ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)
ANABİLİM DALI

KARYAĞDI HATUN TÜRBESİNDEN OPERAYA

BİR OPERA ETNOGRAFİSİ

Doktora Tezi

Ayça Nur KİP AKYOL

Ankara-2016

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)
ANABİLİM DALI

KARYAĞDI HATUN TÜRBESİNDEN OPERAYA

BİR OPERA ETNOGRAFİSİ

Doktora Tezi

Ayça Nur KİP AKYOL

Tez Danışmanı
Prof.Dr.Aslı YAZICI YAKIN

Ankara-2016

ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
ANTROPOLOJİ (SOSYAL ANTROPOLOJİ)
ANABİLİM DALI

KARYAĞDI HATUN TÜRBESİNDEN OPERAYA

BİR OPERA ETNOGRAFİSİ

Doktora Tezi

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Aslı YAZICI YAKIN

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı	**İmzası**
Prof. Dr. Aslı YAZICI YAKIN	
Prof. Dr. Muhtar KUTLU	
Prof. Dr. Aylin ÖZMAN ERKMAN	
Doç. Dr. Aslıhan ÖĞÜN BOYACIOĞLU	
Doç. Dr. Seyit YÖRE	

Tez Sınavı Tarihi: 25.01.2016

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim.

(25/01/2016).

Tezi Hazırlayan Öğrencinin
Adı ve Soyadı

Ayça Nur KİP AKYOL

ÖNSÖZ

Çoksesli müzikteki kontrpuan besteleme tekniğinin tek düze hale gelmesine bir tepki olarak ortaya konulan opera, yüzyıllardır var olan bir sanat olmasına rağmen ilk opera eserleri düğünlerde sahnelenmiş ve düğün eğlencesi olarak sipariş üzerine de bestelenmiştir; aşamalarla belirli bir form içerisine sokularak günümüze gelmiştir. Bakıldığında opera üzerine yazılan kitaplar çoğunlukla operanın nasıl ortaya çıktığı ve süreci üzerine tarihsel bilgiler vermekle birlikte operanın sosyal, kültürel, kurumsal, ekonomik ve siyasi özellikleri çok az çalışmada irdelenmiştir. Diğer yandan operada çalışanların neler düşündüklerine ilişkin de pek fazla araştırmaya rastlanılmamaktadır. Operada sanatçı veya teknik personel olarak çalışmak, her şeyi bir ekibe ve kalıba bağlı olarak yapmak nasıl bir duygudur? Bu ve benzeri sorulara çoksesli müziğin ve operanın doğduğu İtalya'da başka; sonradan bunları alıp kendi stilini ortaya koyabilmiş olan Rusya'da başka cevaplar alınabilecektir.

Türkiye Cumhuriyeti'nde yaratımsal olarak 82, kurumsal bağlamda ise 67 yıldır var olan operanın içeriden görünümü ancak onu var eden insanların düşünceleriyle ortaya çıkabilirdi. Dışarıdan bakıldığında her biri bir profesyonel oyun içinde görülseler de acaba opera onlar için ne ifade ediyordu? Her birinin operaya girişinden şimdiki bakışına kadar bir hikâyesi vardı ve aynı zamanda bu onların kendi tarihiydi. Her hikâyenin içerisinde anlatanın kendine göre öznel ve nesnel, olumlu ve olumsuz düşünceleri vardı. İşte operanın içinden biri olarak benim yaptığım, kendi hikâyem dışında, kaynakları tarayarak operanın dünyada ve

Türkiye'deki hikâyesini ve diğer opera eserleri ile birlikte *Karyağdı Hatun* opera eserini yapanların hikâyesini bir bilimsel formatta aktarmak oldu.

Doktora eğitimim boyunca çalıştığım ve ayrıca bu çalışmanın heyecanını ve güzelliklerini beraber yaşadığım danışmanım Sayın Prof. Dr. Aslı YAZICI YAKIN'a, doktora eğitimim ve araştırmalarım sürecinde deneyimleriyle destekleyen Sayın Doç. Dr. Seyit YÖRE'ye, fikirleriyle yönlendiren Tez İzleme Kurulu üyesi Sayın Prof. Dr. Muhtar KUTLU'ya değerli katkıları için teşekkürü bir borç bilirim. Hacettepe Üniversitesi Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı'nda yaptığım Yüksek Lisans eğitimi esnasında ufkumu açıp doktoraya yönlenmemdeki etkisinden dolayı Sayın Prof. Ertuğrul BAYRAKTARKATAL'a, araştırmam süresince sağladığı yardımlardan dolayı Türkiye'nin ilk Opera ve Bale sanat arşivini oluşturan Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü Arşiv ve Bilgi Bankası Koordinatörü Şükriye AYDEMİR'e, *Karyağdı Hatun* opera eserinin sahnelendiği süreçte ve sonrasında da yardımlarını esirgemeyen Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin değerli sanatçılarına, teknik personeline, yöneticilerine, tüm çalışanlarına, tezin içindeki sahne fotoğraflarını çeken Murad SAYDAM'a ve de sahne müdür yardımcısı ve oyun yazarı Ali YOLERİ'ye teşekkürlerimi sunarım. Yaşamlarıyla her zaman örnek ve ilham aldığım babam Av. Teoman KİP ve annem Nevin KİP'e de destekleri için teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ i

İÇİNDEKİLER iii

I. ÜVERTÜR

1.1. Araştırmanın Konusu 16

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi 17

1.3. Araştırmanın Yöntemi 20

II. 1. PERDE: OPERA VE ANTROPOLOJİ

2.1. Opera ve Metinsellik 25

2.2. Opera ve Müzik 31

2.3. Opera ve Performans 35

2.4. Türkiye'de Opera 44

III. 2. PERDE: ALAN ARAŞTIRMASI

3.1. Karyağdı Hatun ve Türbesi 46

3.2. Karyağdı Hatun'un Operası 56

3.3. Provalar 72

3.4. Turne 78

IV. 3. PERDE: BİREYSEL DENEYİMLER

4.1. Tema: İçimde Bir Dünya Büyüyor 84

4.2. Tema: Tanrım Lapa Lapa Kar İstiyorum 103

4.3. Tema: Sordum Sarı Çiçeğe 108

V. 4. PERDE: FİNAL

KAYNAKÇA 146

ÖZET 150

ABCTRACT 151



Karyağdı Hatun Opera Eserinin Dünya Prömiyerinin Afişi, İstanbul DOB. (1985)



Karyağdı Hatun Opera Eserinin Afişi, Ankara DOB. (2012)



Karyağdı Hatun Opera Eserinin Afişi, Mersin DOB. (2014)

I. ÜVERTÜR

Yıllar önce bir eylül sabahı operaya gitmek için taksiye bindim. Ulus'a doğru yol alırken trafik oldukça kalabalıktı. Taksi şoförü sohbet etmek istiyor; Ankara trafiğinin yoğunluğundan, dikkatsiz sürücülerden ve ülke ekonomisinden bahsederek fikrimi soruyordu. Bense kısa cevaplarla geçiştiriyordum. Gerek taksi de çalan müzik gerekse ilerlemeyen trafikten sıkılmıştım. Taksi şoförü ise sorularına yeni sorular ekleyerek beni sınava tabi tutuyordu. Verdiğim cevapları beğenmiş olacak ki "iyi eğitimli" biri olduğumu söyleyerek mesleğimi sordu. Korktuğum başıma gelmişti. "Opera sanatçısıyım" desem bir türlü demesem bir türlü. Daha önce yaşadıklarımdan edindiğim tecrübeyle mesleğimi söyledikten hemen sonra, bir şaşkınlık tonlaması ile beraber, o sesleri nasıl çıkarıyorsunuz gibi sorular birbirini takip edecekti. Diyemezdim ki ben o sesleri çıkarmak için onlarca sene uğraştım, size bir çırpıda nasıl anlatayım. Bir an cevap verip, kurtulmak istedim sanırım ve "operacıyım" dedim. Taksi şoförü de "Çok güzel bir meslek. İyi ki operatör olmuşsunuz" dedi. Opera binasına gelmiştik ve teşekkür ederek taksiden indim. Sonunda operatör de olmuştum. Her halde annem duysa benimle gurur duyardı. Dört yaşında büyüyünce ne olacaksın dediklerinde hep "şarkıcı olacağım" diyen bir kızı vardı. Bu cevap büyükler arasında nedense hep gülüşmelere neden olurdu. Bir gün annem "Bir daha şarkıcı olacağım deme" diyerek bana önemli bir tembihte bulundu. Yine bir büyükler meclisinde söyle bakalım çocuğum büyüyünce ne olacaksın dediklerinde "Doktor" demiştim ve annemin yüzü gülmüştü. Tabi gülümsemek için daha çok erkendi. Hemen arkasından "Müzik doktoru" olacağım demiştim.

"Opera Durağı" Ulus'ta önemli bir noktadır. Ulus'un tarihi dokusuna yakışan pembe renkli opera binası önündeki otobüs durakları da adını opera sanatının Ankara'da en başarılı şekliyle icra edildiği bu binadan alır. Ankara'nın pek çok semtine Opera binası önündeki duraklardan otobüsler kalkar. Simitçisi, satıcısı hiç eksik olmaz ve de otobüs bekleyenler oldukça kalabalıktır. Günün her vaktinde onlarca kişi bu duraklarda sıralanır. Bir gün bu duraklardan birinde otobüs beklerken adres soran birisine orta yaşlı bir hanım "Burası Opera Durağı" dedi. Sorulan adres ise Opera binasıydı ama bu hanım nerede olduğunu bilmediğini söyledi. Bunun gibi çok örnekle karşılaştım. Opera binasından ismini alan Opera Durağı'nı bilen çoktu ama Opera binası deyince durup düşünen o kadar çok kişiyle karşılaştım ki bunun nedenini düşünmeden edemedim. Hem müzik doktoru olmak isteyen o küçük kızın hayalini gerçekleştirmek hem de opera'nın belki de bizden çok uzak bir yer olmadığını anlatabilmek için bu tezi yazmaya karar verdim. Opera yer olarak Opera Durağı'nın tam arkasında, sadece bir durak adı değil Opera salonu ve kurumudur. Opera; müdavimleri ve emekçileri için Ulus'ta aşkın, tutkunun, cesaretin, nice kahramanlıkların ve tarihin müzikle anlatıldığı bir mabet.

Opera sanatı 16. yüzyılda ortaya çıkışı ve gelişimi sürecinde farklı bakış açıları ile günümüze gelmiştir. Aydınlardan bestecilere birçok kişi, operanın hangi yönünün ön planda olması gerektiğine dair, farklı yaklaşımlarda bulunmuşlardır. Bazı dönemler ve farklı ülkelerde bazen operanın dramatik yönü, bazen gösteri ve performans yönü öne çıkmış; bazı dönemlerde bütün unsurlar arasında denge kurulmuşsa da opera eserleri, bestecilerinin adıyla anılmasından dolayı, sadece

müzikmiş gibi olağanlaşmıştır. Yani opera bir müzik ve sahne sanatları sanatı olsa da daha çok müzik yönü öne çıkar. Opera sanatı ve opera eserleri üzerine yapılan çalışmalarda da genellikle libretto ve müziksel özellikler üzerinde durulmuştur. Bilimsel ve yapısal bağlamda incelendiğinde opera; oyun, performans, metin, müzik, kurum ve anlatı unsurlarını kapsayan bir sanattır. Bu unsurlar bir opera eserinde birbirinden ayrılmazlar ve üzerlerinde analitik olarak yorum yapılsa da bu bütünlük parçalanamaz. Opera sayılan bağlamlarda incelenebilecek bir nesne olarak görülebilir. Bu çalışmada opera çok katmanlı bir sanat ve pratikler bütünü olarak ele alınırken araştırma, aşağıdaki temel eksenler üzerine kurulmuştur.

İlk olarak oyundan söz edilebilir. Antik dönemlerden beri insanın günlük hayatında varolduğu bilinen nesne çeşitli amaç ve biçimlerdeki oyundur. Bu açıdan opera da insan tarafından oynanan bir "oyun" dur. Ama bu oyun, insanın günlük hayatındakilerden farklı olarak, belirli bir eğitim süreci ve tekniklerle oluşan bir meslekî/profesyonel etkinliktir. "Oyun olarak opera" çeşitli aşama ve süreçlerde "yapan insan" tarafından ortaya çıkarılıp sunulur.

İkinci eksen performans kavramı çerçevesinde şekillenir. Opera bir oyun olmasının yanında oyunun ortaya çıkmasını sağlayan bir performanstır ve bu "oynayan insan" açısından iki çeşittir: Biri oyunculuk diğeri müzisyenliktir. Ancak müzisyenlikte ikiye ayrılır: sahnede oynayıp şarkı söyleme performansı ve

(sonradan)[1] sahne altında çalgı çalma performansıdır. Şarkıcı için teatral (tiyatral) ve müziksel performansın bir arada olması gerekirken, çalgıcılar için de şarkıcının performansına eşlik edebilmeye dayalı bir performans ortaya çıkar. Wilson'un (1984) "Opera Şarkıcılarının Kişiliği" üzerine yaptığı araştırmada olduğu gibi, opera şarkıcısının yaşı, kilosu, fiziksel yapısı, eğitim süreci, ses rengi, deneyim süreci, kişiliği ve operaya olan ilgi düzeyi de performansı teknik olarak etkileyen faktörlerdir. Bu da bir performans olarak operayı doğal olarak etkiler. Şarkıcı ve çalgıcının müziksel performansını etkileyen bir başka konu ise dönemlere ve bestecilere göre değişen müzik teknikleridir. Günümüzdeki bir opera şarkıcısı, Barok'tan çağdaş dönem opera şarkılarına kadar teknik olarak farklı performanslar sergilemek zorundadır. Performans sadece metne, müziğe ve şarkıcıya değil, bir yönetmen tarafından belirlenen sahneleme biçimine de dayalıdır. Bu yüzden aynı opera eserinin birden fazla ülkede farklı yönetmenler tarafından sahnelenmesi operadaki performansları değiştirir. Hatta eserin dönemine uygun veya günümüze uyarlanan modern sahneleme stilleri de performansları etkiler. Bu yüzden operada metin ve müzik yaratıldıktan sonra geriye müzikli oyun ve performans kalır, seyircinin gördüğü ve işittiği de aslında budur.

Opera oyun olmasının yanında salt bir oyun değil müzik eşliğinde oynanması itibariyle aynı zamanda "müzik" ve "müzikli oyun"dur. Opera eserlerinin

[1] Opera ilk ortaya çıktığı zamanlarda az sayıda müzisyen içeren orkestra sahne üstündeki kenarlarda yer almıştır, ancak üye sayısı zamanla artan opera orkestraları sahne altındaki orkestra çukurunda çalmaya başlamışlardır.

bestecileri ile anılması müziksel yönünü öne çıkarırsa da operanın ne olduğuna ve hangi yönünün ön planda olduğuna ilişkin tarihsel olarak farklı görüşler ile yaratım ve performans stilleri ortaya çıkmıştır. Örneğin, Condrad (1985), Giacomo Puccini'nin bestelediği *Tosca* (1899) adlı opera eseri hakkındaki incelemesiyle operayı bir "eser/çalışma", operanın müziğini de "metnin telaffuzuna/söylenmesine" hizmet eden bir unsur olarak nitelemiştir. Bu görüş operaya tek yönlü bir bakışı da gösterir veya operada asıl neyin ön planda olması gerektiğine yön verir. *Tosca* dışında farklı dönemlere ait opera eserleri incelendiğinde her birinde farklı özelliklerin öne çıktığı görülebilir. Bu da bir opera eserinin masa başında veya performansa dayalı analizi arasında öne çıkan unsurlar arasında fark yaratabilir.

Opera aynı zamanda birçok unsurdan oluşan bir "kurumsallaşma" ve de "kurum"dur. Bu kurum, bir "müzikli oyun" olarak opera sanatı ve eserlerinin var olmasını sağlayan bir mekânı da kapsar. Bu açıdan bütünsel olarak kurumsallaşmanın gerçekleştiği yer olan opera, bir mekânda somut olarak var olur. Bu sadece oynayan insanın günlük etkinliği olarak değil, maddî/ekonomik özelliği bulunan bir kurumsallaşmadır. Ayrıca opera sanatının birden fazla meslekî alanı kapsaması ve toplu olarak yapılması kurumsallaşmanın bir diğer özelliğidir. Opera bir bütün sanat olduğu gibi bu sanatı yapan insanlar topluluğu nedeniyle de bir kurumsallaşmadır. Bir opera eserinin yazımında metin/libretto yazarı ve bestecinin bireyselliğinden sonra eserin performansına geçilmesi de tamamen bir kurumsallaşmanın sonucudur.

Opera, görüldüğü gibi birden fazla unsur ve etkinlikten oluşan bir "sanat"tır. Böylece oyun, müzik ve performans hepsi ayrı ayrı teknikleri olan birer sanat olması nedeniyle opera bunları ve fazlasını içeren bir "bileşik sanat" olarak ortaya çıkar. 19. yüzyıl Alman opera sanatına yön veren Alman besteci Richard Wagner (1813-1883), operayı tüm unsurların (mimari, resim, dans, müzik) dramaya hizmet ettiği bir "bütün sanat çalışması" (Gesamtkunstwerk) olarak tanımlayarak (Daverio, 1986) dramatik yapıyı öne almıştır. Wagner'in tanımı da aslında bir opera eserindeki her şeyin metne/hikâyeye göre hazırlandığı düşüncesini ortaya koyar böylece opera bir "metin"dir. Dolayısıyla, metin hem oyunun hikâyesini, oyuncularını ve aşamalarını hem de şarkıları belirler. Ancak bu metin, yapan insanların elinde bir performans ve müzik ile birlikte somutlaşır ve opera eseri haline gelir.

Sayılan tüm özellikler açısından opera da sosyal bilimlerde farklı kuram, disiplin ve yaklaşımlar çerçevesinde incelenen bir çalışma nesnesidir. Tarihsel süreçte operayı oluşturan etkenlerin yanı sıra onun tarihsel, metinsel, müziksel, kurumsal, performans ve oyun özellikleri sosyal bilimlerin çalışma alanı içindedir. Operanın çok katmanlı bir sanat olması, onu sosyal bilimler açısından incelenmesi zor bir nesne kılar. Operanın İtalya'da ortaya çıkıp farklı ülkelere yayıldıkça farklı bakış açıları ve stillerde değerlendirilmiş olması da onu incelemeyi zorlaştıran nedenlerdendir ve de Türkiye bu örneklerden biridir. Osmanlı'da çeşitli dönemlerde padişahların ilgisine göre yönetim katında merak duyulan ancak halk tabanına yeterince yayılmayan opera, Türkiye'de ulusalcı mesajlar vermek üzere bestelenen (*Özsoy, Taş Bebek, Bayönder*) eserler ile bir propaganda olarak yeniden başlamış;

1950'den itibaren devlet yönetimleri tarafından kültürel açıdan fazlaca ilgilenilmeyen ancak sadece maddi destek verilen bir kurum olarak süregelmiştir. Çoksesli müziğin yayılması konusunda izlenen ve izlenmeyen politikalar sonucu opera da halk tabanına yeterince yayılmamış, sadece belirli eğitim düzeylerindeki insanlara hitap eden bir sanat olmuştur ve de kendiliğinden elitist olarak görülmüştür. Operanın günümüzde yasal olarak kurumsal yapısının değişmesi gündemdedir ve yeni bir sistem ile sürüp süremeyeceği de belirsizdir. Tarihsel olarak Doğu ve Batı ile iç içe yaşayan Türkiye'de opera sanatı toplumun bir bölümü ile hükümetler açısından Batı'ya ait bir yabancı unsur olarak addedilmektedir ve bu yüzden yaygınlık kazanamamıştır. Bu durumun kaynağında tarihsel olarak Doğu ve Batı'nın sanata olan farklı bakış açısı da vardır. Doğu da sanat nefsi terbiye eden, sabrı arttıran, tapılana ulaşmayı sağlayan bir araç olarak görülürken Batı'da yaratıcılığı ifade eden bir amaç özelliğine de sahiptir. Merriam (1964: 259) müzik ile ilgili yapılan çalışmalarda estetik ve güzel sanatların karşılıklı ilişkisinin önemini vurgularken, Batı estetik kavramlarının diğer dünya toplumlarına aktarılarak, uyarlanıp uyarlanamayacağını keşfetme düşüncesini gündeme getirmiştir.

Estetik, Batı ve belirli Orta ve Uzak Doğu kültürlerinde, sanat hakkında bir şeyler göstermek için kullanılan bir kavramdır ve Merriam şöyle aktarmıştır:

> Hedefimiz, Batı kültüründeki estetik ile ne demek istendiğini keşfetmeye teşebbüs etmektir ve bu anlamı diğer kültürlere uygulamak ve böylece tek bir kültürün içerdiğinden daha fazla alana uygulayıp uygulayamayacağımızı belirtmektir. Eğer bu kavramın uygulanabilirliği bulunursa, o zaman tüm

> insanlığın davranışlarındaki birlik derecesini göstermek adına, kültürün evrensel elementlerini arama yolunda bir adım atmış olacağız. Diğer taraftan şayet kavramın diğer kültürlere uyarlanmadığı görülürse bu keşif de iki sebepten ötürü önemli olacaktır. İlki insanların bu açıdan benzer olmadığı anlamına gelecektir ve negatif bilgi de her zaman pozitif bilgi kadar önemlidir. Bununla birlikte daha da önemlisi şudur; diğer kültürlerdeki o insanların sanatlarını bizim gördüğümüzden daha farklı şekillerde görmüş oldukları ve bu şekillerin henüz açıkça anlaşılamadığı belirtisidir. Bu diğer kültürdeki sanatlara iftira etmek olmayacaktır, basitçe bir tavır farkı ve belki de kullanım ve fonksiyon farkı olduğunun belirtisidir (Merriam, 1964: 261).

