. Sesini kaybeden kadın dokuma aracılığıyla kendini anlatır. Bu dokuma şiddet deneyiminin dil ile bağlantısını ortaya koyar. Konuşamayan Philomela, öyküsünü bir dokuma aracılığıyla dile getirir. Tecavüze uğrayıp dilsizleştirildikten hemen sonra Philomela "yazmaya" davranır.



Dokuması üzerinden öyküsünü yazar çünkü konuşmamaktadır ve dile getirebileceği tek öykü ise nasıl dilsizleştirildiğidir (Collins, 2014).

## 5. Perde

**Sahne 1:** Itys'in kurban edilmesi ve dönüşüm: Besteci bu sahnede Aurelia Gerard de Nerval'in sözünüalıntılamıştır: "Uykunun ilk dakikaları ölümün bir yansımasıdır."

Itys oyun oynamaktadır. Tereus sahneye gelir, küstahça seyirciye döner ve erkeklik organını çeker. Procne partisyonda belirtildiği üzere sakin ve tehditkar şekilde konuşmaya başlar: "...kralım kendi meyvesini tadacak... benim beyaz-ıslak tenimi..." Daha sonra neredeyse feminist bir manifesto sayılabilecek sözleri söyler:

"Kadınların kaderine yanmak, görmek bir hiç olduğumuzu, hayat nedir, önce satıldım, açıkça söylemek gerekirse... nedir bir köleden farkım?... soylu döl artık akmayacak... bir kadının kaderi üstüne düşünmek... bu gözlerin özü gözyaşı değil... geçmişi son derece açık bir şekilde görüyorum..."

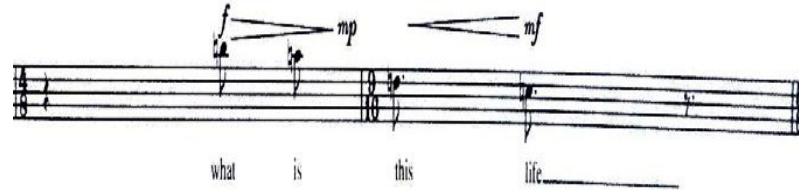
Edebi bir metnin dokusunu açarak feminist okuma yapma, erkeğin egemenliği, kadının kurban edilmesi düşüncesinin ötesinde metni okuyabilmek, değerlendirebilmek anlamına gelir. Böylece ataerkil yapının tutarsızlığı analiz edilebilir, kadınlara yeni ifade yolları sağlanabilir ve belki de feminist söylemin neden, nasıl ve nerede teklediği anlaşılabilir (Marder, 1992, 156). Bu anlamda Procne'nin sözleri, aynı zamanda yaratıcısı Dillon'ın da net taraf olan tavrını ortaya koyar.

Kathleen Barry "Female Sexual Slavery" adlı kitabında genelevlerde meşruluk kazanan cinsel köleliğin, evlilikte "karı - koca" ilişkisi altında ve ensest şeklinde "ev"lerde de geçerli olduğunu ileri sürer. Kadının varoluş koşullarını değiştiremediği ve cinsel şiddet ve sömürüye maruz kaldığı her durumun cinsel köleliği tanımladığını ifade eder (Barry, 1984, 163). Procne adeta bu sözleri sahneden haykırmakta ve seyircinin tanıklığını sağlayarak bu sorunları ve kavramları düşünmeye, tartışmaya yöneltmektedir.

Bedeni kendine ait olmayan kadın önce babası tarafından rızası alınmadan kocasına verilmiş; daha sonra kocasının soyu için aynı beden bir araç olarak kullanılmıştır. Fakat içine itildiği durumun gerçekliği ve Procne'nin o gerçeği kavrayış biçimi; bu ataerkil değerler dizgesini sürdürüremeyerek kadını isyana sürükleyecektir. Bir anlamda değer atfettiği kocası ve taşıdığı soyu inkar edecek ve bu zinciri dölü öldürerek kıracak ve devamına izin vermeyecektir.