Türkiye'de yaygın olan geleneksel bağlamdaki yöresel ve sanatsal müzik, opera müziğinden gerek yapısal gerekse tını olarak çok farklıdır. Kültürün evrensel malzemeleri varsa bu, sahnede sanata da yansıyacaktır. Tüm insanlığın davranışlarındaki birlik derecesi genelde temel ihtiyaçlar ve fiziksel olaylar ile karşımıza çıkar. Sanatta da günlük hayatta da genel olarak benzer şekillerde yansır. Hava çok soğuk olduğunda üşümeyecek insan ne kadar azsa büyük bir acı karşısında üzülmeyecek gözyaşı dökmeyecek insanların da nadir olduğunu düşünürüz. Opera şarkıcısı sevgilisinden ayrılmış olan birinin acıklı "aria"sını seslendirirken seyircilerin duyguları da genelde ortaktır.

2000 yılında Cincinnati Operası'nda hayatımda seyrettiğim en etkileyici *Aida* adlı opera eserinin temsili sırasında yanımda hiç tanımadığım ve sadece Uzak

Doğulu olduğunu söyleyebileceğim bir erkek seyirci oturuyordu. Son sahnede hıçkırıklarına hâkim olamayıp ellerini yüzüne kapayıp ağladığını hatırlıyorum. Kültürler arasında tavır farklılıkları olsa da temel duygular genelde ortaktır, sadece bunları yansıtma şekilleri değişiklik gösterebilmektedir. Operada yansıtılan duygular, anlatılan öyküler diğer müzik türlerinde de işlenilmektedir, farklılık ise daha çok estetiktir. Toplumda yaygın estetik duygu ya da estetiğin sanata nasıl uyarlandığı kültürle ilişkilidir.

Estetik düşüncedeki farklılıklar afiş tasarımlarına da yansır; aynı esere ilişkin farklı kültürlerde farklı afiş tasarımları görmek mümkündür.

AIDA

Giuseppe Verdi

Sung in the original Italian

Libretto by Antonio Ghislanzoni
World Premiere: December 24, 1871 at the Cairo Opera House
Cincinnati Opera Premiere: July 17, 1921

July 14, 19, & 22, 2000
123rd, 124th, and 125th company performances of *Aida*

Conductor	Edoardo Müller
Stage Director	Mario Corradi*
Choreographer	Victoria Morgan
Scenic Design	Wolfram Skalicki*
Lighting Design	Thomas C. Hase
Wig & Make-up Design	Elsen Associates Inc.
Chorus Master	Henri Venanzi
Production Stage Manager	Jennifer Cook

Cast
(in order of their singing)

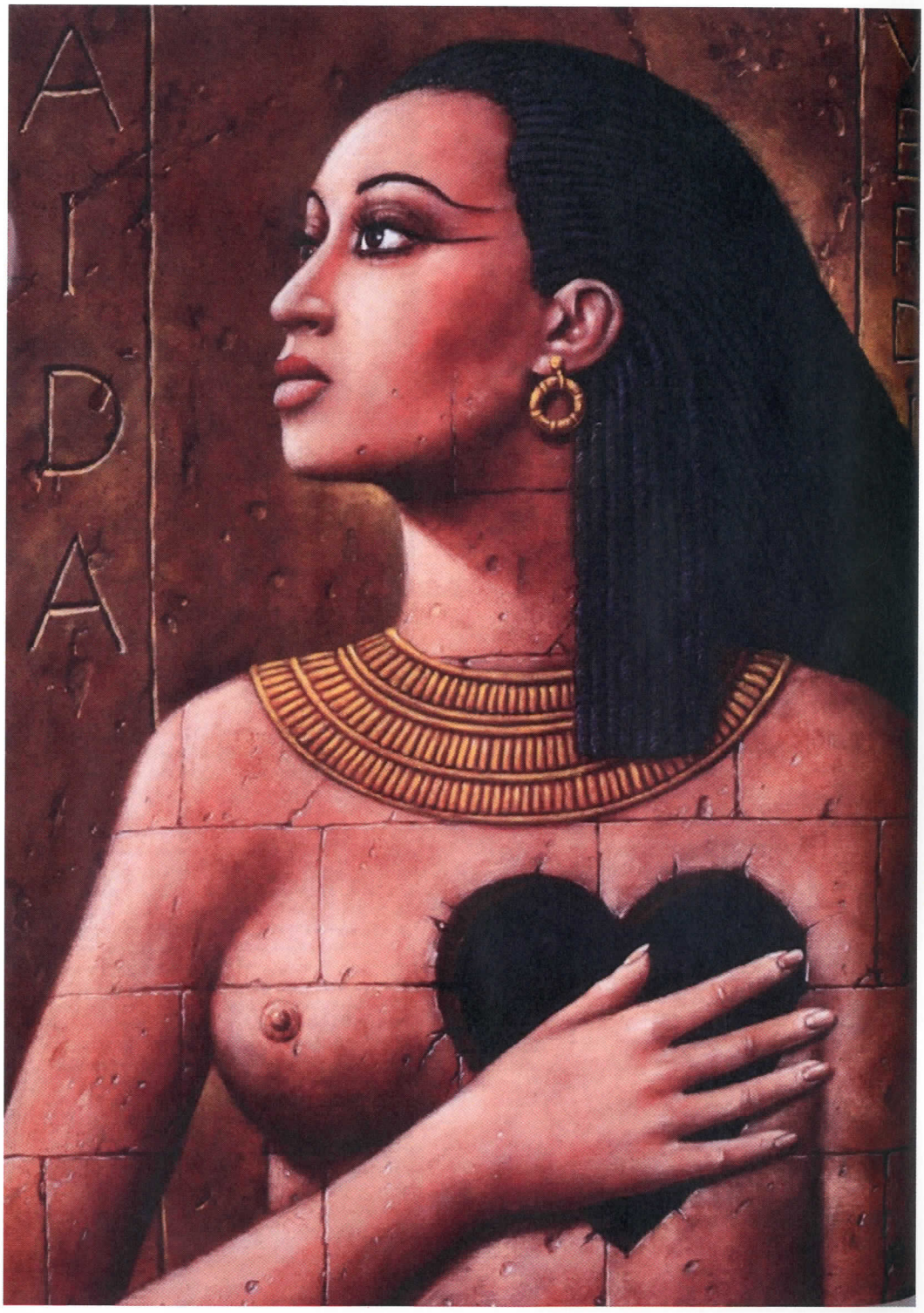
Ramfis	Ronnie Johansen
Radames	Gabriel Sadé*
Amneris	Denyce Graves*
Aida	Hasmik Papian*
King of Egypt	David Michael
Messenger	Scott Piper
High Priestess	Adrienne Danrich*+
Amonasro	Donnie Ray Albert

*Cincinnati Opera debut
+Member of Cincinnati Opera Young Artist Program

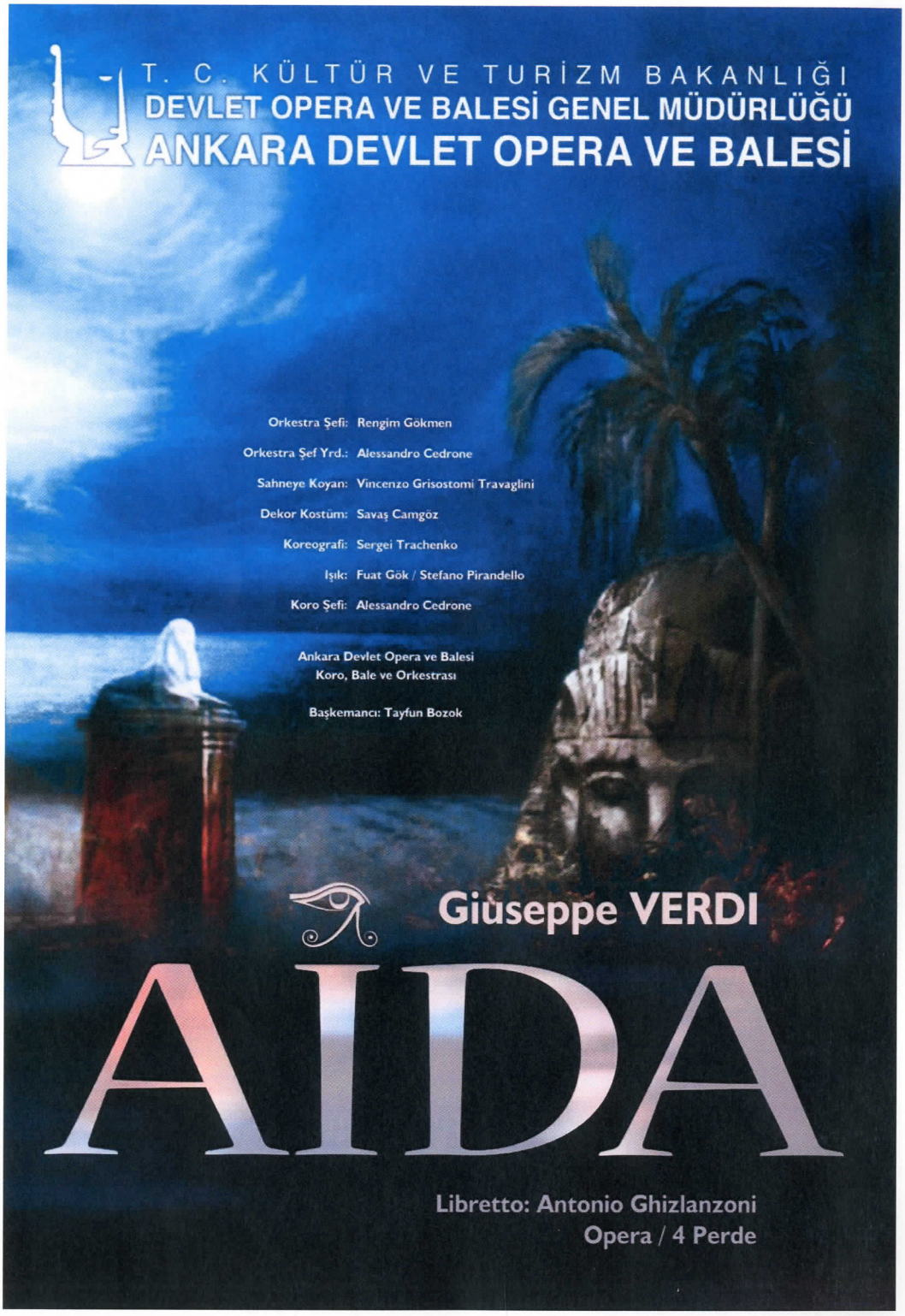
Costumes designed by Susan Memmott-Allred
for the Utah Opera Company.

The performance will last approximately 3 hours and 30 minutes.
There will be two intermissions.

Cincinnati Operası *Aida* Temsiline Ait Bilgiler (2000)



Aida Afiş, Cincinnati Operası (2000)



Aida Afiş, ADOB. (2009)

Operatik şarkı söyleme (bel canto) tekniği, televizyon program ve röportajlarında da rastlanıldığı gibi, halk arasında operayı simgeleyen yarı alaycı bir gösterge olarak ortaya çıkmaktadır. Her ne kadar var olan ancak sayıca yetersiz opera salonları dolsa da, Türkiye'de birkaç bestecinin eseri dışında yeterince nitelikli ve çekici opera eserlerinin sahnelenmemesi ve Batılı opera eserlerinin de herkese hitap edememesi opera sanatına olan ön yargının nedenlerindendir. Bu çalışmada *Karyağdı Hatun* opera eseri sahneleme döneminde görevli, operada çalışan sanatsal ve teknik ekibin görüşleri, kurumsal olarak çeşitli açılardan Türkiye'de operanın iç dünyasına ışık tutmaktadır. Çalışmada eserin sahne provaları ve sahnelenme aşamasında; sahne arkası ve önünde emek harcayanların *Karyağdı Hatun* eseri özelinde opera ile kurdukları bağlar, beklentileri, düşünceleri, birbirleriyle kurdukları ilişkiler, rekabet ve hiyerarşi üzerinde durulmaktadır.

İtalyanca "eser" anlamındaki "opera", tiyatro ve müziğin kaynaştığı, özellikle şiir, roman ve hikâye olmak üzere edebiyat ve görsel olarak da plastik sanatların birleştiği bir müzik ve sahne sanatı formudur. Avrupa'da 10. yüzyıldan 18. yüzyıl ortalarına kadar devam eden "ezgiye karşı ezgi" (kontrpuan) biçimindeki besteleme tekniğinin çok sesli müziği artık tek düze bir duruma getirdiğini fark eden aydınların, çoksesli müzikte yeni bir yöntem belirlenmesine yönelik çalışmaları sonucunda opera sanatı ortaya çıkmıştır. İlk opera denemeleri 16. yüzyılın sonlarında Floransa'da (İtalya) Kont Giovanni Bardi'nin evinde toplanan, içinde besteciler, şarkıcılar ve şairlerin yani aydınların bulunduğu "Camerata" denilen grup tarafından Antik Yunan tiyatrosu örnek alınarak, yani bir müzik-tiyatro biçimi ortaya çıkarma

düşüncesiyle başlamıştır. Camerata üyeleri, şiirin etkisini yükseltmek amacıyla Antik Yunan söyleme sanatı olan "declamation"u müzik ile birleştirmişlerdir. Buradan "stilo rappresentativo (recitativo)[2]", sonra da "dramma per musica" (müzikli dram) denilen opera biçimi ortaya çıkmıştır. Camerata üyelerinden Jacopo Peri (1561-1633) ve Jacopo Corsi (1561-1602), şair Ottavio Rinuccini'nin (1562-1621) yazdığı metin üzerine, ilk olarak Floransa'da sahnelenen *Dafne* adlı dünyadaki ilk opera eserini 1598'de bestelemişlerdir. Bu eserin çok beğenilmesi üzerine Fransa kralı IV. Henry'in evlenme töreni için[3] Jacopo Peri'ye bir opera eseri ısmarlanmıştır. Besteci yine şair Rinuccini'nin metni üzerine *Euridice* adlı opera eserini bestelemiştir. Eser 1600 yılında sahnelenmiş ve notaları aynı yıl basılıp yayınlanmıştır. Adı geçen ilk örnek eserlerden sonra operanın asıl gelişimi ve bugünkü biçimine gelişi, Barok dönemde besteci Claudio Monteverdi'nin (1567-1643) çalışmaları sonucunda olmuştur. Hem müziksel hem de görsel olarak zaman içinde gelişerek bugünkü şeklini alan opera, İtalya'da ortaya çıkışı ve gelişiminden sonra, özellikle Fransa ve Almanya'da da bu ülkelere özgü konu ve dilde yer bulmuştur. Opera sanatı yayıldığı yerlerde form olarak aynı kalmasının yanı sıra, yaratıldığı ülkeye özgü hikâye, dil ve müziksel tınılarla ortaya çıkmıştır (Altar, 1989/I: 5-11; Say, 2006: 167-172).

Bir opera eseri, güncel, tarihsel veya mitolojik bir metnin (libretto) bir besteci tarafından, opera formuna uygun olarak ve kendine özgü bir müzikle

---

[2] Konuşur gibi şarkı söyleme yani monolog ve diyalog şeklinde müzikli konuşma.

[3] Bu durum operanın düğün eğlencesinden elitist olarak algılanan bir sanat olmaya doğru ilerleyişini düşündürür ve gösterir.

bestelenmesi sonucu ortaya çıkar. Bu aşamadan sonra eserin sahnelenmesine geçilir. Eserin metni ve bestesinde karakteristik iki özellik vardır: Birincisi, bir opera metninin hangi tarihsel, toplumsal ya da insani duygulara ait konuyu içerdiği ve hangi dilde olduğudur. İkinci ise, metnin konuya uygun bir müzikle bestelenip bestelenmediğidir. Örneğin, Alman besteci Richard Wagner, genellikle mitolojik konulara dayalı Almanca operalar besteler ve buna özgü yoğun Alman tınılarını taşıyan bir müziği vardır. Yani bir opera eserinin metni ve müziğinde, sahnelendiğinde ise metne bağlı olarak dekor ve kostümlerinde, eserin yazıldığı ülkenin ulusal karakterlerini taşıyıp taşımadığı önemlidir. İtalya'da başlayan opera sanatı farklı ülkelere yayıldıkça, her ülkenin kendi tarihsel ve toplumsal gerçekleri, deneyimleri ve anlamlandırma biçimleri ulusalcı bir şekilde opera eserlerine de yansımıştır. Bu bağlamda opera sanatı, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın Batılılaşma hareketi ile birlikte İstanbul'da sahnelenmeye başlayarak Türkiye'nin sosyal hayatı içinde yer almıştır. Türkiye'de operanın tarihi ile ilgilenen araştırmacılar (And, 1989; Yöre, 2011) bu süreç içinde başlangıçta İtalyan opera gruplarının turnesini, ardından sarayda yerleşik opera kurulmasını, 1930'lu yıllardan itibaren ulusalcı operalar bestelenmesini ve 1940'lardan günümüze de bir kurum olarak Türkiye'de bir opera kültürünün varlığı konusunda hemfikirdirler. Çoksesli müzik gibi opera sanatının Türkiye'ye ait olmaması, yani sonradan Mustafa Kemal Atatürk'ün modernleşme bağlamındaki reformları doğrultusunda siyasi bir şekilde Türkiye'ye girmesi ve halk tabanına yayılamaması, opera camiası içinde ve dışında onun nasıl görüldüğüne ilişkin bir sorunun parçasıdır. Operayı yapanların operaya dair yaşadıkları her şey onların yaşam dünyalarının da ifadesidir. Operada görev

yapanların; opera sanatı, *Karyağdı Hatun* operası ve birbirleriyle geliştirdikleri ilişkiler çerçevesinde olumlu ve olumsuz duyguları bulunmaktadır. Özellikle operanın kurumsal yapısı içinde sanatsal ve teknik bağlamda yer alanların operaya ilişkin bakış açıları, bu işi yaparken neler hissettikleri, gönüllü veya sadece maddî karşılık için yapıp yapmadıkları da yaşanan olaylar açısından sorgulanması gereken durumlardır. Bu sorunların oluşumu opera kurumu içinde deneyimlenen günlük olayların neticesidir ve bir opera eserinin sahnelenme süreci esnasında daha öne çıkar. Bu sanatın kolektif olarak yapılması nedeniyle sanatçı ve yöneticilerin kendi aralarında oluşan sorunlar da operanın kurumsal yapısını olumsuz bir şekilde etkiler. Dolayısıyla, sanatsal ve teknik personelin opera sanatı ve kurumu ile olan ilişkisi performansa da yansıdığından ilgili kişilerin opera ile ilişkileri bu çalışmanın ana konusunu oluşturmaktadır.

1.1. Araştırmanın Konusu

Bu tez çalışmasında, bir Türk opera eseri olan ve Okan Demiriş'in bestelediği *Karyağdı Hatun* (1983) adlı opera eserinin Ankara Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü'nde 2012 yılından itibaren tüm sahnelenme süreci katılımcı gözlemle ve görüşmelerle etnografik nitelikli bir çalışma çerçevesinde araştırılmıştır. Bu opera eserinde yer alan ve ulaşılabilen sanatsal ve teknik personelin opera sanatı ve kurumu ile ilişkilerinin ve anlam dünyalarının ne olduğu temel problemdir. Araştırmada operada emeği geçenlerin ne tür deneyimler yaşadığı ve bunları nasıl anlamlandırdığı ele alınmıştır. Bu ana soruya bağlı olarak operanın bu alanda emeği

geçenlerin yaşam dünyalarındaki yeri, birbirleri ile ilişkileri, gruplaşmaları, kimlikleri, kendilerini nasıl tanımladıkları, sanata bakışları, kendilerini dünyada nasıl konumlandırdıkları, devletle ilişkileri ve devlet sanatçısı olmayı nasıl anlamlandırdıkları üzerinde durulmuştur.

1.2. Araştırmanın Amacı ve Önemi

Günümüze kadar opera üzerine yapılan araştırmalar müzik ve sahne sanatları eğitimi veren kurumlar çerçevesinde sınırlı bir şekilde ele alınmıştır. Opera sanatına ilişkin eğitimin verildiği kurumlarda yapılan lisansüstü araştırmalar ve yayınlanmış diğer kaynaklarda çoğunlukla besteci üzerinden müziksel bağlamda incelemeler yapılmış olup operayı farklı disiplinler açısından değerlendirecek çalışmalara rastlanmamaktadır. Yapılan çalışmalar, opera sanatına emeği geçenlerin yaşam deneyimlerini ve seçilmiş bir opera eserinin sahnelenmesi sürecinde deneyimlerini yansıtmamaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın öncelikli amacı opera sanatının anlam ve yerine dair tartışmaların sürmekte olduğu Türkiye'de bir opera eserinin sahnelenmesini içeriden gözlemlerle aktarabilmektir. Araştırma müzik ve sahne sanatları alanı dışında antropoloji disiplini içinde etnografik temelli bir araştırmayla ve alan deneyimleriyle yapılmıştır. Karyağdı Hatun'un gerçek hayattan biri olduğu ve Ankara'da Opera binasının da yer aldığı Ulus çevresinde yaşamış olduğu bilinmektedir. Karyağdı Hatun türbesi ve Opera binası arasındaki yürüme mesafesi yaklaşık beş dakikadır. Türbenin hergün, özellikle de Cuma günleri yoğun ziyaretçileri vardır. Korodan birçok sanatçıyla değişik zamanlarda türbeyi ziyarete

gittiğimizde eserin sahnelenme çalışmaları esnasında rol alan sanatçılardan bazıları bir türbeye ilk defa gittiklerini, bazıları ise ilk kez ziyaret ettikleri bu türbeden daha önce haberdar olmadıklarını söylemişlerdi. Öte yandan türbeye yaptığım ziyaretlerde buraya gelenlerin arasında *Karyağdı Hatun* operasını izleyenlerin de olduğunu öğrendim. Bu bağlamda eserle birlikte birbirinden bir dizi tarihsel nedenlerle uzakta durduğu varsayılan ya da söylenen ama mesafe olarak yakın olan bu çevrede, aslında tüm insanlar gibi benzer kaygı ve sevinçleri paylaşan insanlar arasında bir yakınlaşma, bir alışveriş, bir ortak payda kurulabileceğini de düşündüm. *Karyağdı Hatun* opera eseri bağlamında; bu eseri izleyenlerin operayı düzenli olarak takip eden seyirciler olduğunu söyleyemeyiz ama operada anlatılan konu hem izleyiciler hem de sanatçılar açısından yeni bir deneyimdi ve bir farkındalık yaratmış olmalıydı. Operanın Türkiye'deki değeri ve konumu, yerellik ve evrensellik tartışmaları, halk ve sanatçının birbirinden uzak olduğu gibi tartışmalar da düşünüldüğünde eser ve emeği geçenlerle ilgili bir çalışmanın bu açıdan ayrı bir anlam kazandığını düşünüyorum.

Müzik, oyun ve performansın çeşitli kültürlerde farklı çeşitleri bulunmaktadır ve bunlar özellikle etnografik araştırmalar ile ortaya çıkabilmekte ve değerlendirilip yeni kuramlar geliştirilebilmektedir. Atkinson (2006) Gal Ulusal Opera'sında performans üzerine yaptığı etnografik bir araştırmada, opera performansının teorisi ve uygulamasını, operadaki karakterlerin, anlamların, yaşamların ve seslerin performansını sosyal antropoloji disiplini çerçevesinde incelemiştir. Bu araştırma sahnede ve sahne arkasında operanın oluşturulmasına ilişkin kolektif sosyal eylemin varlığını belirlemiş ve kültürel olgularda sadece metinsel analiz değil kolektif

çalışma ve sosyal organizasyonun önemine de işaret etmiştir. Türkiye'de opera üzerine çoğunlukla müzik ve sahne sanatları alanında opera tarihi, operatik ses eğitimi, opera eserlerini tanıtıcı çalışmalar ve bir opera eserinin müziksel veya bütünsel özelliklerine yönelik çalışmalar görülmektedir. Yine 2000'li yıllarda, farklı disiplinleri içeren opera ve mekân, opera ve kadın cinsiyeti, opera ve modernizm gibi kuramsal çalışmalar olmasına rağmen bunlar müzik ve sahne sanatları alanındadır ve antropolojik çalışmalara henüz rastlanmamıştır.

Karyağdı Hatun opera eseri üzerinde sosyal antropolojik yaklaşımla bir çalışma Türkiye'de ilk defa yapılmaktadır. Opera gibi çok katmanlı sahne sanatları; üzerinde çalışılmış, eksiklikleri tamamlanmış, bitmiş ve en mükemmel olduğuna inanılan son haliyle seyirciye sunulur. Oysa her eserin sahnelenme sürecinde, tıpkı operanın çok katmanlı bir sahne sanatı olması gibi operada çalışanların da farklı ilişki örüntüleri vardır. Bu ilişki örüntüleri yalnızca söz konusu grubun anlamlarını kavradığı kendine özgü bir dil oluştururken opera sanatçısının toplumda diğerlerinden daha farklı bir yaşamı olduğu izlenimi yaratır. Opera sanatçısının içinde bulunduğu grup ilişkilerine bakıldığında; insan ilişkilerinde yaşanan rekabet, kurumsallık, hiyerarşi gibi sorunların toplumun diğer üyelerinin içinde yaşadığı sorunlardan farklı olmadığı gözlemlenmektedir. Opera sanatçıları da yaşadığı ilişkilerle içinde yaşadığı toplum ve kültürün bir parçasıdır. Araştırma müzik ve sahne sanatları alanı dışında antropoloji disiplini içinde etnografik temelli bir araştırmayla ve alan deneyimleriyle ortaya konulmuştur.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmanın sorunsalından yola çıkarak *Karyağdı Hatun* opera eserinin sahnelenme sürecini derinlemesine mülakatlar ve katılımlı gözlem yolu ile ele alıp sanatsal ve teknik alanda operayı yapan insanların deneyimlerine dayanan bu çalışmayı 10 Ekim 2012-15 Aralık 2014 tarihleri arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü bünyesinde yürüttüm. Araştırmada 35 yaş üstü 14'ü kadın 26 opera çalışanıyla görüştüm. Bu süreçte tez yazarı olarak ben de ilgili kurumda koro sanatçısı olarak bu opera eserinin içinde yer alıyordum. Araştırmada alandan biri olmanın yarattığı avantajlı durumların yanı sıra kimi sıkıntılar da oldu. Sosyal antropoloji ve etnografi literatüründe araştırmacının çalıştığı alandan ve gruptan ya da dışarıdan alanı bilmeyen birisi olması tartışmalı konulardan biridir. Etnografik alan çalışmasında ilgili grubun içinde veya dışında olma hali sabit bir durum değildir. Araştırma sürecinde şekillenebilir ve dönüşebilir. Öznelerarası etkileşime açık ve hatta bunun üzerine kurulu olan etnografik alan çalışmasında, söz konusu grubun içinden olma, katılımcıların araştırmacıya güvenmesi, araştırmacının konuya hâkim olması ve katılımcılara kolay ulaşması gibi kolaylıkları beraberinde getirebilir ancak bu durum araştırmaya her zaman yarar sağlamayabilir. İçeriden birine tam da bu nedenle, içeriden olması nedeniyle, çok şey sergilenmeyebilir ve anlatılmayabilir. Öte yandan grubun dışından ya da yabancı olma hali de katılımcıların araştırmacıya güvenmesini ve söylemlerini açıkça ifade etmesini engelleyebilir. Her iki konumda da söz konusu durumlar, araştırmaya dair birer sınırlılık, araştırmayı tıkayan ve bilgiye erişimi güçleştiren haller gibi görünse de gerçekte etnografik yaklaşım daha

farklı bir noktadan hareket eder ve araştırmanın tıkanması ya da sınırlılık gibi durumların da alana dair bilgi sağladığını düşünür ya da düşünmelidir. Araştırma sürecinde neyin tabu, zorluk içeren ve neyin erişime ve katılıma açık, hakkında rahatça bilgi edinilen olduğunun kendisi bizatihi alana dair değerli bir bilgidir; alana dair kavranması ve yorumlanması gereken bulgulardır. Öte yandan etnografik alan çalışmasında araştırmacı incelediği olayın, olgunun tarihsel bağlamını, kendisinin de bu tarihsellik içinde araştırmacı olma konumunu ve yer alma nedenini, biçimini saptayabilmeli, kavrayabilmelidir. Bu konum, etnografın içine gömülü olduğu, araştırmanın hem öznesi hem de nesnesi olduğu, kendisini de gözlem ve çözümleme konusu yaptığı düşünümsellik (reflexivity) halidir. Araştırmacının bilen-bilinen ilişkisinde mesafeli olamayacağı da sosyal antropolojinin temel alan çalışması olan etnografinin epistemolojik öncülleri arasında yer alır ve bu da sosyal antropolojiyi sosyal bilimler içinde ayrıcalıklı ve pozitivistik ontoloji üzerine kurulu disipliner yaklaşımlardan ayrı kılar. Bu bağlamda araştırmada sayısal verilere ve istatistiklere dayalı nicel bir yöntem değil, hümanistik paradigmanın ontolojisi üzerinden nitel bir çalışma yöntemi izlendi, araştırma hipotezler üzerine inşa edilmedi.

Araştırma deneyimimde öncelikle içeriden olmanın yararlarını şöyle ifade edebilirim: Bir sanatçıyı anlamanın yolu, konservatuardaki eğitimini ve operadaki kariyerini de içine alan süreçleri ve deneyimlerini bilmek ya da paylaşmaktan geçer. Sahnede yaşanılanları ancak sahne tozunu yutanlar bilir; performans öncesi heyecanı, performans öncesi ve sonrası deneyimleri, opera içinde yaşanılan tüm ilişkileri anlamak ve anlamlandırmak sadece dışarıdan gözlemlenerek kolayca tahlil

edilebilecek durumlar değildir. Örneğin Opera'da (Ankara Devlet Opera ve Balesi) çalışmaya başladığım ilk yıllarda hayretle diğer sanatçıları izler ve "buradan tez yazılır" derdim. İlk yıllarımda ben de opera sanatına ve opera binasının içindeki dünyaya en az dışarıdan gelen biri kadar yabancıydım. Operanın bir parçası olmak için prova odalarında saatlerce çalışmak, sahnede beraber şarkı söylemek, performans aralarında sohbet etmek kısacası o ruha karışmak gerekir. Ben de bu araştırmaya konu olan *Karyağdı Hatun* opera eserinin korosunda şarkı söyledim ve korodaki arkadaşlarımdan bazılarını konservatuar yıllarından da tanımaktaydım. Eserin tüm sahnelenme sürecinde üzerinde çokça yorum yapılan kıyafetleri giydim, soprano grup çalışmalarına ve koroyla toplu çalışmalara katıldım. Kostüm provalarına zamanında gittim. Genelde terzihanede çalışanlar bu konuda çok hassastır ve sanatçıların zamanında gelmemesinden çokça yakınırlar. "Belik" denilen yapay saçlardan benim de saçlarıma takıldı. Dans provalarına katıldım. İlk temsilden önceki genel provada bulundum ve ilk temsilin heyecanını tüm sanatçılarla paylaştım. Sanatçıları uzun yıllardır tanımam, operadaki işleyişi ve duyarlılıkları bilmem araştırmam sırasında işimi oldukça kolaylaştırdı. Ayrıca araştırmam içinde anlatılan birçok olayda sanatçılarla beraberdim ve yaşadıklarını onlarla beraber deneyimledim. Opera dünyasının içinde olmam ve tecrübelerim her şeyi daha kolay anlaşılır kıldı. Düşündüğüm zaman eğer dışarıdan gözlem yapan biri olsaydım operadaki ilk yıllarımda olduğu gibi tüm yaşanılanları hayretle izlerdim. Çünkü dışarıdan bir insana operadaki ve dışarıdaki dünya gezegenler arasındaki mesafe gibi gelebilir. Örneğin gündelik hayatta durup dururken bağırıp sesini kontrol eden ve sesim açıkmış diyen birisine rastlanmaz. Bir gün Ankara Devlet Opera ve Balesi

binasına gelirken sanatçı arkadaşlarımla ilginç bir olaya şahit olmuştuk. Opera binasının önünden geçen iki kişi, penceresi açık çalışma odalarından birinde prova yapan bir sopranonun bağırması sonucu, yere çömelip ellerini başlarının üzerine siper ederek bir süre tedirginlik içinde duraklamışlardı. Durup dururken ve belki de bir çığlığa benzetilebilecek tiz (ince) bir ses duymanın verdiği şaşkınlıkla ne yapacağını şaşıran bu kişiler bizimde gülmemize neden olmuştu. Oysa opera içindeki sanatçılar ve teknik personel gün içinde sıklıkla bu sesleri duyarlar, bu sesler içinde çalışırlar.

Araştırmamın görüşmelerini *Karyağdı Hatun* adlı opera eserinin sahnelenmesinden önce gerçekleştirilen prova aralarında, koro salonunda ya da kantinde sanatçılarla yaptım. Eserin prömiyeri tüm sanatçılar için önemli bir gün olduğundan bazı görüşmelerimi de özellikle prömiyerden bir gün önceki genel provaya sakladım. Kostümler hazırlanmış, makyajlar ve saçlar yapılmıştı; sanatçıların heyecanı önceki görüşmelerimizden çok farklıydı. Operada sanatçı soyunma odalarıda sıkça sohbet edilen yerlerden biridir. Sanatçıların soyunma odalarında herkesin bir dolabı mevcuttur. Bu dolaplarda kostümler, makyaj malzemeleri, notalar ve özel eşyalar saklanır. Yan yana sıralanmış demir gri dolaplara temsiller boyunca eserin son sahneleneceği güne kadar giyeceğimiz kostümlerimizi asarız. Sonrasında kostümler, kuru temizlemeye gönderilerek, farklı depolarda muhafaza edilir. Kıyafetleri giyinip çıkarırken bolca zaman vardır ve genelde de eser hakkında konuşulur. O günkü "temsili kim yapıyor", "eser acaba saat kaçta biter", "egzersiz saat kaçta" gibi sorular ilk aklıma gelenler arasında. "Temsili

kim yapıyor" sorusunda kasdedilen solist olan tenor, bas, alto ya da sopranonun kim olduğudur. İşte dışarıdan biri tarafından gerçek bağlamında ve doğru anlaşılması zor olan bu tür konuşmalar sanatçılar için olağan sohbetlerinin bir parçasıdır. Operada görev yapmak, sanatçı olmak sorumluluk gerektiren meşakkatli bir süreçtir ve bu bağlamda anlaşılmamak, toplumdan gereken değeri ve desteği görmemek de bir sanatçı için katlanılması oldukça sancılı ve zor durumlardır. Sanatçının yetişmesi konservatuar yıllarında başlar ve çalışma temposu sahnede olduğu sürece hiç kesilmeden devam eder. Görüşmelerimizde sanatçıların çoğu gereken ve bekledikleri takdiri göremediklerini ifade etmekteydi. Öte yandan alandan, içeriden biri olmakla birlikte ilk defa bir etnografik nitelikli çalışma yapacak olmak, alana dışarıdan bakabilme konusunda beni eğitti. Uzun yıllar boyu her gün deneyimlediklerimi, benim açımdan aşina olunan bir opera, sanat ve kurumsallık dünyasından oluşan bu çok katmanlı metni yeniden okumaya çalıştım. Daha önce içeriden olup da akış içinde farkına varmadan benim de yaşadıklarımı gözlemleme olanağı buldum. Çalışma, sergilenmekte olan bir opera eserine dair öngörülen sorularla başladı ve elbette etnografik nitelikli bir çalışmanın doğası gereği, süreç içinde kendini sergileyenler, belirenler doğrultusunda ortaya çıkan yeni sorularla devam etti. Her yeni soru sahnede, masa başında ve mülakatlarla birbirini yönlendirdi ve etnografik nitelikli çalışmanın döngüsel akışını kendiliğinden kurdu.

II. 1. PERDE: OPERA VE ANTROPOLOJİ

Operanın nihai bir ürün ve eser olarak bileşenleri bağlamında değerlendirmesi ve farklı kültürlerdeki tezahürleri birbirinden ancak analitik olarak ayrılabilecek konulardır. Burada opera öncelikle metin, müzik ve performans bağlamında ele alınacak ardından alan çalışmasında *Karyağdı Hatun* operası ile ilgili deneyim ve gözlemlere geçilecektir.

2.1. Opera ve Metinsellik

16. yüzyıl İtalyan Rönesansı'nın bir ürünü olan opera, Üvertür'de de belirtildiği üzere, Antik Yunan tiyatrosundaki müziksel söz söyleme sanatı örnek alınıp birçok unsurdan meydana gelen bir müzik ve sahne sanatları formudur. Operayı oluşturan unsurlardan biri ve birincisi de "metin"dir. Metinde kurgulanan bir hikâyenin, müzik, şarkı ve oyunla birleşerek performansa dönüştüğü opera, genellikle bir ve dört perde/bölüm (act, episode) arasındadır. Ancak daha fazla sayıda perdeden de oluşabilmektedir. Toplumsal talepler doğrultusunda metni zaman içinde ülkelere göre değişen operanın "ciddi" (opera seria) ve "komik" (opera buffa) çeşitleri oluşmuştur (Riding and Dunton-Downer, 2006). Eski bir İtalyan deyimine göre "önce kelimeler, sonra müzik" gelir (Riding and Dunton-Downer, 2006: 23) denilse de operanın tarihsel sürecinde kimi zaman metin/drama kimi zaman da müzik öne çıkmıştır. Bununla birlikte, bir opera eserini oluşturacak metin olmadan bir opera eseri bestelenemeyeceğinden, yine de metin öne çıkan ilk unsurdur. Operanın

metinleri, dönemine göre, "gerçek" (güncel ve tarihsel) veya "gerçek üstü" hikâyelere dayanır ve bu açıdan bir edebiyat eseridir. Opera metni, edebiyatın nazım (şiir) ve nesir (roman, öykü) olarak anılan iki formunun yanı sıra eserin sahnelenmesine ilişkin bilgiler de içerir. Opera ve benzeri müzikli sahne sanatları formlarının nazım ve nesire dayalı tüm metni İtalyanca "kitapçık" anlamına gelen "libretto" kelimesi ile anılır ve libretto yazarına da "librettist" denilir. 16. yüzyılda operanın ilk ortaya çıkışında şair Ottavio Rinuccini'nin yazdığı, 1598'de Jacopo Peri ve Jacopo Corsi'nin birlikte bestelediği *Dafne* opera metni dünyadaki ilk libretto örneği ve Rinuccini de ilk librettist olmuştur. Richard Wagner ve Leoš Janáček gibi kendi librettolarını yazan besteciler olmakla birlikte dönemin iyi yazar ve şairleri genellikle besteciler ile işbirliği içinde librettolar yazmışlardır. 16. yüzyıldan 20. yüzyılın son çeyreğine uzanan bir opera incelemesinde 775'ten fazla besteci tarafından yaklaşık 2500 opera eserinin bestelendiği tespit edilmiştir (Russell and Cohn, 2013). Bu eserler çok sayıda librettoyu kapsadığı gibi bazı eserler aynı libretto üzerine aynı veya farklı dillerde de bestelenmiştir.

19. yüzyılda operaya ilişkin kaynaklar, operayı konuları bağlamında mitolojik, gerçeküstü, tarihsel, güncel ve gerçekçi olarak sınıflandırır. Ancak bu kavramların hepsi birbirinin içinde geçer. Özellikle mitolojik ve gerçeküstünün ayrımları oldukça bulanıktır. Ayrıca güncel olan tarihsel olandan beslenir ve nihayetinde her anlatı tüm bu özellikleri bir arada barındırır. Bu genel kategoriler altında aşk ve insana dair ilişkiler başta olmak üzere her tür konu işlenebilmektedir. Metin içeriği, operanın genel ve iç formunu etkileyen bir durum değildir, sadece bir

opera eserinin içerisindeki sahneleme ve şarkı söyleme sıralaması değişir. Libretto özellikle opera için bilinçlice oluşturulan bir metin olduğundan şiirsel olmayan tüm anlatımlar "recitativo" denilen müzikli form ile bestelenirken; şiirsel olanlar "aria" (arya) denilen şarkı formu ile bestelenir. Recitativo'lar çoğunlukla solistler tarafından monolog ve diyalog şeklinde seslendirilirken, aria'larda bir veya birden fazla solist tarafından ya da koro tarafından seslendirilir. Bu bağlamda, uluslararası alanda operanın ayrıca metne göre özel bir değerlendirme durumu yoktur. Aynı şekilde Türkiye'de de operaya ilişkin bir ayrıcalık bulunmamakta gerek metin gerekse müzik açısından libretto ve opera formu standart bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Merriam *The Antropology of Music* (1964: 187) adlı çalışmasında insan davranışını müzik ile bağlantılı olarak anlama konusunda şarkı sözlerinin önemi ve metnin müzikten ayrılmaz oluşuna işaret eder. Ancak metin ve dilin müzik ile kullanımı, normal konuşmadan oldukça farklıdır. Bu çerçevede operada öykünün metni ve şarkıların sözleri ile beste birbirinden ayrılmaz bütündür. Operanın içinde yer alan konuşur gibi (recitativo) okunan bölümlerde müzikle birleştiği için doğal olarak normal konuşmalardan farklı, müziksel konuşmalardır. Yine müzik ve metin iç içedir.

Opera, tiyatro ve müzikten oluşan iki sanat dalının temelleri üzerinde yükselmiştir. "Tiyatro sanatındaki söz", operada müziğin akışını engellemediği gibi "müzik de sözün önemini gölgelemez" (Say, 2006: 165). Operanın metni aynı

zamanda belirli temalara bağlı bir öyküyü anlatır. Abbott (2008: 1), ne kadar mütevazı da olsa öyküyü genelde sanat olarak düşündüğümüzü belirtir ve öykü için "Öykü bir sanat olabilir ve sanat öykünün üzerinden gelişir, öykü sanatçılar ve sanatçı olmayanlar gibi, hepimizin içinde bulunduğu bir şeydir" derken kendisinin sanat olması dışında başka sanatların gelişiminde de öykünün yeri olduğunu vurgulamıştır. Opera da öyküseldir ve opera eserlerinde işlenen konular öykü özelliği taşır. Yani her operanın konusu öncelikle bir öyküdür. Bu öyküler müzik yoluyla ifade edilir. Böylece opera eserleri bestecilerin ve edebiyatçıların ortak emeklerinden doğmaktadır. Modern Rus edebiyatının oluşumuna katkısı ile bilinen Aleksandr Puşkin'in *Maça Kızı* tanınmış bir öyküdür ve Peter Ilyiç Çaykovski, kardeşi Modest Çaykovski'nin *Maça Kızı* öyküsünden uyarladığı librettoyu opera eseri (Op. 38 *Pikovaya dama*, 1887) olarak bestelenmiştir (Schoonover, 2010: 18).