Philomela ve Procne öyküye başlarken biyolojik bağ olan kızkardeşlikle tanımlansalar da öykünün sonunda farklı ve acılı bir "kardeşliğe" sürüklenirler. Babalarından kaynaklanan bağı tecavüz bozar. Bu doğal bağ yerine iki kadın artık öfke'nin ortak dilinden konuşmaya başlarlar (Marder, 1992, 162).

Procne manifestosu sırasında mezzosoprano ses sınırını zorlar. Tiz sınırlarda başlayan sorgulaması giderek pesleşir.



Şekil 12: Procne'nin isyanı

Söyleyecek sözü kalmadığında da fısıldamaya başlar.



Şekil 13: Procne'nin fısıltısı

Aynı zamanda metni de yazmış olan bestecinin bir anlam bütünlüğü sağlayan ve daha öncek kullandığı çağrışım dilinden uzak olan bu sözleri Procne ve Philomela'yı yansıtır. Yaşadığı vahşet sonrasında Philomela'nın haykırıları bir şiir biçiminde, anlamı birbirini takip eden ve bir bütünlük içeren sözlerle ortaya konmuştur. Aynı şekilde bu sahnede Procne'nin sözleri de bu niteliktedir. Şaşırtma, mecaz,

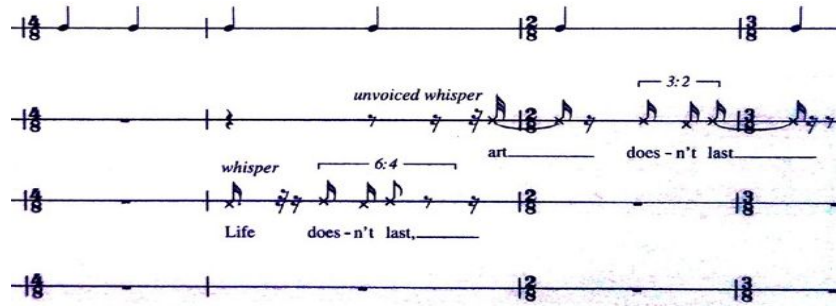


sembol, gönderme veya çağrışım yoktur. Metin düz ilerler ve bir anlama bağlanır. Procne geçmiş, şimdi ve gelecekteki her kadın'dır ve kadınlık durumunu sorgular. Bu doğrudan yaklaşım ve anlatım; besteci / librettistin bir erkek olmasına rağmen taraf olduğunu gösteren anlara örnek teşkil eder. Sanatçı kadınlığın ve dolaylı olarak erkekliğin sorgulanmasını ister. Anlık tavırları metne yayılan objektif bir uzaklık sağlar. Bu uzaklık da yine sanatçının tavrını "gizlice" ortaya koyarak; Philomela ve Procne'nin seslerini daha iyi duyurabilmek içindir. Netliği olmayan bir düzlemde net duyulan ve ifade edilen iki ses; kadın'ın sesi hatta çığlığıdır. Kadın her türlü ezilmişliğini, kurbanlaştırılmasını, dışlanmışlığını, hor görülüşünü haykırmaktadır. En masum görünen aile bağlarının tam ortasında, babası tarafından kocasına aslında "satılmış" ve kız kardeşine gönderdiği erkeğin, kocasının ihanetiyle saldırıya uğramıştır. Kadının sesinin duyulması için tüm eser boyunca bu bağlamda çaba sarfetmiş olan sanatçı, Tereus'dan alınacak intikamı da o ölçüde haklı çıkarmaktadır.

**Sahne 2:** Procne sahnededir ve sanki trans halinde fısıldamaya başlar. Çağrışımlarla dolu, soyut göndermeleri olan sözler söyler: "...sinirler... nitric... beyin... kırmızı-pembe... el becerisi... orman... enzimler..." Fakat daha fazla devam edemez ve takılır. Philomela boğuk boğuk sesler çıkarır ve Tereus da elini dudaklarına götürür ve "...shhh..." diyerek onları susturur.

Daha sonra üç karakter birden Philomela'nın ilk perdede söylediği sözleri söyler ama tamamlamazlar: "...eğer tutunamazsam... (Philomela ilk perdede sözlerini "...döner dönerim..." diyerek tamamlamıştı)."