Carolyn Abbate (1996: 11) *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* adlı çalışmasında operada seslendirilen öyküselliğin bilinçli bir müziksel performans olduğunu belirterek operanın öyküsel olduğunu vurgulamıştır. Abbate, müziğin içinde bulunduğumuz anda geçmiş zamanın sesini yaratıp yaratamayacağını da sorar. Mahler de Wagner gibi düşünür, geçmiş daima yardıma çağrılır alıntı dediğimiz şey de hep metinlerarasıdır; tarihe bir referanstır ancak "geçmiş bir zaman yaratmaz" (Abbate, 1996: 54) der. Bu bağlamda Abbate tartışmalı bir konuya değinir ve her zaman geçmişteki müziğin tekrar edildiğini belirtir. Bu söylem opera eserlerinin öyküsü için daha çok geçerli olabilir. Çünkü dönemlere göre müzikte yeni besteleme teknikleri ve tınılar olsa da operanın

öykülerinde tarihsel konular vardır. Yani geçmişte opera eseri olarak bestelenmiş bir öykü farklı bir bestecinin farklı müziğiyle yeni bir eser olabilmektedir. Abbate'nin yukarıda müziksel söylemine göre operada anlatılan öyküler de geçmiş bir zaman yaratmamakla beraber tarihe göndermeler yapmaktadır. Birçok opera librettosu öykülerini tarihi olaylardan almıştır. Bu bağlamda araştırma konusu olan *Karyağdı Hatun* opera eseri de bunlardan biridir. Öykü, "Geleneksel bilgi formunun ta kendisidir" (Abbott, 2008: 1). Opera librettolarının içinde yer alan öyküler de sanatçılar kanalıyla seyircilere sanatsal yolla bilgiler aktarmaktadır.

Gier (2011: 1) edebiyat kuramının geliştirdiği çeşitli öyküsellik kavramları içinde öykücünün sesinin olay örgüsünden ya da bir şeyin sahnelendiği gerçeğinden daha az önemli olduğunu ileri sürer. Opera, işlenen öyküdeki insan karakterleri, yer ve zaman kategorilerine bağlı kurmaca bir evren ön şartını gerektirir ve ona göre de aslında şarkı söyleyen sesler genelde sahnede oynayan figürlerin vücut bulmuş halidir; bu sesler "insan duygularını düşüncelerini ve yansımalarını ifade etmek için şarkı söylerler". Gier (2011: 2-8), modern operada öyküselliği örnek olaylarla anlatan çalışmasında operanın dört tipi üzerinde durmuştur. Bunlar "Halk öyküsü olarak opera, biyografi olarak opera, edebiyat olarak opera, opera olarak opera" başlıkları altında operanın öyküsü türlerini ele almıştır. Gier'ın çalışması da operanın öyküsel oluşunu vurgular ve onun sınıflamasına göre *Karyağdı Hatun* opera eseri de "halk öyküsü olarak opera" biçiminde sınıflandırılabilir.

Türkiye'de bestelenen opera eserlerine bakıldığında ulusal veya uluslararası çerçevedeki mitolojik, tarihsel ve gerçekçi hikayeler işlenmektedir. Bu eserler, *Midas'ın Kulakları*, *Van Gogh*, *Karyağdı Hatun*, *IV. Murat*, *Deli Dumrul*, *Nasreddin Hoca*, *Ali Baba ve Kırk Haramiler*, *Muhteşem Süleyman* gibi mitolojik ve tarihsel kişiler üzerine olabildiği gibi *Gılgameş*, *Ağrı Dağı Efsanesi*, *Dudaktan Kalbe*, *Aşk-ı Memnu*, *Lale Çılgınlığı*, *Şu Çılgın Türkler*, *Çanakkale'den Barış Çağrısı* gibi yine mitolojik, tarihsel ve gerçekçi konu ve olayları da içermektedir.

Kısaca, operanın bir metni, öyküsü ve anlatısı vardır. Ancak, operada işlenen konuların dışında, onun metni ve müziği üzerindeki bölümlemeler operanın zaman içindeki toplumsal ihtiyaçları ve bestecilerin etkilendikleri konular doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, opera konularının dönemsel olarak değiştiğine dair bulgular yoktur ve zaten operanın kendisi bir yenilik ihtiyacı olarak ortaya çıkıp formu çok fazla bozulmadan kendi iç dinamikleriyle günümüze kadar devam etmiştir. Nadiren Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği gibi kimi ülkelerde operanın metni ve müziğine yapılan müdahaleler dışında, tarihsel süreçte opera ve metinler herhangi bir ideolojik temele dayanmamaktadır. Opera konularının seçimi, özel ısmarlamalar ve siyasi müdahaleler dışında, hazır bir metinden veya bestecinin isteğiyle hazırlanacak bir metinden besteci tarafından belirlenir. Besteci ideolojik/siyasi bir konuyu işleyebilir ancak bu da onun seçimidir ve opera tarihi açısından genellenebilecek bir durum değildir.

2.2. Opera ve Müzik

Opera aynı zamanda bir müziktir. Ancak, her kültürün müzik ile ilgili olarak anlamlandırması farklıdır. Müzik günümüzde çoğunluk tarafından "müzik" olarak algılanan şey de olabilir; içinde dans, tören, tedavi, meditasyon gibi farklı etkinlikleri barındıran bir şey de olabilir. Çeşitli müzik kültürleri üzerine yapılan araştırmalarda (Yöre ve Nettl, 2012: 1190) bu durum açıkça görülür. Ancak, operayı da kapsayan çoksesli müzik, belirli bir coğrafyada, Avrupa'da varolup çeşitli dönemler ile gelişip dünyadaki gelişmiş diğer coğrafyalara da yayılan "uluslararası çokkültürlü bir sanat" olmuştur (Say, 2006). Operanın müziği ise özel bir bestecilik alanı olarak dönemine ve bestecilik stil ve tekniklerine göre tek tek incelenmektedir.

Alman opera bestecisi Richard Wagner'e göre drama müziği, şair/yazar ile bestecinin yaratıcılıklarının kesişme noktasıdır. Wagner drama ile müziğin eşit şekilde birleşmesini hedeflemiştir. Yine Romantik dönemden İtalyan opera bestecisi Giuseppe Verdi ise "şarkıyı tek başına değil dramanın malzemesi" olarak görmüş (Say, 2006: 389-391) ve "Wagner gibi drama ile müziği kaynaştırmayı değil, müziği öne çıkarma"yı tercih etmiştir. Bu yüzden Verdi'nin opera eserlerindeki şarkılar tek başına da ön plana çıkmıştır. Bu bakımdan tek başına müziğin ne olduğunun yanı sıra drama/oyun ile birlikte müziğin ne olduğu nasıl görüldüğü bestecilere göre değişmektedir.

Dünyadaki müzik kültürlerinin hepsinde kendine özgü müziksel yaratım teknikleri ve müzik formları vardır. 10. yüzyıldan itibaren ortaya çıkıp gelişen ve yayılan çoksesli dokudaki müzik ise hem genel olarak hem de ülkelere göre oluşan birçok besteleme tekniği ve müzik formu içermektedir. Bir müzik olarak opera da bu formlardan biridir. Besteciler, çoksesli müzikte genel olarak bilinen sözlü (lied, opera, oratoryo, kantat vd.) ve sözsüz/çalgısal (prelüd, süit, sonat, konçerto, senfoni vd.) formlarda eserler bestelerler ancak bazıları bu formlarda daha öne çıkar. Yani bir besteci birden fazla çoksesli müzik formu ile de öne çıkarken bazıları bir tek form ile anılırlar. Günümüzde opera eserleri sahnelenen bestecilerin opera dışındaki formlarda da eserleri olmasına rağmen, tarihsel süreçte kendiliğinden veya müzik tarihçilerinden dolayı bazı besteciler sadece opera eserleri ile anılmaktadır. Opera, bir besteci tarafından ilgili metnin verilen öykü ve varsa sahneleme düzenine göre müziklendirilmesiyle "müzikli drama" olarak nitelenen bir forma dönüşür. 1598'de Jacopo Peri ve Jacopo Corsi'nin bestelediği *Dafne* adlı ilk opera eserinden günümüze çoksesli müzik dokusundaki bestecilikte yeni teknikler gelişmişse de operanın form yapısı çok değişmeden besteciliğe yansımıştır. Opera form olarak çok değişmese de müziksel yapı dönemlerin müziksel değişimlerine göre ve besteciye özgü bir şekilde yenilenir. Yani opera bestecileri de müziksel açıdan yaşadıkları dönemin müziksel tekniklerini eserlerine yansıtırlar. Opera eserlerinin süresi ise dönemlere göre değil metnin içeriği ve besteciye bağlı olarak değişir. Temelde bir, iki, üç, dört veya daha fazla perdeden oluşan opera eserleri vardır. Besteci seçtiği veya yazdığı opera metninin içeriğinde anlatılmak istenilene, konunun sahneleme sırası ve düzenine göre ve kendi yaşadığı dönemin müziksel tekniklerini ve kendi stilini de kullanarak

bir "programlı müzik"[4] yaratır. Konu mitolojikse ona göre, ulusalcı ise ona göre ve gerçekçi (tarihsel veya güncel) ise ona göre bir müzik yaratır.

Operanın bütününü oluşturan temel müziksel formlar da operanın müziği ve besteciliği içindedir. Bu formlardan birincisi bir opera eserinin ilk başında kullanılan ve farklı dillere göre hepsi "giriş" anlamına gelen "prelüde", "sinfonia", "ouverture" ve "introduction" olarak adlandırılan sözsüz "giriş müziği"dir. "Ara" anlamındaki "interlude" de opera vb. müzikli sahne sanatlarındaki sözlü formların veya sahne geçişleri arasında yer alan bir diğer sözsüz müzik formudur. Opera ve benzer müzikli sahne formlarında yer alan iki sözlü form "recitativo" ve "aria"dır. İtalyanca "konuşur gibi okuma" anlamına gelen recitativo (resitatif), orkestra eşliğinde veya eşliksiz olarak librettodaki konuşmaları müzikli olarak anlatmak için kullanılan bir form iken, Türkçe "nağme" anlamında ve İtalyanca "hava" anlamına gelen aria (arya) ise tamamen bir şarkı formudur. Bu formun "Da capo aria", "arioso", "cabaletta-cantabile" gibi zaman içinde oluşan çeşitleri vardır. Bu iki şarkı söyleme (vokal) formu, opera vb. sanatların temel göstergesi olarak ortaya çıkar ve operada yer alan şarkıcı oyuncuların ve koronun ses karakterlerine (castrato, soprano, alto, tenor, bas) göre ayrı ayrı bestelenir. Bu iki şarkı formu müzik ve dil ilişkisini de ortaya çıkarır. Merriam (1964: 188), "Müzik normal konuşma düzeni içerisindeki müziksel gerekliliğin talep ettiği değişiklikler çerçevesinde dili etkiler. Böylece şarkıdaki dil davranışı özel bir sözlü ifade biçimidir ve bu içinde bulunduğu dilin

[4] Çoksesli müzikte, metinli veya metinsiz belirli konular üzerine bestelenen eserlere/formlara programlı müzik denilir.

özel bilgisini de gerektirir" diyerek müzik ve dil ilişkilerine işaret eder. Bu da aslında opera içinde ve dışındaki şarkı formlarının yapısını belirleyen bir etkidir. Farklı dillerin yapısı ve bunun müziksel ilişkisi şarkı formları ve şarkı söyleme tekniğini de etkiler. Dolayısıyla bu formlar operaya bağlı olarak ortaya çıktığından herhangi bir ideolojik düşünceye değil[5] dil, metin ve müzik ilişkisine dayanır. Yani opera içindeki şarkı formları (aria ve recitativo) sadece operanın oluşumu ve gelişimi içerisinde ihtiyaca göre besteciler tarafından ortaya konulmuştur. Operanın Avrupa ve uluslararası süreci dışında Türkiye'deki besteciliğine bakıldığında, siyasi olarak verilmiş konularla bestelenip sahnelenen ilk opera eserleri *Özsoy*, *Taş Bebek* ve *Bayönder* ile birlikte, daha fazla eser olmasına rağmen, günümüze kadar sadece 25 yerli bestecinin opera eserinin sahnelendiği tespit edilmiştir. Opera besteciliğinin ilgili metne ve var olan opera formuna bağlı olması Türkiye'deki besteciler için de geçerlidir. Dolayısıyla, onlar da eserlerini bu çerçevede kendi müziksel alt yapılarına göre bestelemişlerdir. Türkiye'deki opera bestecileri, kendi müziksel alt yapıları ve stillerinin yanı sıra eserdeki metnin içeriğine uygun olarak da geleneksel veya modern çoksesli müzik teknikleri kullanmışlardır. Bu çalışmaya konu olan *Karyağdı Hatun* adlı opera eserinde besteci Okan Demiriş, kendi özgün besteleri dışında, çoksesli müzik dokusunda düzenlediği ve Türkiye'deki geleneksel müzikler içinde, türkü ve ilahî olarak bilinen eserlere de yer vermiş, dolayısıyla ulusal konulu bir metni ulusal ve uluslararası çerçevede müziklendirmiştir. Ancak, Türkiye'de bestelenip Van Gogh gibi uluslararası alanda tanınan bir ressamı konu edinen bir

[5] Opera ve içindeki şarkı formlarının belirlenmesini ideolojik açıdan etkileyen akademik çalışmalar görülmemektedir.

opera eserinin bestecisi Nevit Kodallı ise opera metnini, içeriğe ve tamamen (ulusalcı olmayan) kendi özgün çağdaş müzik stiline göre müziklendirmiştir. Opera, müziksel olarak değerlendirildiğinde, tamamen bestecinin kullandığı metnin içeriğine bağlı bir programlı müzik olarak ortaya çıkar.

2.3. Opera ve Performans

Opera yaratım açısından edebiyat ve müzik; sahnelenmesinden itibaren ise müzik, oyun (drama) ve performanstır. Oyun ve performans, bir yönetmen tarafından sahnelenen ve görsel unsurları da buna uygun olarak hazırlanan opera eserinde, önceki bölümde adı geçen şarkı formları ve çalgısal müzikler etrafında sergilenir. Operada performans, her ne kadar solist şarkıcılık öne çıksa da aslında orkestra, solist şarkıcı oyuncular ve koro olmak üzere sahnede görünen temel üç unsuru kapsamaktadır. Buna bazen dansçılar da katılabilmektedir. Opera toplu olarak ortaya konulan bir sanat ise de dinleyici-izleyicinin aklında kalan ve opera eserlerini asıl ön plana çıkartan solist şarkıcı oyuncuların performanslarıdır.

Sandgren (2005: 1) operada bir şarkıcı olma üzerine yaptığı çalışmada, opera performansı için halen esas olanın bir opera şarkıcısının yüksek seviyede gelişmiş vokal (şarkıcılık) performansı olduğunu belirtir. Bu çerçevede tüm performansların yanı sıra operada asıl öne çıkan unsur olarak performans vurgulanmıştır. Solist şarkıcıların teknik ustalığının yanı sıra bir oyun çıkarma becerisi ve duygusal olarak etkileyici olma durumları da performansı başarılı kılar. Bu yüzden opera bir oyun

olmakla birlikte tiyatroda olduğu gibi sadece oyun değil, müzikle birlikte sergilenen bir oyun ve müziksel performanstır. Bu açıdan müzik, oyun ve performans üçlüsü operada belirleyici üç unsur olarak ortaya çıkar ve bu nedenle de genellikle "drama ve müzik" veya "müziksel drama" olarak anılır, yani teatral ve müziksel performansın iç içe olduğu vurgulanır. Bu performansta sahne üstünde yer alan solist ve korist şarkıcı oyuncularla birlikte bir de sahne altındaki çalgıcılar vardır. Ancak, bu performansların sahnede belirli bir düzende oluşması da yönetmenin sahneleme biçimine bağlıdır. Aslında yüzyıllardır sahnelenen opera eserlerinin belirli bir düzeni oluşmuşsa da yönetmenin yorumlama biçimi ile opera eserindeki sahne düzeni, dekor ve kostüm, oyunculuk ve şarkıcılık performanslarını etkiler. Örneğin şarkıcıların sahnede ayakta veya bir başka pozisyondaki duruşu gibi çeşitli bileşenler performansı teknik olarak etkilemektedir.

Opera metin açısından bir dramadır ve buna ilişkin olarak oyunculuğu da kapsar. Tiyatro, doğaçlama veya bir metne dayalı düz konuşma (replik) ile birlikte mimik ve jestlere dayanan oyunculuk içerirken bütün bunlar operada müzikle birlikte yapılır. Drama ve oyunculuk açısından opera ve tiyatro iç içedir. Opera, müzikli ve yarı müzikli olan Antik Yunan tiyatrosu örnek alınarak ortaya çıktığından kökeninde zaten tiyatroyla iç içedir. Ancak, müzikli anlatım ve operanın kendi iç özellikleri operayı tiyatrodan ayırır. Aşağıda Arrigo Boito'nun görüşlerinde ve müziği öne çıkaran benzeri görüşlerde olduğu gibi opera ve tiyatro kesinlikle farklı olarak değerlendirilir. Oyunculuk olmasa bile müzik yoluyla operanın var olacağı savunulur. Büyük bir oyunculuk olmasa da genellikle şarkı söylerken mimik ve

jestler kullanılır. Victor Hugo (1827), sahnenin her çeşidinde insanların gerçek hayattan farklı davranabileceklerini, ancak opera ve tiyatro arasında anlamlı bir fark olduğunu belirtmiştir. Buna göre, konuşulan oyunda aktörler acılarını metin ve jestle ifade ederken, opera şarkıcısı ise kelimelerin anlamını onun normatif ifadesi olan şarkı söyleme yoluyla daha geniş ve etkili bir şekilde ifade eder. Bir aktör bir filmde veya tiyatro oyununda şarkı söylediğinde, bu konuşmadaki iletişimden ayrılma olduğunu gösterir. Operada şarkı söylemenin tüm karakteristik özellikleri iletişimin normal bir parçasıdır (Hugo, 1994: 188-189). Yukarıda oyun ve opera ayrımında olduğu gibi operanın müzikli drama olarak nitelendirilmesi, oyunculuk ve yüksek teknikteki şarkıcılığın iç içe yapılması yani birçok şeyi müziğin belirlemesi tiyatro ile operayı ayıran belirgin özelliklerdir. Yani kısaca opera ve tiyatro hem iç içedir hem de farklıdır.

Performans kavramı "gösteri", "başarı", "icra" ve "verim" gibi birbirinin üzerine örtülen, yerine göre biri diğerini kamufle edebilen ya da kimi zaman diğerinin yerine geçebilen ama hepsi bir arada var olan katmanlardan oluşur. Uygulamalı sanatsal çalışmaların hepsinde var olan performansta beklenilen de aslında kelimenin anlamına uygun olarak başarılı, verimli bir icra ve gösteridir. Müzik ve sahne sanatlarında yerel, ulusal ve uluslararası düzeyde toplu veya bireysel olarak oyunculuk, dansçılık, şarkıcılık ve çalgıcılık olmak üzere dört temel performans türü belirlenir ve bunların hepsinin kendine göre belirli teknikleri vardır. Bu açıdan her alanın performans teknikleri kendi içinde araştırılıp değerlendirilmiş, farklı kuramlar ve işlevler üzerinden tartışılmıştır. Örneğin, Schechner (1988)

Hindistan, Çin, Ann Arbor, Texas ve Chicago'da müzik ve sahne sanatları performansına yönelik olarak yaptığı alan araştırmalarında hem amatör hem profesyonel performans türlerini gözlemleyip çok çeşitli performans türleri olduğunu belirlemiş ve bu çeşitlilik üzerinden performans türlerinin araştırılması sayesinde eğitim vizyonunun da genişleyeceğini ileri sürmüştür.

Sosyal antropoloji ve felsefe literatüründe giderek popüler bir konu olmaya başlayan performans kavramı çevresinde öne çıkan isimlerden biri olan Kenneth Burke (1978) "dramatizm" kavramına başvururken insan ilişkilerini çözümlemeyi hedeflemiştir. Burke, insan hayatını drama ile karşılaştırır ve hayatın bir tiyatro olduğunu düşünür. Ona göre drama bir yandan insan etkinliklerinin tamamını içine alır, bir yandan kendi içinde özellikleri ve örüntüleri tanımlanabilen türleri (genre) vardır ve dil oyunları ile iletişim boyutuna sahiptir. İnsanlar hem dili kullanır hem de dil tarafından kullanılırlar ve bu çerçevede Burke dilin insanlar üzerindeki etkisini özellikle vurgular. Dil kullanımı ve seçimleri ile insanlar kimliklerini ortaya koyarlar, kimi sembollerle ve diğer faillerle özdeşleşirler. Bu bağlamda bir eylemin nerede ne zaman, kim tarafından hangi amaçla ve yolla gerçekleştirildiği önem kazanır. Tüm bu sahneyi bir drama olarak gören Burke merkeze ise suçluluk duygusunu ve bundan arınmayı koyar. Hayat suçluluk duygusundan arınmak için süre giden dil oyunlarından meydana gelmiş bir dramaya dönüşür Burke için. Burke'un dramatizm kavramından etkilenen Erwing Goffman (2012) ise drama ya da tiyatronun kendisini bir metafor olarak görürken etkileşim ritüeli dediği kavrama başvurur ve tüm insan etkileşimini dramaturji bağlamında değerlendirir. Tüm

etkileşim biçimlerini performans olarak değerlendiren Goffman için insanın kimliği sabit ve değişmez biçimde ve bir defada kurulmuş değildir, tam tersine diğerleri ile sürekli etkileşim içindeyken kurulur, dönüşür. Bu süreç içerisinde insanlar izlenimler yaymaya ve belirli rolleri oynamaya hazırlanırlar. Bu izlenimler hayatın ön ve arka sahnelerinde gerçekleşir. Performans, belli bir durumda belli bir katılımcının diğer katılımcılardan herhangi birini etkilemeye yönelik tüm etkinlikleri şeklinde tanımlanabilir (Goffman, 2012: 28). Goffman, tiyatro oyunculuğundan yola çıkarak, iyi bir oyuncu olmanın; yetenek, uzun süre eğitim ve psikolojik yeterlilik gerektirdiğine değinir. Bunun yanı sıra bir başka gerçek de vardır. Bir senaryo, pratik yapmamış oyuncuların elinde bile yaşam kazanabilir çünkü yaşamın kendisi de dramatik canlandırmaya dayanan bir şeydir (2012: 77). Performans kavramını bu tez kapsamında yer alan *Karyağdı Hatun* opera eseri bağlamında Schechner, Appel ve Turner'ın (1991) kavramsal çerçevesi ile düşünmek daha yerinde görünüyor. Çünkü söz konusu isimler de performans kavramını oldukça geniş bir bağlamda kullanmakla birlikte kavrama Goffman ve Burke gibi hayatın tümü ile bağlayarak ya da metafor olarak başvurmazlar. Bir spor karşılaşmasından ve yerel bir topluluğun dinsel ritüelinden müziksel bir sergilemeye dek geniş bir alandaki türleri (genre) performans kavramı kapsamında değerlendirirler. Schechner ve Appel 1981 ve 1982 yıllarında Arizona ve New York'ta düzenlenen tiyatro ve performans konusundaki konferanslarda ortaya temel bir sorunun çıktığından söz eder. Bu soru Victor Turner'ın deyişi ile "performans evrenselleri"ne dair bir temel oluşturulup oluşturulamayacağı ya da performans kapsamında ele alınan ritüel, konser ya da spor karşılaşması gibi sahnelemelerin ortak paydaları üzerine analitik olarak nasıl

düşünülebileceğidir. Bu bağlamda altı temel konu ve soru belirlerler. İlk soru performansı sergileyen ve seyredenin performans aracılığı ile dönüşümü çevresinde kurulur. Burada dönüşümün nasıl gerçekleştiği ve nasıl olup da performansın parçası olduğu üzerinde durulur. İkinci soru performansın yoğunluğu, performans sırasında belirli bir eşiğin aşılması konusudur. Bu, seyirci ve performans sergileyenin benzer biçimde başarılı bir performansı hissetme anıdır. Performansın yoğunluğunu anlamak, performansın nasıl kurulduğunu seyirciyi nasıl içine çektiğini, uzam, metin, ses ve hareketlerin nasıl idare edildiğini bulmaktır. Üçüncü soru seyirci ve performans sergileyen arasındaki etkileşimlerle ilgilidir. Aynı performansın farklı seyirciye sergilenmesi performansı değiştirecektir. Buna ek olarak seyircinin performansa verdiği yanıt, tam bir katılımın varlığı ya da sahne ve seyircinin keskin biçimde ayrılmış olmasına bağlı olarak farklılaşacaktır. Dördüncü soru tüm bir performans silsilesi üzerine kuruludur. Ancak burada konu olan, gösterinin kendisi değil, eğitim, provalar, performans öncesi ve sonrası ısınma, rahatlama gibi aşamalardır. Tüm kültürler ve tüm performatif türler (genre) bunları içermeyebilir ya da bir performansın ne kadar tekrar edildiğine bağlı olarak bu aşamalar değişebilir ama bu akışın incelenmesi anlamlıdır. Beşinci konu performans bilgisinin aktarımını sorgular. Yazılı metin olsa da performans genellikle sözlü geleneklerin aktarımını içerir ve farklı kültürlerde ve türlerde (genre) bu aktarımın nasıl gerçekleştirildiği farklı sorunsallar ortaya çıkaracaktır ve bu nedenle de önemlidir. Burada yalnızca kuşaklar arası değil, performans sergileyenlerin de birbirlerine bilgi ve deneyim aktarımı söz konusudur. Altıncı soru performansın nasıl değerlendirildiği üzerine zor bir alana işaret eder. Bu tez çalışması kapsamında gerçekleştirilen alan çalışması da

seyirci ve onunla etkileşim konusunu paranteze alarak yukarıdaki sorulara performansı sergileyenlerin anlatımlarıyla yanıtlar veriyor.

Performans kavramı öte yandan oyun kavramı ile de ilişkisellik içindedir. Her ne kadar operayı diğer özelliklerinin yanı sıra oyun olarak değerlendiren bir araştırma yapılmış görünmese de performans ve oyun kavramları kendi içlerinde teorileştirilmiş ve tartışılmış kavramlardır. Bu bağlamda sosyal bilimlerde oyun kavramına en çok ilgi gösteren disiplinlerin başında psikoloji ve sosyal antropoloji gelir. Winnicot (1971), özellikle çocukluk döneminde "oynama" eyleminin sonraki davranış bütünlüğüne nasıl etki ettiğini sorgulayıp kendi kendine kalmanın öğrenilebilmesinde oyuna özel bir anlam atfederek psikolojinin kavrama bakışını gösterir. Edebiyat ile oyunun doğrudan bağlandığı teorilere bakıldığında, oyun, modern edebiyatın önemli nesnelerinden biri olarak da görülmüştür.

Huizinga'nın (2010) oyun ve kültür ilişkisi üzerine geliştirmiş olduğu ve bir kültür olgusu olarak oyun kavramı bu bağlamda en çok başvurulan ve bir o kadar da eleştiri alan yaklaşımlardan biridir. Huizinga, oyunun kültürden eski olduğu argümanı ile başladığı tartışmasını oyuna ilişkin geçersiz bulduğu bir dizi açıklamayı çürütmekle sürdürür ve ardından da oyunun özellikleri, bileşenleri ve işlevlerini saptar. Ona göre oyun, tinselliktir; irrasyonelliktir; ciddidir; kuralları ve bir mekânı vardır; görev değil, keyfe kederdir; bir başı ve sonu vardır ve oyundan çıkan ya da kurala uymayan oyunbozan olarak nitelenir; oyun aktarılır; tekrarlanır; düzen, uyum, ritim, haz ve gerilim demektir; gündelik hayatın askıya alınmasıdır; temsil, kutsallık

ve doğa ile bağlantılıdır; çarpışma, çatışma, adalet, eşitlik ve hak ile yakından ilintilidir. Tüm bu kavramlar geçidi ve işlevler silsilesi içinde elbette sahnelenen, sergilenen oyun ya da opera ile ortak yönler bulmak mümkündür. Ancak en başta kurumsallaşma olmak üzere bir o kadar da uymayan kavramla karşılaşırız. Burada en temel sorun oyun kavramını çözümlerken oyun ve hayat arasında kurduğu ilişki biçiminden kaynaklanır. Huizinga'nın "Gündelik hayatın kural ve örflerinin oyun alanı içinde bir değeri yoktur" (2010: 30) biçimindeki çözümlemesi oyun ve hayat arasına mesafe koymak, oyunu izole edilmiş bir nesne olarak kavramsallaştırmak manasına gelir. Oysa oyun pekâlâ gündelik hayatın deneyimleri içinde, o deneyimlerden beslenerek kurulabilir ve kurulmaktadır da. Buradaki ayrımın bulanıklaşması bizi Goffman ve Burke'ün hayat ve tiyatro ilişkisi üzerinden geliştirdiği metaforu seçmeye de yöneltmek durumunda değildir. Bu iki bakış açısının dışında belki de Bell'in (1992) ritüel kavramı yerine iktidar ilişkilerini de içine alacak biçimde önerdiği ritüelleştirme kavramıyla gerçekleştirdiğinin bir benzerini önermek ve "oyunlaştırma" kavramını ortaya atmak mümkündür. Yücel Dursun, *Oyunun Ontolojisi* adlı çalışmasında oyun ve ciddiyet ilişkisini incelemenin önemi üzerinde durmuştur. Huizinga'nın oyun ile oyun olmayan arasında yaptığı ayırıma değinerek, bu ayırımda oyun ve ciddiyet ilişkisinin büyük rol oynadığını söyler. Huizinga'nın tarihi, uygarlığı ve kültürü açıklarken yararlandığı temeli oyun ile oyun olmayan arasındaki ayrım olarak açıklar. Oyun olmayan için, oyunlaştırmadan da söz edilemez. Huizinga'ya göre, sanat, savaş, şiir, müzik, din ve diğerleriyle uygarlığı oluşturan oyun öğesi, uygarlığın başlangıcından bu yana çeşitlilik göstermiştir (Dursun, 2014: 148). Oyun ögesine rastlanan her durumda

oyunlaştırmadan da söz edilebilir. Bir eseri teknik yönden oynanabilir duruma getirmek ancak oyunlaştırma ile mümkün olabilir. Sanat, müzik, savaş, şiir ve benzerlerinde oyun ögesi varsa oyunlaştırmanın da var olduğu kabul edilmelidir yoksa oynanabilirliğinden nasıl bahsedilir. Oyunlaştırılan bir dünya söylemi belki de Huizinga'nın oyun söylemi ile tezat oluşturmaz. Oyunun olduğu yerde oyunlaştırmanın da olması beklenir.

Her ne kadar opera oyun olarak değerlendirilse de Guiseppe Verdi 1880'de *Otello* adlı opera eserini besteleyip onun dramatik yönünü doruğa çıkarmak istediği sırada ve operanın daha oyun gibi olduğu bu dönemde, Arrigo Boito operaya ilişkin en iyi tartışmalardan birini yazarak "opera bir oyun değildir; bizim sanatımız olan opera konuşulan trajediye karşı bilinmeyen unsurlarla yaşar. Tahrip edilmiş bir atmosferin tümünü tekrar yaratabilir. Sekiz ölçü yaşama duygusunu yeniden kurabilmek için yeterlidir; bir ritim operadaki bir karakteri yeniden kurabilir; müzik tüm sanatların her şeye gücü yetenidir; onun kendi mantığı vardır. Hem konuşulan düşüncenin mantığından daha özgür, hem daha hızlı ve hem de daha çok anlamlıdır" (Bruno, 1989: 24-25) demiştir. Böylece Boito, operanın müzikli olduğunu ve tiyatroda olduğu gibi sadece konuşmaya dayanmadığını, müziğin unsurları ile de operadaki anlatımın daha etkili olduğunu vurgulayarak aslında yukarıda belirtilen sadece genel oyun ve sahnelenmesi gereken müzikli oyun arasındaki farkı da kısaca vurgulamıştır. Yine de "yaşama duygusunu yeniden kurabilme" özelliği ile operayı, Boito'nun kast ettiği manadaki oyun kavramı dışında, hayatla iç içe, ondan beslenen, onu yeniden üretebilen bir oyun bağlamında düşünmemizi mümkün

2.4. Türkiye'de Opera

19. yüzyılda Osmanlı'da resmî olarak kurumsallaşan Avrupa müzik ve sahne sanatlarından biri de operadır. III. Selim, II. Mahmud, I. Abdülmecid, I. Abdülaziz ve II. Abdülhamid gibi padişahların ilgileri doğrultusunda önce İtalyan opera grupları İstanbul'da opera eserleri sahnelemişlerdir. Ardından sarayda bir opera kurulması ve daha sonra da yerli opera ve daha çok operet bestelenme süreci başlar (Bkz. Yöre, 2011). Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş hedefleri doğrultusunda Osmanlı'dan kalan bazı şeyler alınıp diğer her şey yeni baştan yapılmaya çalışılmıştır. Osmanlı'dan kalan hazır saray orkestrası ve bando takımı Türkiye'de yeni bir kurumsal kimlikle ve Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası ve Silahlı Kuvvetler Bando Okulları Komutanlığı adıyla devam eder. Opera da Osmanlı'da hiç olmamış gibi siyasi bir amaçla başlatılmıştır. Doğrudan Atatürk tarafından belirlenen *Özsoy*, *Taşbebek*, *Bayönder* adlı konular, opera besteciliği konusunda deneyimi olmayan dönemin iki bestecisi; Ahmed Adnan Saygun ve Necil Kazım Akses'e kısa bir sürede bestelettirilmiş ve çok sınırlı imkânlarla sahnelenmiştir. Belirlenen ulusalcı konuların/metinlerin opera formuyla birleştirilmesi sonucunda, Türkiye'nin ulusalcı çağdaşlaşmaya dayalı kuruluş politikası ve hedefi de bu opera eserleri yoluyla vurgulanmıştır. Çok kısa sürede bestelettirilip sahnelenen bu ilk opera eserleri nedeniyle Türkiye'nin opera yaratımına ilişkin girişimi başarısı tartışılır bir şekilde olmuştur. Türkiye'de opera besteciliğinin yanı sıra Ankara Devlet Konservatuarı'nın 1936 yılında kurulmasıyla opera şarkıcılığı ve eğitimi de 1939 yılında resmen başlamış Avrupa'dan gelen opera eğitmenleri ile ilk yerli opera şarkıcıları yetişmiştir. 1949 yılında Devlet Tiyatrosu, Opera ve Balesi'nin resmî olarak

kurulmasıyla opera kurumsal olarak da var olmuştur. 1934-2014 arasında Türkiye'deki opera kurumları kapsamında sahnelenen eserler incelendiğinde, bugüne kadar Avrupa ve Türkiye'de bestelenmiş opera eserlerinden dönüşümlü olarak 169 eserin opera sahnelerinde yer aldığı tespit edilmiştir. Yerli besteciler tarafından bestelenen sadece 25 farklı eser (en fazla Midas'ın Kulakları ve IV. Murat) sahnelenmiştir. Bu araştırmaya konu olan ve metni ve müziği açısından ulusalcı bağlamdaki *Karyağdı Hatun* adlı opera eseri de Türkiye'de bestelenip sahnelenebilen 25 farklı opera eseri içinde nadiren birden fazla defa sahnelenen bir eserdir.

III. 2. PERDE: ALAN ARAŞTIRMASI

Bu araştırmanın konusu çerçevesinde yapılan kaynak ve etnografik alan araştırması bulguları ve çözümlemeleri aşağıda sunulmuştur.

3.1. Karyağdı Hatun ve Türbesi

İslam ve tasavvuf inancı içinde kadın evliyalar da yer alır, onlara da adak adanır. Hayatı hakkında bilgi bulunmayan ve 15. yüzyılda yaşadığı bilinen Karyağdı Hatun (Sultan), halkın "Yedi İffetli Kadın" (Schimmel, 2011: 54) olarak değer atfettiği kadın tasavvufçular ve evliyalar arasında anılmaktadır. Kalafat'a göre (2004: 37), "Esasen er olmak, gönül eri olmak erkekliğin ve dişiliğin üzerinde âdeta belirleyici üst kimlik sıfatıdır denilebilir. Erlik bir misyon taşıyıcılığı ise ki öyledir; bu taşımayı muhakkak erkekten beklemek halk sufizmine de aykırıdır. Halk sufizminde "Dişi veliler", cinsiyet olarak fiziksel yapı itibarıyla dişi olanlar değildir. Dişi veliler, büyük veliler kategorisini oluşturur. Büyüklükleri daha verici ve daha üretken oluşlarındandır". Araz (1978: 83), "Nerede bir kadın evliya türbesi veya öyküsünü bulsam, sevincime biraz da belirsiz bir hüzün, bir çaresizlik karışır." derken belki de kadınların daha verici ve üretken olmalarına atıf yapmaktadır. Kalafat (2004: 38-53) Anadolu'nun pek çok bölgesinde evliya inancı içinde "Yedi Kızlar", "Hanım/Hatun Sultanlar", "Ana ve Bacı" adlarıyla anılan çok sayıda kadın yatır ve türbelerini incelemiştir. Karyağdı Hatun da türbesi bulunan ve kendisinden çok onunla anılan bir kadın evliyadır. Karyağdı Hatun Türbesi Ankara Ulus'ta

bulunmaktadır ve Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü ile arasındaki yürüme mesafesi en fazla beş dakikadır. Tanyu'ya (1967: 75) göre ise İtfaiye (Opera) meydanında bulunan ve kubbeli olan bu türbenin kitabesinden H. 985/M. 1577 yılında yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, bu türbenin kapısının üstündeki Türkçe kitabede "Gül-ü nazikter" yazılı olmasından orada yatanın kadın olduğu anlaşılmaktadır.



Karyağdı Hatun Türbesi, Ulus



Karyağdı Hatun Türbesi Giriş Kapısı

Araz'ın da bahsettiği hüzün haftanın kimi günlerinde türbenin çevresinde daha fazla hissedilir. Türbe, Ulus trafiğinde, şehrin gürültüsünde, satıcıların sesleri arasında ziyaret gününü bekler. Türbeye hafta içi az sayıda ziyaretçi gelirken, Cuma günü ziyaretçi daha fazladır. Bu yapı, küçük avlusunda Cuma günü kalabalık ziyaretçilerle birlikte el emeği üretimlerini ve kuşyemi satan kadınlar ile güvercinleri akşam ezanına kadar ağırlar. Kuşyemleri etrafa dağıldıkça, güvercinler de avluyu doldururlar. El emeği ürünlerini satan kadınların tezgâhlarında yün patikler, kenarı oyalı yazmalar, yünden el beziler ve de lifler bulunur. Diğer türbelerden farklı olarak burada hiç erkek satıcı görülmez. Cuma günü ellerinde kesme şeker kutusu ya da lokum paketiyle dolaşan kadınları da orada görmek mümkündür. Onlar satıcı değil, sadece dilekleri yerine gelmiş olan kadınlardır. Adakları gerçekleştiğinden dolayı şeker dağıtırlar. Şekerlerden alan kızına, oğluna belki de komşusuna bir tane daha ister. Herkesin bir dileği vardır.



Karyağdı Hatun Türbesinde Cuma Günü Lokum Dağıtan Kadın

Karyağdı Hatun Türbesi'nin dış duvarında özel bir dua yazılıdır. İçeri girerken ayakkabılar dışarıda bırakılır. Kadınların başını kapatmaları için türbe kapısının kenarında başörtüsü de bulunur. Kaynaklarda (Tanyu, 1967: 76-77) yer alan bilgiler bu gözlemlenenlerin yıllar önce de benzer bir şekilde olduğunu göstermektedir.



Karyağdı Hatun Türbesine Giren Kadınlar



Karyağdı Hatun Türbesinin İçi

Türbeyi bir erkek bekler ancak yıllar önce türbeye bakıp, gözetip temizleyenin bir kadın olduğu ve türbenin hemen yanındaki bir kulübede oturduğu da bilinmektedir (Tanyu, 1967: 77). *Karyağdı Hatun* opera eserinin başında aria'sını söyleyen yaşlı bir kadın Türbedar rolü de vardır. Bu arya, "Erenler anası, kadınların hası, bilgili, görgülü, sevgili kadın, ana kadın" diyerek Karyağdı Hatun'u anlatır. 2013 yılının ilk ayında ziyaretçilere içeride fotokopi halinde hazırlanmış dualardan ve şekerlerden alabileceklerini söyleyen bir erkek görevli bulunmaktaydı.Bağışçılar bazı dualardan fotokopiler yapıp bırakmıştı ve bunların yanında da şekerler vardı.İsteyen kenarlarında duran tasa yardım amaçlı para da bırakabiliyordu. Türbenin içinde bulunan şekerler adakları olanların bıraktıkları şekerlerdi. Kadınlar ellerini açıp dua ediyor ve türbe erkeklerden çok kadınları ağırlıyordu.



Cuma Günü Türbede Yasin-i Şerif Okuyan Kadınlar



Hafta İçi Bir Günde Karyağdı Hatun Türbesinin içi

Türbenin dışında bazen para isteyen dilencileri de görmek mümkündür. Öte yandan türbenin neredeyse kadrolu gibi çalışan satıcı kadın nüfusu da vardır ve genelde her Cuma günü aynı köşelerinde el emeklerini satmak üzere yerlerini alırlar. 15. yüzyılın ortalarında yaşamış Karyağdı Hatun'un gerçek hikâyesi oldukça karanlıkta kalmış durumdadır.



Cuma Günü Türbe Önünde Yardım Bekleyen Kadın



Cuma Günleri Karyağdı Hatun Türbesinin Ziyaretçileri

Karyağdı Hatun'un türbesindeki kitabedeki şiiri Araz (1978: 83) şöyle aktarır:

"Ah! Vaveyla ki cellad felek

Hâke saldı bu gül-i nazikteri

Cennetinden kabrine revzenler aç

Rahmin ile bula daim ruşeni

Erdi hatiften de ânın tarihi

Cilvegâhı ola cennet gülşeni"

Karyağdı Hatun adlı opera eserinin librettosunu da yazmış olan Nezihe Araz, yukarıda yer alan kitabedeki şiiri eserin ilk perdesinde aynen kullanmıştır. Eserin ilk perdesi koronun seslendirdiği bu sözlerle açılır. Türbedeki kitabede bunun dışında başka bir bilgi yoktur. Araz (1978: 83) da "İyi ki kitabe var da türbede yatanın bir gül-i nazikter olduğunu anlatır" demektedir. Araz'ın (1978) ve Tanyu'nun (1967) aktarımlarına göre hikâye Ankara'da geçer: Ankara'nın güzel kızı ile yağız efesi birbirlerini çok severler ve evlenirler. Evlendikten hemen sonra kız hamile kalır ve aş erer. Ağustos ayında kar ister. Herkesin uyuduğu bir akşam bahçeye çıkıp kar yağması için dua eder. Hacet kapıları açılır ve kar yağmaya başlar. Gelin kız da gün ağarıncaya kadar yağan karlardan yer. Sabah olunca Ankara'yı bembeyaz karlar içinde görenler şaşırır. Gelin kızın öyküsü çabucak yayılır. Gelin yediği karlardan hastalanarak yatağa düşer. Bir süre sonra da vefat eder.