Yine üç karakter birden, fakat Philomela ve Procne fısıldayarak, üst üste konuşurlar: "Hayat sona ermez... sanat sona ermez... fark etmez... bence ikisi de hayat..." Ansambl'da Philomela sadece seslenmektedir.



Şekil 14: Ansambl

Önce Tereus sonra Procne yavaş hareketlerle sahneyi terk ederler. Philomela başıboş dolaşmaya bırakılmıştır. Tereus, Procne ve Philomela birlikte kelimeleri yansıtarak (onomotofeya) konuşmaya başlarlar. Partisyonda besteci dinamik bir şekilde, seslere birim ses olarak yaklaşılması ve bu anlamda seslerin yansıma etkisinin kullanılmasını ister.

Philomela nefes'le seslenir.

Dilsizlik fiziksel bir ötür olarak kabul edildiğinde "ses" in kaybı; mental/ psikolojik bir ötür olarak kabul edildiğinde ise "konuşma" kaybı olarak yorumlanmaktadır. Birinci durumda sorumlu organ dil'dir. Örneğin Philomela evet dilsizdir, sesini kaybetmiştir fakat "konuşma" yeteneğini dokuma aracılığıyla yeniden kazanır ve kardeşiyle iletişim kurar. Konuşmadan yoksun bırakılmak; hem kendi gözünde hem de başkalarının gözünde, kişinin insanlığından mahrum bırakılması anlamına gelir (Park, 1998, 37). Philomela buna izin vermemiştir.

Procne "...sadece hayaller kadınları bağlayan zincirleri korkutur... h h h hayaller..." derken; Tereus: "... nasıl öğrenilir bir beden dokunuşu... cinsel haz çözülmekte... s s s sen bir s s s ır üflerken ben ereksiyon halindeyim... boğazın içine kadar aydınlık... o o o omurga, kemikli bölge..." diyerek çağrışım dolu, yansımali sözlerini söyler.

Operanın sonunda partisyonda belirtildiği üzere "iç karartıcı" bir sessizlik olur. Philomela dönmeye devam ederken ışık yavaş yavaş katı karanlığa doğru sönecektir.

## SONUÇ

Philomela'nın opera sahnesine taşınan öyküsü mitolojik öyküler arasında belki de en ilgi çekici olanlardan biridir. Metinde Tanrılar yerine gerçek insanlar yer alır. Philomela, Procne, Tereus ölümlüdürler. Öykü bu üç insan arasında yaşanan ilişkiler sonucu ortaya çıkan korkunç trajedilere sahne olur. İnsanlığın en büyük "günah"larından veya "suç"larından biri sayılan tecavüz yaşanan ilk dramdır. Daha sonra tecavüz



mağdurunun dilinin kesilmesi neredeyse ikinci bir tecavüz olarak ortaya konur. Öykünün sonu belki de metni eşsiz kılan yegane unsurdur. Kurban olması beklenen ve sahneye de genelde bu yaklaşımla taşınan kadın, öyküde kurban olmayı kabul etmeyerek intikam peşine düşecektir.

Yaşananların ağırlığı, metnin gelişiminde klasik bir sona izin vermez. Üç ölümlünün yaşadıkları insan'ın taşıyacağından fazladır. Trajediler zinciri üç insanın kuş'a dönüşmesiyle son bulur. Bu bağlamda öyküdeki ilgi çekici bir diğer özellik de dili kesilen Philomela'nın bülbül'e dönüşmesidir. Çok güzel öttüğü düşünülen ve insanları sesiyle cezbeden ve birçok kültürde simgesel anlamlara sahip olan bülbülün operada seslendirilmesi de başlı başına bir anlam ifade eder.