Karyağdı Hatun'un Türbesinin İçi ve Duası

Araz (1978), Anadolu'nun başka yerlerinde de Karyağdı Hatun Türbeleri gördüğünü belirtmiştir. Başı mutlulukla başlayan sonu ise acıyla biten bu öyküde hamile bir kadının kara aşermesi ve kar yağması mümkün olmayan bir mevsimde bu dileğinin kabul olması, anneliğe kutsallık atfeden bir kavramsallaştırmaya işaret eder. Annelik ve masumiyet beyaz karlarda vurgulanır. Eser sahnelenirken de sahnede yağan beyaz karla ve gelinin uçar gibi sahnede havalandırılmasıyla bu masumiyet seyirciye anlatılmak istenmiştir. Yağan kar aynı zamanda kadın gücünü, anne olma arzusunun doğa kanunlarına dahi hükmedebileceğini simgelemektedir.

3.2. Karyağdı Hatun'un Operası

Yukarıda bazı bilgiler verilen ve Nezihe Araz tarafından libretto olarak yazılan Karyağdı Hatun'un öyküsü Okan Demiriş tarafından 1983 yılında 3 perdelik bir opera eseri olarak bestelenip ilk olarak 1985'te İstanbul'da sahnelenmiştir. Eser, ikinci olarak da bu araştırmanın başladığı 2012 yılında Ankara'da ve turne kapsamında Eskişehir'de ve araştırmanın devam ettiği sırada 2014 yılında Mersin'de üçüncü defa sahnelenmiştir. Bir aşk ve yaşam hikâyesine dayanan eser özgün şarkıların/müziklerin yanı sıra bilinen ulusal halk şarkıları ve ilahilere dayalıdır. Eserin sahnelemedeki dekor, kostüm ve dans öğeleri de göz önüne alındığında, eser ulusalcı ve derlemeci/seçmeci (eklektik) olarak nitelenen bir stildedir[6]. Opera eserinde Karyağdı Hatun'un hikâyesine göre belirlenmiş karakterler; Yazgülü (Evliya Kadın), Canali (Yazgülü'nün kocası), Ana, Türbedar ve Hala'dır. Karyağdı

[6] Eserin estetik ve müziksel yönden eleştirisi yapıldığında bir Kiç (Kitsch) olarak da düşünülebilir.

Hatun ile ilgili günümüze aktarılan tarihsel metinler çok sınırlıdır. Bu yüzden eserde işlenilen karakterler kısmen hayal ürünüdür. Karyağdı Hatun'un yaşadığı ve türbesinin olduğu bilinmekle birlikte eserde sahnelenen diğer karakterler ise librettistin hayal dünyasının ürünüdür. Bir sanat eserinin tamamen gerçeğe uygun olması ya da yaşanılan bir olayı bire bir yansıtması da elbette beklenilemez.

Bestecinin eşi ve eseri ilk seslendiren solist Soprano Leyla Demiriş'in *Karyağdı Hatun* eseriyle ilgili verdiği bilgiler ve 2012 yılında Ankara'da sahnelenmesi ile ilgili eleştirisi şöyledir:

> "Eşim IV. Murat'tan sonra Nezihe Araz ile çalışmak istiyordu. *Anadolu Evliyaları* kitabı vardır. Konular arıyordu beraber seçelim dedim. İkimize de Karyağdı Hatun çok enteresan geldi, besteledi. Sahnelenmesi çok önemli. Eşim hiçbir zaman eserlerinde şöyle daha mı kolay demedi. Ne yazdıysa aynen söyledim. Bana hiç sormamıştır zor mu diye. 1986 Atatürk Kültür Merkezi'nde *Karyağdı Hatun*'un Dünya prömiyeri oldu, muhteşemdi. 1 sezonda 27 temsil kapalı gişe oynadı. Sahne genişliği mi, koronun büyüklüğü mü çok muhteşemdi temsiller. Kenan Evren Cumhurbaşkanıydı. Eser Opera Festivaline Ankara'ya geldi. Eser Ankara seyircisince çok alkışlandı, kıyametler koptu. Kenan Evren "Bu eseri bütün Türkiye'nin izlemesi lazım. Dünya izlemeli" dedi. Rengim Gökmen de o zaman oradaydı seyretti ve yıllar sonra göreve gelince eser tekrar sahnelendi. Ben eseri geleneksel olarak severim. Modern olarak kabul etmiyorum. Aytaç Manizade'nin yaptığı modern reji esere yakışmadı. Bu eser benim elimde doğdu. Sormayınca

modern yaptı. Mersin Opera'sında Gürçil Çeliktaş sahneye koydu. Orada da solistler çok gençti. Bu eserin müzikleri muhteşem, doyumsuz".

Eserde birinci perde, Karyağdı Hatun'un türbesine yapılan ziyaretle başlamaktadır. Hemen ardından bir köy ortamında türküler ve oyunlar eşliğinde düğün kutlanır. Yazgülü ile Canali'ye köy halkınca düğün armağanları verilir. İkinci perde de Yazgülü hamile kalmıştır ve bu müjdeli haberi eşi ile ailesine verir. Sonrasında Yazgülü yaz ortasında kara aş erer. Canali ve köyden adamlar yollara düşerek kar kuyuları ararlar ve ne yazık ki elleri boş dönerler. Üçüncü perdede Yazgülü yaz gecesinde "Kar istiyorum" diyerek dua eder. Bir mucize gerçekleşir ve kar yağmaya başlar. Yazgülü yağan karları toplayıp yer. Canali ve annesi olanları görünce şaşkına döner. Lapa lapa yağan kar ile uzun süre dışarıda kalan Yazgülü sırılsıklam olup, hastalanır. Koro "Bir sonsuz beyazlık" derken, Yazgülü gözlerini sonsuza dek kapar. Bu eserde çalışma takvimi şöyle gerçekleşmiştir:

17.09.2012 Koropetisyon çalışmalarının başlangıcı

05.10.2012 Ansanbl (Ensemble) provalarının başlangıcı

11.10.2012 Koro provalarının başlangıcı

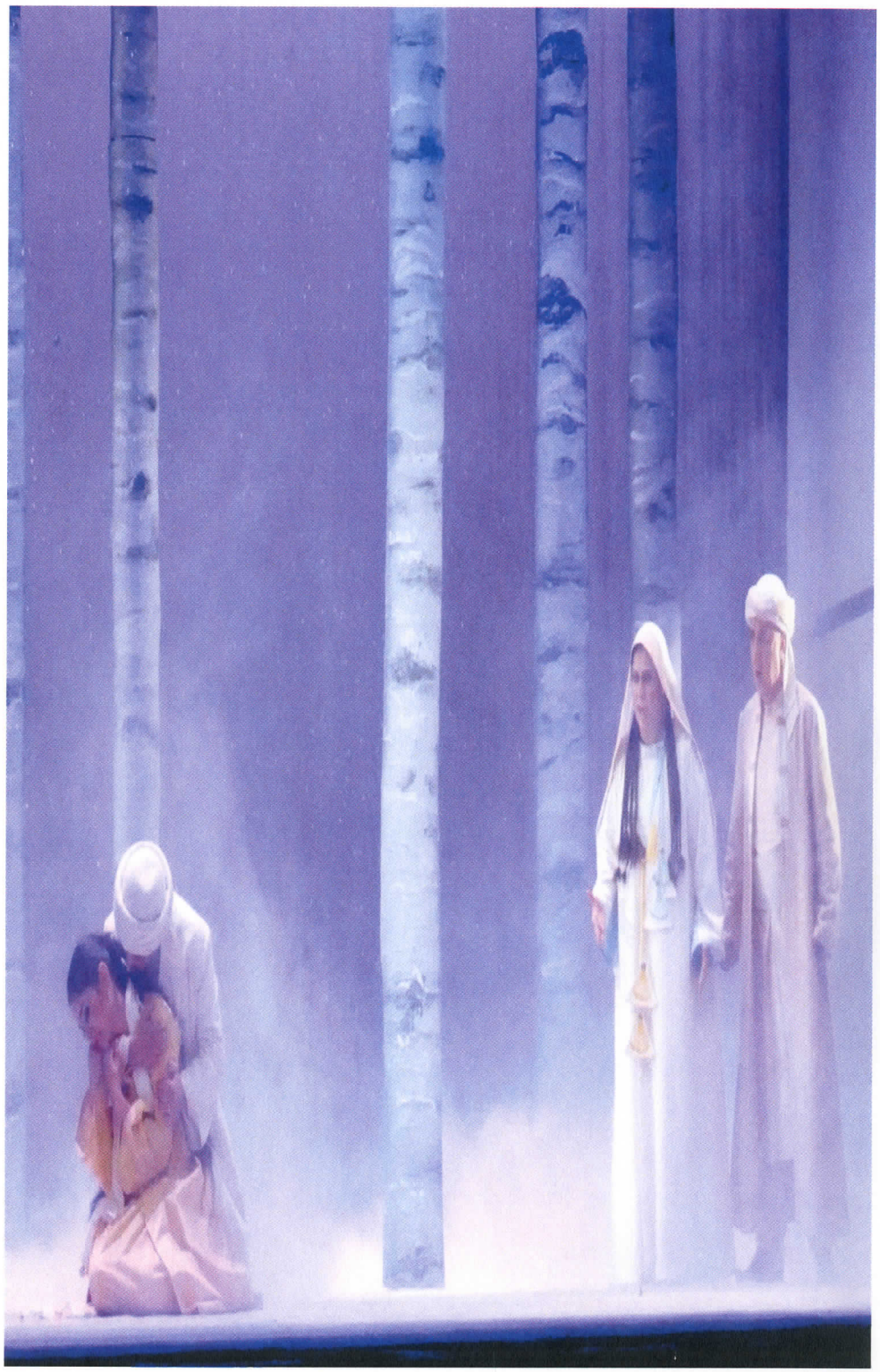
14.11.2012 Piyanolu sahne provalarının başlangıcı (Koro ve Figüranlar için)

21.11.2012 Piyanolu sahne provaları (Koro-Solo-Figüranlar için)

03.12.2012 Zits (Şarkıcıların orkestrayla oyunsuz) provalarının başlangıcı

06.12.2012 Orkestralı sahne provalarının başlangıcı

13.12.2012 Genel provaların başlangıcı ve 15.12.2012 Temsil (Prömiyer)



Karyağdı Hatun Temsilinden Karın Yağdığı Sahne, ADOB.



Karyağdı Hatun Temsilinden Düğün Sahnesi, ADOB.

Ankara'da eserin hazırlandığı dönemde rejisör, kostüm kreatörü ve dekoratör toplantı yapmıştır. Rejisör tasarımdan klasik dokuyu kullanmadan modern dokuyu ön plana çıkarmalarını istemiştir. Eserde müziği ön planda tutmak amaçlanmıştır. Sahneleme sırasında kullanılan ev, şeffaf polikarbon plaka malzemesi kullanılarak Opera'nın atölyesinde yapılmıştır. Kutu gibi olan bu ev teknik anlamda sahne geçişleri zorlanmadan yapılsın diye düşünülerek tasarlanmıştır. Yine bir tabloda tasarlanan ağaçlar strafor üzeri bezlenerek boyanmıştır. Düğün sahnesinde kullanılan at için de strafor ve polyester malzemeleri kullanılmıştır.



Karyağdı Hatun Temsilinde Düğün Sahnesinde Kullanılan At, ADOB.



Karyağdı Hatun Temsilinde Düğün Sahnesinde Koro, ADOB.

Birinci perde, Karyağdı Hatun'un Ankara'da Opera Meydanı'ndaki türbesine yapılan bir ziyaretle başlar. İlk perde de türbede yer alan tabut ahşap malzeme kullanılarak yapılmıştır. Bu sahnede yer alan büyükçe mumlar ise ferforje ayaklar üzerine oturtulmuştur. Eseri tasarlayan dekoratör, görüşmemizde türbe sahnesinden diğer bir tabloya geçmenin zor olacağını düşünerek tasarımları en kolay hafif malzemelerle yaptıklarını anlattı. Tabloların hepsini yapmanın ve kısa sürede bir tablodan diğerine geçmenin Opera'nın teknik imkânlarıyla mümkün olmadığını söyledi. Koro bu sahnede çokça tartışılan basında da yer alan başlarına bağladıkları örtülerle ve uzunca kıyafetlerle şarkı söylüyordu. Koronun bir kısmı merdivenle yukarı çıkıyor, bir kısmı ise tabutun yanında dua ediyordu. Sahnede ben de merdivende şarkı söyleyenler arasındaydım. Merdivenler bazen sallanıyordu ve yükseklik korkusu olan koro sanatçıları bu durumdan oldukça rahatsızdı. Bu sahne tiz soprano partisinin olduğu ve koronun şarkı söylerken zorlandığı bölümdü.



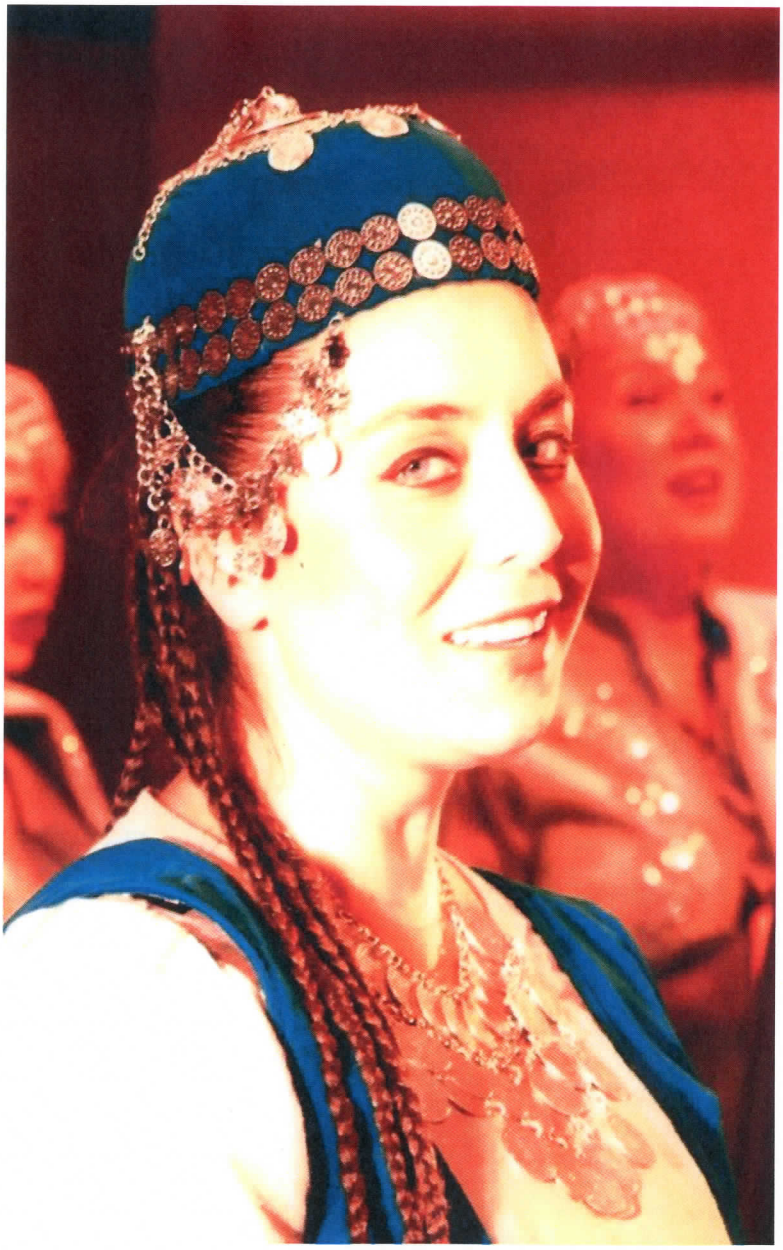
Karyağdı Hatun Temsilinde Türbe Sahnesi, ADOB.

İkinci perdenin bir bölümünde Karyağdı Hatun arkadaşlarıyla gergefle nakış işleyerek sohbet eder. Bu sahnede kullanılan gergefler tahtadan yapılmıştı. Ben de bu sahnede Karyağdı Hatun'un arkadaşlarından birini canlandırıyordum. Sahne üzerinde beş kişiydik. Üzerimizde pamuklu kumaştan rahat ev elbisesi olarak tasarlanmış kıyafetlerimiz vardı. Saçlarımızda belikler takılıydı. Bu sahne süresince gerçek iğnelerle ve gergefle nakış işleyerek, birbirimizle sohbet eder gibi davranıyorduk.



Karyağdı Hatun Temsilinde A. AKYOL Gergefle Nakış Yaparken, ADOB.

Eserde tasarlanan geleneksel başlık gümüş para ve takılarla süslenmiştir. Tüm koro sanatçıları düğün sahnesinde bu başlıklardan taktık.



Karyağdı Hatun Temsilinde A. AKYOL'un Taktığı Geleneksel Başlık, ADOB.

Dekoratör sahne üzerinde birebir dekorlar kullanılırsa müziğin kesilebileceğini eserin bütününün bozulabileceğini düşünmüştür. Dekoratör "Eserde doğal akışı ve müziğin ritmini bozmamak için bir de beklerken geçecek sürede seyircinin sıkılmasını önlemek amacıyla teknik olarak hafif ve basit malzemeler kullanıldı" demekteydi. Tablolar birleştirilmiş böylelikle iç mekân ve dış mekân algısı pratik bir çözümle yaratılmaya çalışılmıştı. Mekânı soyutlayarak müzik ile librettonun ön plana çıkması amaçlanmış. Dekoratör "Masalsı bir anlatım düşündük bu yüzden ışıkları masalsı kullandık" diyerek ışık tasarımını anlattı. Ambiyans sahne çok karartılmadan orta aydınlık bir tonla sağlanmıştı. Sahne gerçekten ne çok karanlık ne de çok aydınlıktı. Dekoratör "masalsı" kelimesini kullanarak sahnedeki ışığı anlatmak için doğru bir ifade yakalamaya çalıştığını belirtti.

İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından 21 Aralık 1985'te dünya prömiyeri gerçekleştirilip yaklaşık 26 temsil kapalı gişe oynayan eser, 27 yıl sonra, 2012 yılında, Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından yeniden sahnelenmiştir.



'Karyağdı Hatun' 27 yıl sonra sahneye konuyor

DÜNYA prömiyeri 1985'te yapılan bir kadın eren hikayesi "Karyağdı Hatun" operası, 27 yılın ardından 15 Aralık'ta başkentte sahne alacak. Besteci ve şefi Okan Demiriş'in bestelediği, dünya prömiyeri 1985'te yapılan "Karyağdı Hatun" operası, 27 yılın ardından 15 Aralık'ta başkent seyircisinin beğenisine sunulacak. Annelik duygusunun yüceliğini ve mucizelerin aslında kalpten istendiğinde gerçekleşeceğini konu edinen eserde, Ağustos sıcağında aşeren Yazgülü'nün, dualarıyla mucizenin gerçekleşmesi ve yediği karla ölmesi anlatılıyor. Yazgülü'nün

Habertürk Gazetesi'nde Çıkan Haber (09 Aralık 2012)

Karyağdı Hatun opera sahnesinde

Ankaralı kadın eren Karyağdı Hatun'un hikayesini anlatan "Karyağdı Hatun" operası, 27 yıl aradan sonra ait olduğu topraklarda Başkent'te izleyicisi ile buluşuyor.



Haşim KILIÇ

ANKARA'nın güzel kızlarından biri olan Yazgülü ve yakışıklı bir Ankara efesi Canali'nin birbirlerine olan sevdası ve Yazgülü'nün Ağustos ortasında kar aşermesini anlatan "Karyağdı Hatun" operası 15 Aralık Cumartesi günü yapılacak prömiyerle izleyici ile buluşuyor. Efsaneye göre Yazgülü'nün duaları sonunda Ağustos'ta kar yağmaya başlar. Yazgülü'nün dileğinin gerçek olması bir efsaneye dönüşüyor ve yüzyıllar sonrasına taşınıyor. Yazgülü'nün mezarı, Ulus'ta Karyağdı Hatun türbesi olarak çare arayanlar tarafından ziyaret ediliyor. Orkestra şefliğini Sunay Muratov'un yaptığı eseri, Aytaç Manizade sahneye koyuyor. Yazgülü karakterini Şule Köken ve Tuğba Mankal, Canali karakterini ise Aykut Çınar ve Arda Doğan canlandırıyor. Eserin yönetmeni ve sanatçıları, Karyağdı Hatun operasını anlattılar.

MİSKET OPERA SAHNESİNDE

■ **AYTAÇ MANİZADE (YÖNETMEN)**
27 yıl öncesinden oldukça farklı. Teknik açıdan farklılıkları var. Ulus Meydanı'nın 500 yıl önceki geçmişinden gelen bir görüntü olacak. Dekorda oyunun gerçek üstülüğünü göstermek istedik. Biraz daha fantastik bir eser olacak. Eseri ne peklştiriyorsa o unsurları kullanmaya çalışıyorum. Bir Türk eserinin, 500 yıl önceki hikayesinin geçtiği yerde sahnelenmesi oldukça nadir bir durum ve inanılmaz. İzleyenler, Ankara ya dair birçok kültürel değeri görme fırsatı bulacak. Çok güzel türküler, danslar ve misket var.

SEĞMEN KOSTÜMLERİ

■ **ARDA DOĞAN (CANALİ)**
Canali, sevdiği kadın için her şeyi yapabilecek biri. Eşini, Ağustos ortasında kar aramaya gidecek kadar seviyor. Ankara hikayesi olması bakımından önemli. Ankara'da ilk kez sergileniyor. Orkestra ve armoniler alışılmışın dışında ve çok güzel. Seyirciler temaları gördüklerinde çok etkilenecekler. Solist de rolün içine o kadar çekiliyor ki, çok güzel bir eser olacak. İzleyiciler eserde seğmen düğünü görecekler. Kostümler, geleneksel Ankara seğmenlerinin kostümleri. Bazı sürprizler var. Şimdiye kadar İtalyan, Alman ve Rus repertuarı söyledim. Bir Türk besteci tarafından bestelenen eseri, kendi dilimizde söylemek ise oldukça keyifli.

İNSAN İLİŞKİLERİ AÇISINDAN ÖNEMLİ

■ **MİTHAT KARAKELLE (CANALİ'NİN BABASI)**
Eser, geçmişteki insan ilişkilerini göstermesi açısından önemli. Kadına verilen değer, o günkü toplumsal yapı içindeki insani ilişkiler, erkek ve kadının sevdası, bunları ortaya koyuş biçimleri, ailelerin gelin ve damatları benimseme biçimleri, kadın için kocasının fedakarlığı, eserde öne çıkan değerler. Bizim toplumumuzda bu değerler kaybolmadı. Kadına nasıl davranmalıyız, ona nasıl değer vermeliyiz, sanatçı olarak bunları göstermeye çalışıyoruz. Karyağdı Hatun'un türbesi operanın yanı başında. Ankara'da öyle bir değer var ve halkımız bunlara ilgi gösteriyor. Bu değeri sahneye taşımak Türk operası için önemli. İnsanlar, tarihi unsurların nasıl sahnelendiği görmek için operaya gelecektir.

FARKLI KARAKTERLER

■ **TUĞBA MANKAL (YAZGÜLÜ)**
Farklı solistlerden farklı karakterler çıkabiliyor. Yazgülü'nün Tanrı ile ilişkisi beni çok etkiliyor. Duyguların yükseldiği ve görkemli bir final olacak. Herkesin bu duyguları yaşayışı farklı. Diyalogları tanrı ile olmaya başlıyor.

İLK İŞİM TÜRBEYE GİTMEK OLDU

■ **ŞULE KÖKEN (YAZGÜLÜ)**
Ben Karyağdı Hatun türbesine önceden de giderdim. Eser bana verildiğinde ilk işim, bu türbeye tekrar gitmek oldu. Başka bir gözle gittim. Türbeyi ziyaret edenlerin de eseri izleyeceğini biliyorum. Ben elimde notayla gitmiştim. Herkes onun ne olduğunu sordu. Ben Karyağdı operasının besteleri olduğunu söyledim. Bu şekilde ağızdan ağıza yayıldı. Klasik müzik izleyicisinin dışında yeni seyirciler de gelecek diye düşünüyorum.

Hürriyet Gazetesi'nde Çıkan Haber (13 Aralık 2012)

Eser bu sahnelenmesinde sanatsal yönü ile değil, eseri sahneleyen yönetmen Aytaç Manizade'nin ve Ankara Devlet Opera ve Balesi yöneticilerinin sorumluluğundaki bir uygulamayla, koro sanatçılarının kara çarşaf giymesi ve eserin Türkçe sözlerinin Arapça olarak perdeye yansıtılması nedeniyle Türkiye'nin 61. Hükümeti'nin sanata karşı siyasi ve ideolojik hareketleriyle ilişkilendirilerek gündeme gelmiştir. Bu bağlamdaki tartışmalara ilişkin olarak eserin yönetmeni Aytaç Manizade ve eserin bestecisi Okan Demiriş'in eşi ve bu eserin ilk sahnelenişinde de yer alan, soprano Leyla Demiriş söz konusu kıyafetlerin kara çarşaf olmadığını belirtirken, Devlet Opera ve Balesi eski rejisörlerinden Mehmet Ergüven eserin 1985'teki ilk sahnelenişinde kara çarşafı anımsatacak herhangi bir kıyafet olmadığını vurgulamıştır (Güneysu, 2012: 7).



Sanatçıların kıyafeti tartışma yarattı

Operada çarşaf bilinmezliği

SELDA GÜNEYSU

ANKARA - Ankara Devlet Opera ve Balesi'nce (ADOB) sahneye taşınan ve cumartesi günü akşam prömiyeri gerçekleştirilen "Karyağdı Hatun" operasının bir sahnesinde, koro sanatçılarının giydiği "kara çarşaf" benzeri kıyafet tartışma yarattı. Eserin rejisörü Aytaç Manizade ve eserin bestecisi Okan Demiriş'in eşi opera sanatçısı Leyla Demiriş, söz konusu kıyafetlerin kesinlikle kara çarşaf olmadığını belirtti. Eski DOB rejisörlerinden Mehmet Ergüven ise eserin 1985 yılında da sahneye taşındığını, ancak "böyle bir kıyafetin kesinlikle kullanılmadığını" belirterek, "Eğer bu durum bugünkü iktidara sempatik görünmek için yapılmışsa, söyleyecek söz bulamıyorum" dedi.

ADOB eski, 22 yıl aradan sonra ilk kez, bu kez Aytaç Manizade'nin rejisyle Opera Sahnesi'nde izleyici ile buluştu. Eserin bir sahnesinde, koro sanatçılarının giydiği "kara çarşaf" benzeri kıyafet ve kostüm hemen arkasında perdeye yansıtılan Arapça yazılar operada tartışma yarattı. Eserin rejisörü Aytaç Manizade ise tartışma yaratan kıyafetlerle ilgili sorularımız üzerine yaptığı açıklamada, şunları söyledi:

"Ben Atatürk kızıyım. 45 yıllık da mesleki kariyerim var. Dolayısıyla bu görüşte olan birinin eserde kara çarşafı kullanması mümkün olamaz. Söz konusu kıyafet de kesinlikle kara çarşaf değil. Eserin o kısmında, koronun gümüş başlıklı kıyafetlerinin görünmemesi gerekiyor. Ben kıyafetleri bir örtüyle saklamak istedim. Hepsi bu." Okan Demiriş'in eşi Leyla Demiriş de, "Sizi temin ederim eserde kesinlikle kara çarşaf kullanılmadı" dedi.

'Operaya ne oluyor?'

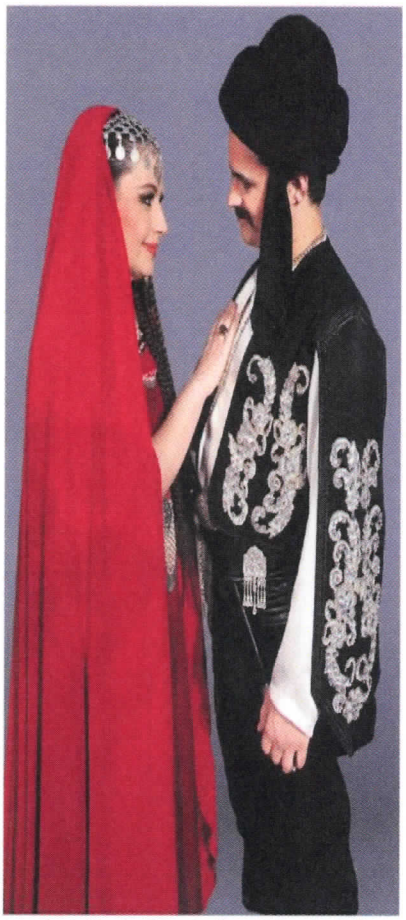
Eski DOB rejisörlerinden Mehmet Ergüven ise eserin 1985 yılında da sahneye taşındığını ve aynı eserde kesinlikle "kara çarşafı" anımsatan bir kıyafet kullanılmadığını kaydetti. Ergüven, "Operaya ne oluyor? Eğer bu durum bugünkü iktidara sempatik görünmek için yapılmışsa söyleyecek bir söz bulamıyorum" dedi.

Cumhuriyet Gazetesi'nde Çıkan Haber (19 Aralık 2012)

19 Aralık 2012 tarihinde *Cumhuriyet Gazetesi*'nde "Operada Çarşaf Bilinmezliği" başlığıyla çıkan haberde *Karyağdı Hatun* opera eserinde kullanılan kıyafetler gündeme taşınmıştır. *Karyağdı Hatun* opera eserinin 1985 yılında sahneye koyan Mehmet Ergüven kara çarşaf benzeri kıyafeti daha önce sahnede kullanmadığını belirtmiştir. Ergüven, "Eğer bu durum bugünkü iktidara sempatik görünmek için yapılmışsa söyleyecek söz bulamıyorum" diyerek kıyafetin iktidara yakın görünmek gibi bir amaçla yapılmış olabileceğini dile getirmiştir.

27 yıl sonra operayı sahneye koyan Aytaç Manizade, 14 Aralık 2012 tarihinde *Sabah Gazetesi*'ne verdiği röportajda, Karyağdı Hatun'un yaşadığı rivayet edilen 15. yüzyıla ait kıyafetlerin yazılı olarak tasvir edildiği, ancak görsel olarak yararlanılabilecek malzemeye ulaşamadıklarını, Etnografya Müzesi'ni gezip bu konudaki kitapları taradıklarını, Anadolu Selçuklu dönemiyle ilgili Prof. Dr. Nurhan Atasoy'a da danışıp onun onayıyla kostümleri hazırlandığını söylemiştir. Eserin 1985'teki ilk sahnelenişi ve 2012'deki sahnelenişi arasında kostümler açısından neden fark olduğu açık değildir. Tüm olumsuz durumların yanı sıra esere ilişkin tartışmalar sadece iki farklı yönetmenin eseri sahneleme ve yorumlama farkı olarak düşünülebilir.

Karyağdı Hatun 27 yıl sonra sahnede



Okan Demiriş bestesi "Karyağdı Hatun", ilk sahnelenişinden 27 yıl sonra Opera Sahnesi'nde seyirciyle buluşacak. Operayı sahneye koyan Aytaç Manizade, eserin Ankara için anlamlı olduğunu söyledi

Ankara Operası, IV. Murat ve Yusuf ile Züleyha'nın ardından Okan Demiriş eseri olan "Karyağdı Hatun" operasını sahnelemeye hazırlanıyor. İlk olarak bestelendiği 1985 yılında seyirciyle buluşan eser, 27 yıl aradan sonra 15 Aralık'ta ikinci kez perde diyecek. Eseri sahneye koyan Aytaç Manizade, Karyağdı Hatun'un Ankara için çok büyük bir anlam taşıdığını söyledi. Manizade, "Ankara efesi Can Ali'yle Karyağdı Hatun'un düğünü Ulus Meydanı'nda yapılmış. Türbe de Ulus'ta. Bu eser başka hiçbir yerde bu kadar anlamlı olamaz" dedi.

GÖRSEL KAYNAKLAR YETERSİZDİ

Eseri sahneye koymadan önce birçok kaynaktan araştırma yaptığını belirten Manizade, görsel kaynakların azlığına dikkat çekti. Karyağdı Hatun'un yaşadığı rivayet edilen 15. yüzyıla ait giysilerin yazılı olarak tasvir edildiğini fakat görsel anlamda istifade edilebilecek yeterli materyale ulaşamadıklarını kaydeden Manizade, "Etnografya Müzesi'ni gezdik. Bu konudaki kitapları taradık. Fakat geçmişimizle ilgili daha fazla kaynağa ulaşmak isterdik. Anadolu Selçuklu dönemiyle ilgili Prof. Dr. Nurhan Atasoy'a da danıştık. O uygun gördükten sonra kostümleri hazırladık" diye konuştu.



Aytaç Manizade

YARIN 'PERDE' DİYECEK

İLK olarak bestelendiği 1985 yılında seyirciyle buluşan eser, 27 yıl aradan sonra yarın ikinci kez perde diyecek. Eserde Karyağdı Hatun'u Şule Köken, Can Ali'yi Arda Doğan seslendiriyor.

Seyirciyi çok güzel sürprizler bekliyor

BESTECİ Demiriş'in, eseri Türk Halk Müziği'nin Ankara'ya ait müstesna örnekleriyle bezediğini sözlerine ekleyen Manizade, eserin düğün sahnesinde Seymenler'in dans edeceğini ve Misket'in çok sesli olarak çalınacağını ifade etti. Manizade, sözlerini şöyle sürdürdü: "Geçmişteki bir konuyu çağdaş bir görüntü içinde vermeye çalıştık. Yalın bir dekor kullanıyoruz. Seyirciyi çok güzel sürprizler bekliyor. Özellikle Karyağdı Hatun'un hayatını kaybettiği sahnenin beğeniyle izleneceğini düşünüyorum. Geçen yıl sahnelenen Yusuf ile Züleyha Ankara İstanbul'da ilgi görmüştü. Karyağdı Hatun'un da aynı ilgiyi görmesini bekliyorum."

Sabah Gazetesi'nde Çıkan Haber (14 Aralık 2012)

2011-2012 sezonunda Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde sahnelenen *5.Murad* adlı bale eserinde dansçıların kısa etek boylarına müdahale edilmesi konusu da basının gündemini oluşturmuştur. Konuyla ilgili dönemin Genel Müdürü; 35 yıldır Kültür Bakanlığı'nın içinde olduğunu ve bugüne kadar ne idari ne de sanatsal bir konuda herhangi bir müdahale görmediğini belirtmiştir. Kurumun Genel Müdürü, estetik kaygılarla kendisinin kıyafetler konusunda bir müdahalesi olduğunu dile getirmiştir.



15 Aralık 2012 Cumartesi

Güncel Editör: Cer

ETEK 'ESTETİĞİ'

Operada kısa etek krizi. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, 5'inci Murad balesinde dansçıların kısa etek boylarına müdahale ederek uzun bir şekilde yeniden tasarladı. Genel Müdür Rengim Gökmen, "Çıplaklık değil estetik kaygılarla etekleri uzattım" dedi.

Rengim Gökmen

ANKARA Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü, geçen sezon nisan ayında 5'inci Murad'ı sahneye koyarak, 2 temsil gerçekleştirdi. Bu sezon da ekim ayında sahnelenmeye devam eden eserde kıyafet tasarımlarında değişiklik yapıldı. 90 dakikalık eserin Abdulmecid'in izlediği Dolmabahçe Tiyatrosu'nun canlandırıldığı 3 dakikalık bölümünde kıyafetler yeniden dizayn edildi. Balerinlerin elbiseleri değişerek etek boyları uzatıldı. Değişikliğin Çırağan Sarayı'nda eserin prömiyerini izleyen Kültür ve Turizm Bakanı Ertuğrul Günay'ın talimatıyla gerçekleştiği iddia edildi.

GÜNAY'IN BİR TALİMATI YOK

Ancak görüşünü sorduğumuz Genel Müdür Rengim Gökmen, Günay'ın herhangi bir müdahalesi olmadığını savunarak şunları aktardı: "35 yıldır Kültür Bakanlığı'nın içindeyim. Sayın Bakanımızın bugüne kadar ne idari ne de sanatsal konuda müdahalesi olmuştur. O bakımdan bizi son derece rahat, özgür bırakan bir bakanla çalışıyoruz. Çok mutluyuz. Bakanın hiçbir dahli ve bilgisi yok bu konuda. Ben her eserle ilgili görüşlerimi aktarırım. Genel anlamda kurumumuzun işleyişiyle ilgili bir konsept. Genel kamuoyuna kucaklayıcı olması bakımından bazı ifadelerim ve müdahalelerim oluyor. Bu, kurumun genel sanat yönetmeni olarak görevim yükümlülüğüm ve sorumluluğum."

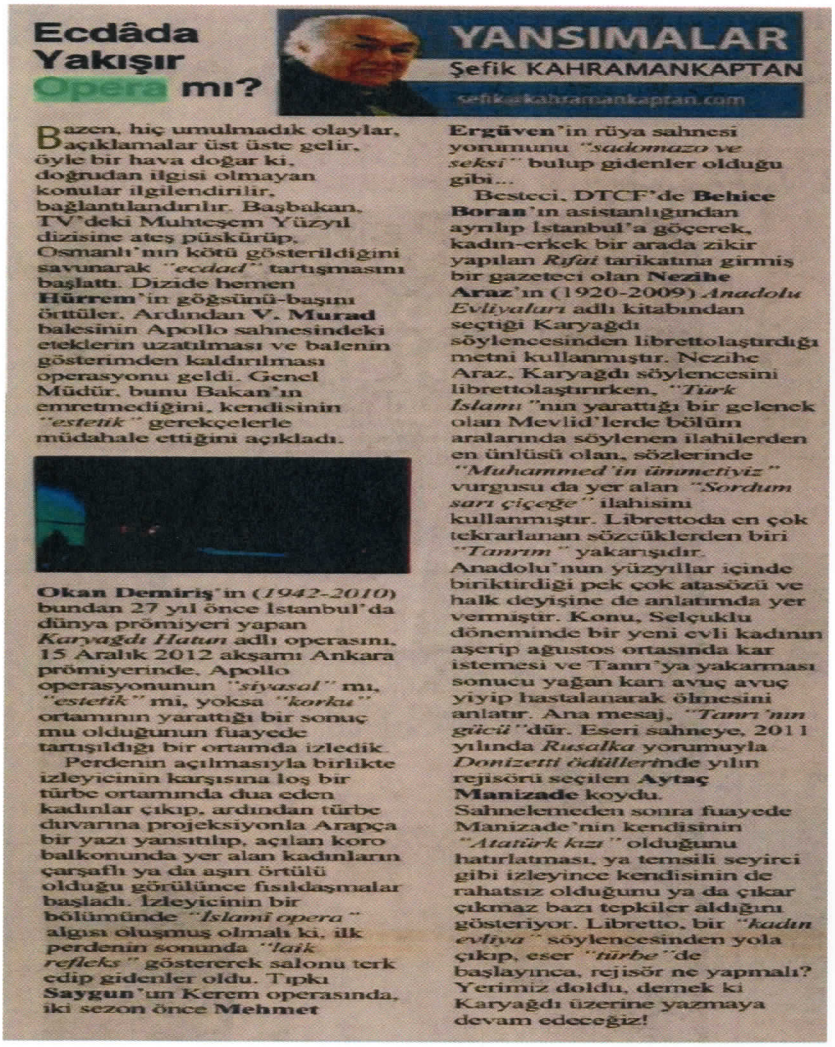
ANKARA

ÇIPLAKLIK KRİTER DEĞİ

RENGİM Gökmen sözlerini şöyle sürdürdü: "
bulmadım. Çıplaklık veya giyiniklik üzerine
estetik değerlere de müdahale ettim. Bu sa
özgürlüğüne müdahale anlamında değil. Z
dekoratörlerle tartışıyoruz; ama bir direnç
ona da müdahale etmekten çekinmem. İz
sajda hizmet amacına yönelik olduktan s
Çıplaklık bir kriter değil bunda, tamamer

Hürriyet Gazetesi'nde Çıkan Haber (15 Aralık 2012)

Bu konudan yola çıkarak yapılan incelemede Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan bugüne kadar opera eserlerinin bestelenmesinden sahnelenmesine kadar geçen süreçte herhangi bir siyasi müdahale olmadığı, ortaya çıkan müdahalelerin sanatçılar tarafından yönetilen opera kurumunun kendi içinde olduğu ve opera kurumunun diğer sanat kurumlarıyla birlikte kendi yasası çerçevesinde hareket ettiği tespit edilmiştir.



Ecdâda Yakışır Opera mı?

YANSIMALAR
Şefik KAHRAMANKAPTAN
sefik@kahramankaptan.com

Bazen, hiç umulmadık olaylar, açıklamalar üst üste gelir, öyle bir hava doğar ki, doğrudan ilgisi olmayan konular ilgilendirilir, bağlantılandırılır. Başbakan, TV'deki Muhteşem Yüzyıl dizisine ateş püskürüp, Osmanlı'nın kötü gösterildiğini savunarak *"ecdad"* tartışmasını başlattı. Dizide hemen **Hürrem**'in göğsünü-başını örttüler. Ardından **V. Murad** balesinin Apollo sahnesindeki eteklerin uzatılması ve balenin gösterimden kaldırılması operasyonu geldi. Genel Müdür, bunu Bakan'ın emretmediğini, kendisinin *"estetik"* gerekçelerle müdahale ettiğini açıkladı.

Okan Demiriş'in (*1942-2010*) bundan 27 yıl önce İstanbul'da dünya prömiyeri yapan *Karyağdı Hatun* adlı operasını, 15 Aralık 2012 akşamı Ankara prömiyerinde, Apollo operasyonunun *"siyasal"* mı, *"estetik"* mi, yoksa *"korku"* ortamının yarattığı bir sonuç mu olduğunun fuayede tartışıldığı bir ortamda izledik.