Dillon'ın operasında Philomela soprano ses türüne sahiptir. Bülbül'ün şarkısı ve kuş öttüğünün opera literatüründe koloratur soprano sesiyle özdeşleştirildiği gözlenmiştir. Philomela'nın direnişi, acısını ifade edişi tiz ve zor pasajlarda kendini göstermiştir. Bu anlamda Philomela karakteri üst düzey teknik ustalık ve beceri gerektirmektedir. Procne karakteri, olgun, sakin, güçlü ve kararlı yapısıyla mezzosoprano seste karşılığını bulmuştur. Tereus ise "kötü" karakteriyle paralel olarak bariton veya basbaritondur. Baş erkek karakter olmasına rağmen Tereus bir "kahraman" değildir. Bu yüzden opera literatüründe alışlageldiği üzere tenor olması düşünülemez. Asker olması bir yana, barbarlık derecesinde savaşı ve erk sahibi olarak resmedilmesi de bu ses türüne atfedilen karakterlerin özellikleri arasındadır. Operadaki "fach" kullanımı, karakterlerin özünü ters düşmez. Kral Pandion bas, Kraliçe mezzosoprano, oğlan Itys ise soprano veya sessiz (diyalogu yok) olarak tanımlanmıştır.

Philomela mitinin sahneye taşınmasını önemli kılan bir başka özellik ise "kadın" varoluşuna ilişkin yorum ve okumalara açık olmasıdır. Tereus'un Philomela'ya tecavüz etmesi ve ardından suçu ifşa etmemesi için dilini kesmesi ve iki kadının kaderlerine boyun eğmeyip intikam almaları, feminist bakış açısıyla okumaya ve yorumlamaya çok açıktır.

Philomela'nın öyküsünü dinlerken metne objektif yaklaşmak, metne karşı öfke hissetmemek neredeyse imkansızdır. Barındırdığı şiddeti ve önerdiği çözümün de aynı şiddetteki karşılığını hazmetmek sıradan insanı zorlayacak niteliktedir. Öykünün üstündeki kanlı örtüyü kaldırdıktan ve "dinleyip", "gördüklerini" sindirdikten sonra ancak, kadın ve erkek her iki cinsin de Philomela'nın sembolize ettiği, içinde barındırdığı meseleleri kavraması ve anlaması söz konusu olabilecektir. İki kızkardeşin Tereus'un yaptıklarına karşı intikamlarında "acımasızlıkları"nın neredeyse ikinci plana atılabiliyor olması aynı şekilde Tereus'un çaresizliğini ve açmazlarını da anlamaya çalışmayı gerektirebilir. Her iki durum da, "insan"ın aczini ve neler yapabileceğini gözler önüne serer. Fakat Tereus'u anlama çabası herşeye rağmen yapılmalıdır çünkü Philomela ve Procne; erk'in ataerki yapının çarkları arasında nasıl ve ne şekilde tezahür edeceğinin yine erkekler tarafından kontrol edildiği bir düzenin içinde yer almaktadırlar.

Dillon'un operası, bu anlamda doğrudan kadın bakış açısı içermese de doğal olarak Philomela ve Procne'nin yanında taraf tutar. Soyut metni ve atmosferi ile daha objektif ve uzak bir tutum sergiler gözüke de sonuçta aktarmak istediği, Tereus'un dramı değil, Philomela'nın ve Procne'nin yaşadığı trajedidir. Kendi dramı için ayrı bir değerlendirme ve analize ihtiyaç duyan Tereus, bir kadına tecavüz etmiştir. Dillon tecavüzü sahneye ses aracılığıyla taşırken, eylemin suç olduğuna yarattığı atmosferle ortaya koyar. Tecavüz bu anlamda opera sahnesinde ses ile var edilmekte ve belki de "gösterme"nin başka bir tezahürü olarak ortaya çıkmaktadır. Şüphesiz sesin / müziğin devamlılığı ve anlamın sürece yayılıyor olması, dinleyici / seyirciyi eyleme ve duruma daha çok ortak edecek ve daha çok etkilenmesini sağlayacak adeta baskı altına alacaktır.

#### KAYNAKÇA

- Barry, Kathleen, (1979). *Female Sexual Slavery*. New York: New York University Press.
- Carter, Tim, (1994). *The Seventeenth Century. The Oxford Illustrated History of Opera*. New York: Oxford University Press.
- Clements, Andrew, (2009). *Dillon: Philomela*. 11 Mart 2015 tarihinde The Guardian: <http://www.theguardian.com/music/2009/nov/27/james-dillon-philomela> adresinden alındı.
- Collins, Christina Elaine, (2014). Remembering Philomela: Origins of the Mute Woman, and Why She Remains Pertinent to Feminists. *So to Speak: A Feminist Journal of Language and Art*, S. Şubat. 28 Şubat 2019'da So To Speak Journal: <http://sotospeakjournal.org/remembering-philomela-origins-of-the-mute-woman-and-why-she-remains-pertinent-to-feminists/> adresinden alındı.
- Dillon, James, (2004). *Philomela: Music/Theatre in 5 Acts - Score*. London: Edition Peters
- Quintelli-Neary, Marguerite, (2013). Edna O'Brien's Metamorphoses: A New Voice for Ovidius's Philomela. *Nordic Irish Studies*, S. 12, s. 59-77. 14 Nisan 2015 tarihinde, JStore: [http://www.jstor.org/stable/23631045?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/23631045?seq=1#page_scan_tab_contents) adresinden alındı.
- Linklater, Beth, (2001). Philomela's Revenge: Challenges to Rape in Recent, Writing in German. *German Life and Letters*, S. 54. 3 Mart 2015 tarihinde, OnLineLibrary: <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1468-0483.00203/pdf>, adresinden alındı.



- Mazzio, Carla, (1998). Sins of the Tongue in Early Modern England. *Modern Language Studies*, S. 28(3/4), s. 93-124. 5 Nisan 2015 tarihinde, Academia:[http://www.academia.edu/8199262/Sins\\_of\\_the\\_Tongue\\_in\\_Early\\_Modern\\_England](http://www.academia.edu/8199262/Sins_of_the_Tongue_in_Early_Modern_England) adresinden alındı.
- Ovidius, (1994). *Dönüşümler*. Çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, İstanbul: Payel Yayınları
- Park, Kyung Ran, (1998). Philomela and Her Sisters: Explorations of Sexual Violence in Plays by British Contemporaray Women Dramatists. Doktora Tezi, University of Warwick, England. 15 Mart 2015 tarihinde, [http://wrap.warwick.ac.uk/55822/1/WRAP\\_thesis\\_Park\\_1998.pdf](http://wrap.warwick.ac.uk/55822/1/WRAP_thesis_Park_1998.pdf) adresinden alındı.
- Perry, Charles D. , (1958). Classical Myth in Grand Opera. *The Classical Journal*, S. 53 (5), s. 207-213. 5 Mart 2015 tarihinde, JStore: [http://www.jstor.org/stable/3294447?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3294447?seq=1#page_scan_tab_contents) adresinden alındı.
- Steenhoudt, Iris, (2010). Salman Rushdie's Shame: A Postmodern Embroidery to the Myth of Philomela. 10 Nisan 2015 tarihinde, [http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/914/RUG01-001457914\\_2011\\_0001\\_AC.pdf](http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/457/914/RUG01-001457914_2011_0001_AC.pdf) adresinden alındı.
- Solga, Kim, (2006). Rape's Metatheatrical Return: Rehearsing Sexual Violence among the EarlyModerns. *Theatre Journal*, S. 58 (1), s. 53-72. 4 Mart 2015 tarihinde, JSrore: [http://www.jstor.org/stable/25069779?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/25069779?seq=1#page_scan_tab_contents), adresinden alındı.
- Whittall, Arnold, (2007). The Elements of James Dillon. *The Musical Times*, S. 148 (1899), s. 3-17. 9 Mart 2015 tarihinde JStore: [http://www.jstor.org/stable/25434454?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/25434454?seq=1#page_scan_tab_contents) adresinden alındı.
- Marder, Elissa, (1992). Disarticulated Voices: Feminism and Philomela. *Hypatia*, S. 7 (2), Philosophy and Language, s. 148-166. 28 Şubat 2019 tarihinde JStore: [http://www.jstor.org/stable/3810003?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](http://www.jstor.org/stable/3810003?seq=1#page_scan_tab_contents) adresinden alınmıştır.