Perdenin açılmasıyla birlikte izleyicinin karşısına loş bir türbe ortamında dua eden kadınlar çıkıp, ardından türbe duvarına projeksiyonla Arapça bir yazı yansıtılıp, açılan koro balkonunda yer alan kadınların çarşaflı ya da aşırı örtülü olduğu görülünce fısıldaşmalar başladı. İzleyicinin bir bölümünde *"İslamî opera"* algısı oluşmuş olmalı ki, ilk perdenin sonunda *"laik refleks"* göstererek salonu terk edip gidenler oldu. Tıpkı **Saygun**'un Kerem operasında, iki sezon önce **Mehmet Ergüven**'in rüya sahnesi yorumunu *"sadomazo ve seksi"* bulup gidenler olduğu gibi...

Besteci, DTCF'de **Behice Boran**'ın asistanlığından ayrılıp İstanbul'a göçerek, kadın-erkek bir arada zikir yapılan *Rifâi* tarikatına girmiş bir gazeteci olan **Nezihe Araz**'ın (1920-2009) *Anadolu Evliyaları* adlı kitabından seçtiği Karyağdı söylencesinden librettolaştırdığı metni kullanmıştır. Nezihe Araz, Karyağdı söylencesini librettolaştırırken, *"Türk İslamı"*nın yarattığı bir gelenek olan Mevlid'lerde bölüm aralarında söylenen ilahilerden en ünlüsü olan, sözlerinde *"Muhammed'in ümmetiyiz"* vurgusu da yer alan *"Sordum sarı çiçeğe"* ilahisini kullanmıştır. Librettoda en çok tekrarlanan sözcüklerden biri *"Tanrım"* yakarışıdır. Anadolu'nun yüzyıllar içinde biriktirdiği pek çok atasözü ve halk deyişine de anlatımda yer vermiştir. Konu, Selçuklu döneminde bir yeni evli kadının aşerip ağustos ortasında kar istemesi ve Tanrı'ya yakarması sonucu yağan kar avuç avuç yiyip hastalanarak ölmesini anlatır. Ana mesaj, *"Tanrı'nın gücü"*dür. Eseri sahneye, 2011 yılında *Rusalka* yorumuyla *Donizetti ödüller*inde yılın rejisörü seçilen **Aytaç Manizade** koydu. Sahnelemeden sonra fuayede Manizade'nin kendisinin *"Atatürk kızı"* olduğunu hatırlatması, ya temsili seyirci gibi izleyince kendisinin de rahatsız olduğunu ya da çıkar çıkmaz bazı tepkiler aldığını gösteriyor. Libretto, bir *"kadın evliya"* söylencesinden yola çıkıp, eser *"türbe"*de başlayınca, rejisör ne yapmalı? Yerimiz doldu, demek ki Karyağdı üzerine yazmaya devam edeceğiz!

Cumhuriyet Gazetesi'nde Çıkan Haber (19 Aralık 2012)

3.3. Provalar

Her performansın bir başlama noktası vardır; bu nokta senaryo, metin, müzik, dans, sözlü tarih vb. pek çokşey olabilir (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 20). Gümüş ve Gündoğan, her türden performansın icrasının az da olsa kaynağının performans öncesi süreçten alacağını belirtmiştir:

> Mesela bir sahne performansı esnasında, performans öncesinde çalışılan her şey, kuliste ya da dışarıda yapılan her hazırlık gösterilemez; icracı, seyirciye gösterdiğinden çok daha fazlasına vakıftır. Performansın gizli, seyirciye gösterilmeyen bölümleri yalnızca o performanstaki rolle ilgili bölümleri kapsamaz; icracının o performans özelinde öğrendiği şeylerin dışında da sanatsal bilgi birikimi ve deneyimleri mevcuttur (2010: 21).

Gümüş ve Gündoğan, provasız olarak kamusal alana çıkan gösterinin yok denecek kadar az olduğunu vurgular. Prova sürecinde performansta yer alacak eylemlerin seçileceğini belirten Gümüş ve Gündoğan'a (2010: 22) göre, "Farklı eylemler bir araya getirilir ve performansa götüren bir bütün oluşturulur; bütün oluştuğunda artık performansın izleyicinin algılayabileceği bir mesajı vardır. Provanın amacı, ortaya çıkan ürünü, provalarda çalışılan süreç ile uyumlu hale getirmektir".

Prova bütün müzik ve sahne sanatları eserlerinin performansı öncesinde gerçekleşen bir aşamadır. Opera provaları koro, solistler, varsa bale/dans ve orkestra provaları olarak ayrı ayrı gerçekleşir ve daha sonra hepsi genel prova aşamasında bir araya gelerek bütün olarak çalışırlar. Sahnelenecek opera eserinin kostümleri giyilerek yapılan "kostümlü prova" haricinde tüm sanatçılar provalara genellikle günlük kıyafetleriyle katılırlar. Sahnede toplu olarak yapılan "genel prova" öncesindeki provalar, koro, varsa bale/dans, orkestra ve solistler için ayrı salonlarda yapılır. Prova süreleri provayı yaptıran koro şefi, orkestra şefi ve yönetmen tarafından ihtiyaca göre belirlenir ve haftalık programa yazılır. Tüm katılımcılar prova aralarındaki dinlenme süresini kantinlerde bir şeyler yiyip içerek ve de herkes yakın olduğu arkadaşlarıyla çalışılan eser üzerinde veya günlük konularda sohbet ederek geçirirler. Operada performansa yönelik provaların yanı sıra kostüm ve sahne düzeni için de provalar da gerçekleşir. Sanatçılar temsile yaklaşık bir ay kala terzihane ve ayakkabı atölyesine gidip ölçülerini vererek hazırlanan kostüm ve ayakkabıların provasını yaparlar. Kostüm tasarımcısı eğer eser için şapka ve başlık tasarlamışsa sanatçılar bunların da provasını ilgili atölyede yaparlar. Operadaki bir diğer prova da ışık, özel efektler ve varsa hareketli dekorlar için yapılır ve bunlar sahnelemeye ilişkin teknik provalardır.

Karyağdı Hatun adlı opera eserinin prova aşamaları ise şöyle gerçekleşti: Prova planına göre ilk olarak solist şarkıcılar 17 Eylül 2012 tarihinde başlayıp 16 Kasım 2012'ye kadar devam eden süreçte haftada dört veya beş günlük sahne öncesi ve 12-30 Kasım 2012 tarihleri arasında sahnede orkestrasız prova yaptılar. Şarkıcılar

burada korrepetitör adı verilen piyano eşlikçisi ile birlikte *Karyağdı Hatun* opera eserinde seslendirecekleri eserleri çalıştılar.

İlk koro provasının başladığı 10 Ekim 2012'den itibaren koro şefi, önce ses gruplarıyla (soprano, alto, tenor, bas) ayrı ayrı eserin notaları üzerinde deşifre yaptırarak provalara başladı. Deşifre; notaları okuyarak eseri seslendirmektir. Eserin koro partisi zorluk derecesine göre bölüm bölüm çalıştırıldı. Ses grupları koro şefiyle ayrı ayrı çalıştıktan ve her ses grubunun nota partisi tamamıyla deşifre edildikten sonra koro toplu çalışmalarına başladı. Her koro provasından önce, opera sanatçıları ses egzersizi yaparak eseri çalışmaya başlarlar. Bu süreç *Karyağdı Hatun* opera eserinin prova aşamasında da aynı şekilde uygulandı. Ses açma çalışmaları koro şefi tarafından toplu olarak yaptırıldı. Şarkı söylemek için bedensel ve ruhsal açıdan hazır olmak gerekir. Yapılan ses açma çalışmaları da ses kaslarını şarkı söylemeye hazırlar. Belirli ezgiler belirli vokallerle kalın seslerden ince seslere doğru tekrarlanır. Bu egzersizlerle koro şarkı söylemeye hazırlanılır. Provalar koro salonunda gerçekleşti. Operanın sanatçı giriş kapısından girip merdivenlerle ilk kata çıktığınızda kantin yer alır. Kantinin içinde yer alan büyük kapıdan ise koro salonuna ulaşırsınız. Koro salonunda yaklaşık yüz adet mavi kaplamalı sandalye, demir dolaplar ve bir adet kuyruklu piyano vardır. Demir dolaplara erkek sanatçılar notalarını ve giysilerini koyarlar. Kadın sanatçıların kullandığı demir dolaplar ise soyunma odalarında yer alır. Eser provasında her 45 dakikada bir 15 dakika ara verildi. Aralarda koro kantininde çeşitli şeyler yiyip içilerek eser ve güncel konular hakkında sohbet edildi. Genellikle eser ve hazırlanmakta olan yeni yasa tasarısı

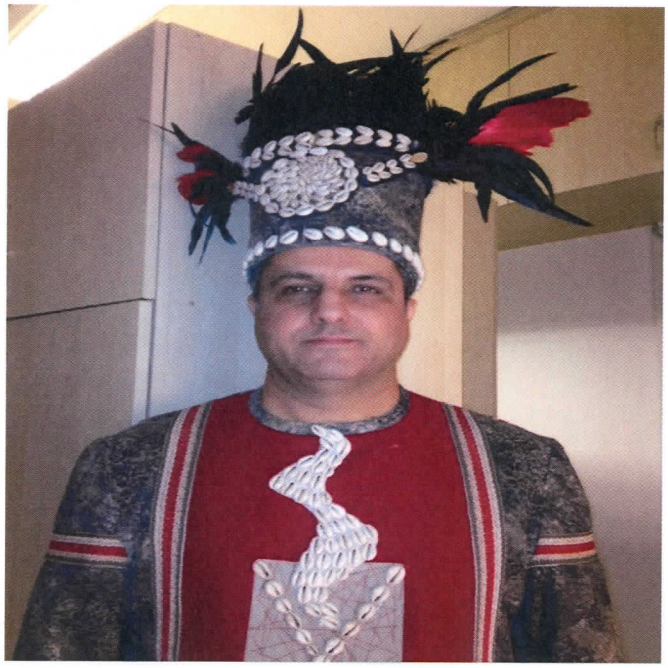
hakkında konuşuldu. Eserin Türkçe olması, dil ve ezber açısından bir kolaylık getirse de tiz (ince) perdelerdeki Türkçe heceleri seslendirmek teknik açıdan zorluk yarattı. Çünkü tiz notalarda ses telleri kapalı heceler seslendirirken zorlanır. Opera şarkıcılığı tekniğini çok iyi bilen İtalyan besteciler genelde bu tonlara açık vokaller yazarak şarkıcıları teknik açıdan rahatlatabilmektedir. Ancak eserin Türkçe olması ve tiz notalara kapalı vokallerin gelmesi seslendirme tekniği açısından şarkıcıları zorladı. Provalar sırasında kimi zaman eserin verdiği duygu özellikle ilahilerin yer aldığı bölümlerde koro sanatçılarının duygusallaşmasına hatta bazılarının ağlamasına sebep oldu. Bu başka eserlerde sık rastlanan bir durum değildi. İlk sahne provasının başlama tarihi olan 11 Kasım 2012'ye kadar tüm koro provaları aynı şekilde devam etti. Eserde dans da bulunduğu için koro sanatçıları, koro provaları dışında ilgili koreografın yönetiminde bale salonunda dans provalarına da katıldılar. Bale salonuna operanın sanatçı kapısından gidilebileceği gibi arka bale bölümü giriş kapısından da gidilebilir. Opera sahnesinin çıkış kapısında dar bir koridor vardır, burada teknik ile ilgili bazı birimlerin odaları yer alır. Bu dar koridorun bitiminde aynalarla kaplı bale salonu yer almaktadır. İçeriye girerken gündelik ayakkabılar çıkarılır. Koro sanatçıları da provalarda yanında getirdikleri spor ayakkabıları ve patikleri giydiler. Koro provaları haftada üç gün olmak üzere 17 Kasım 2012'ye kadar devam etti ve 19 Kasım 2012'de koro ve solistler birlikte prova yaptılar. Opera eserinde 29 Kasım, 4 ve 7 Aralık 2012 tarihlerinde de dans provası yapıldı.

Orkestradaki çalgı grupları ise 5-8 Kasım 2012 tarihleri arasında kendi aralarında prova yaptılar ve ardından tüm orkestranın bir arada olduğu sahne öncesi

provaları da 22-30 Kasım tarihleri arasında gerçekleştirildi. Bunun yanı sıra orkestra ve şarkıcıların ilk defa bir arada yaptığı ve "zits"[7] adı verilen prova ise 3 ve 5 Aralık 2012'de yapıldı. Yönetmen Yardımcısı, "Bu akşam uykusuz geçecek" diyordu. Bir sonraki gün 6 Aralık 2012'de ilk orkestralı sahne provası gerçekleşeceği için stresliydi. Orkestra ve şarkıcıların bir arada ve sahnede yapılan provaları 6-7 ve 10-12 Aralık 2012 tarihlerinde oldu. 6 Aralık 2012'de Saat 10.30'da ses açmak için tüm koro, koro salonunda toplandı. Ses açma egzersizi 20 dakika kadar sürdü. Egzersizleri her zamanki gibi Koro Şefi L.A. yaptırdı. Koro'dan C.Ö. küçük notalar bastırmıştı. Eserin ezberi tam olmadığı için sahnede görülmeyecek küçüklükteki notaları hazırlamıştı ve bunları isteyen koro sanatçılarına dağıttı. Prova kostümsüz gerçekleşecekti. Sanatçılara sahne üzerinde nerede duracağı anlatıldı. Sakin bir prova gerçekleşti.

13 Aralık 2012'ye gelindiğinde ve bir sonraki gün opera eserinin tüm kadro ile sahnede genel provası yapıldı. Genel provada kostümler giyilir, makyaj yapılır ve varsa şapka ya da başlıklar takılır. Gerçekleşen bu provada da kostümler giyildi ve başlıklar ilk kez takılarak sahneye çıkıldı.

[7] Kısaca Türkçe'de "Zits" denilen bu 'prova' terimi, aslında Almanca "Sitzprobe" kelimesinden gelmektedir ve İtalyanca aynı anlamda "La prova all'italiana" kullanılır.



Karyağdı Hatun Operası Genel Prova Öncesi Şaman Kostümlü Sanatçı



Karyağdı Hatun Operası Genel Prova Öncesi Koro Sanatçıları

Bu ilk genel provadan önce bazı koro sanatçıları, rejisör yardımcısı ve kostüm yaratımcısı (A.A.) arasında huzursuzluk yaşandı. Kostüm konusundan doğan tartışmada taraflar arasında saygı sınırlarını aşan sözler kullanıldı. Bu az da olsa sahneye yansıdı. Genel provada at mekanizması zamanında çıkmadı. Bu provanın aksamasına neden oldu. Provalar teknik nedenlerden aksadığında genelde teknik ekipten görevliler sahneye gelerek sorunu çözmeye çalışırlar. At mekanizması çalışmayınca teknik ekip sahneye gelerek sorunu çözmeye çalıştı. Rejisör de sahne üzerine geldi ve sorun giderilinceye kadar sahne üzerinde bekledi. İkinci sahnede prova esnasında verilmesi gereken sis verilmeyince Rejisör bu duruma tepki gösterdi. Sahnede seyretmekte olan Rejisör sahne arkasına gelerek hemen sisin verilmesini söyledi. Ses tonu kızgındı ve görevlerini yerine getirmeyen sahne arkası ekibine tepki gösterdi. Bu tür olaylar müşterek çalışma ortamlarında olabilmektedir. 15 Aralık 2012'ye gelindiğinde artık eser sahnelenerek yıllar sonra yeniden seyirciye sunuldu.

3.4. Turne

Bir sanatsal gezi olan turnede asıl amaç serbest bir gezi değil, sanatsal etkinliğin gerçekleşmesi olduğu için bunu yapacak olanlar da etkinliğin planına göre hareket ederler. Turnelerdeki zorluk yolculuk ya da kişisel eşyaların taşınması ile ilgili olabilir. Sanatın ekonomisi açısından bakıldığında turnenin ayrı bir maliyeti bulunmaktadır. Çünkü opera gibi orkestra, şefler, koro, solistler ve teknik personelin bulunduğu kalabalık bir sanatsal etkinlikte opera eserini sahneleyecek olan tüm

ekibin otellerde konaklaması gerekir. Buna ek olarak ilgili opera eserinin dekor ve kostümlerinin de taşınması gerekmektedir. Bu mali durumun yanı sıra performansın kaliteli olabilmesi açısından da özellikle şarkıcıların psikolojik ve fizyolojik olarak sağlıklı olması gerekir. Bazen turne esnasında kişiler arasında yaşanabilen olumsuz durumlar ve turne yapılan yerdeki hava koşulları şarkıcıların sesini etkileyebilir ve bu da sahnede olumsuz bir performansın ortaya çıkmasına neden olabilir. Bu açıdan turnenin içinde yolculuk (kişisel eşyalar, çalgılar, kostümler, dekorlar ile birlikte), konaklama, genel prova ve performans aşamaları sayılabilir ve tüm bu aşamalar yine farklı düzeydeki insan ilişkileri ile bütünleşir[8].

[8] Collins (1976), "Comic Opera in Ghana" adlı çalışmasında Ghana'da komik opera olarak yapılan müzikli tiyatro turnesini anlatır. Bu çalışmada yer alan betimlemeler turne olgusuna bir örnek oluşturur: On üç oyuncu, dokuz müzisyen ve bir de organizatörden oluşan müzikli tiyatro grubunun kiralanmış bir minibüsün içinde (bir şoför ve onun arkadaşı ile) yolculuk yaparak yılda yedi veya sekiz defa tüm ülke etrafında turne yaptığı, her turneye ayın sonundaki maaş gününde başladığı ve bir yerden bir yere taşınarak üç hafta boyunca her gece kasabalarda performans yaptığı görülür. Bu komik opera grubunun sahne alanları ise sinema salonları, gece kulüpleri veya bir köyde avlusunda basit bir ahşap sahne olan özel bileşik bir ev olmuştur. Gittikleri yerlerde öncelikle müzik teçhizatları ve aydınlatmayı hazır hale getiren grup,elektrik olmayan bölgelerde ise taşınabilir güç kaynağı (jeneratör) kullanır. Bunun yanı sıra oyuncuların değişimi ve makyajı için sahne arkasında perde ile kapatılmış bir yer yaparlar. Akşam saat 21.00'da müzik grubunun çaldığı popüler Ghana dans müziğinin bir bölümü eşliğindeki bir dans ile başlayan gösterideki oyun ise, genellikle saat 23.00 civarında seyirciler dolduğunda başlayıp üç saat sürer. En sonunda müzik grubunun kısa bir süre daha tekrar çaldığı ve nadiren gece saat 02.00'dan önce de gösterinin bittiği görülür (Collins, 1976: 54-55).

Ankara Devlet Opera ve Balesi'nin turneleri genelde otobüs ve uçakla olmaktadır. Eskişehir Opera Günleri kapsamında gerçekleştirilen *Karyağdı Hatun* opera eserinin turnesi ise hızlı tren seferiyle olmuştur. Tren yolculuğu sanatçılar için sohbet edebilecekleri bir ortam oluşturdu. İlk kez hızlı trene binen sanatçılar vardı.



Karyağdı Hatun Operası Eskişehir Turnesine Sanatçıların Trenle Gidişi

Yolculuk boyunca bazı sanatçılar akıllı telefonlarıyla birbirlerine fotoğraf gösterip beraberce müzik dinlediler. Bazı sanatçılar yolculuk boyunca dergi okumayı tercih etti. Tren yolculuğunda rejisör yardımcısıyla sohbet etme imkânı buldum ve esere ilişkin merak ettiğim bazı konular üzerinde kendisiyle konuştum. Sanatçılar, yolculuk sonunda dinlenmeye ihtiyaç duymadan, bir yemek arasından sonra ışık ve ses sistemleri hazır bir sahnede provaya başladı. Temsil yapılacak salonda, sanatçıların kostümlerini giyerek makyajlarını yapabilecekleri özel sanatçı odaları da vardı. *Karyağdı Hatun* opera eserinde turneye de giden sanatçı ve teknik ekip

sayılarıyla şöyledir: 74 koro sanatçısı, 78 orkestra sanatçısı, 12 solist sanatçı, 2 bale solisti, çocuk korosundan 18 ve de çocuk balesinden 8 çocuk, 6 korrepetitör, 2 koro piyanisti, 1 rejisör ve de reji asistanı, 1 kondüvit, 1 suflöz, 1 dekor tasarımcısı, 1 kostüm kreatörü, 2 koro şefi, 1 orkestra şefi, 1 koreograf, 1 ışık tasarımcısı, 1 çocuk korosu şefi çalışmaların başından itibaren eserde yer almıştır. Bu sayının fazlalığı kurumsal bir operanın durumunu da gösterir. Türkiye'de gezici özel opera kuruluşları olsaydı belki onların bünyesinde daha az sayıda sanatçı bulunacak ve daha az imkânlarla sadece operetler ve az sayıda kişiden oluşan opera eserleri sahnelenebileceklerdi. Dolayısıyla Opera kurumunun devlet destekli olması tüm özellikleriyle bir opera temsili yapabilme imkânlarını sağlamaktadır.

Karyağdı Hatun adlı opera eserinin 2013 sezonu için son temsili 6 Mart 2013'te Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde yapıldı ve 13 Mart 2013'te Eskişehir Opera Günleri'nde sahnelendi. Eserin turnesi 12 Mart 2013'te tüm ekibin tren garında hazır bulunmasıyla başladı. Saat 10.30'da trenle yola çıkıldı. Trende genelde herkes yakın bir arkadaşı ile oturup sohbet etti. 12.30'da Eskişehir'e varıldı ve Belediye'de öğlen yemeği yenildi. Otele yerleşildikten sonra isteyenler otelde kalarak dinlendi ve isteyenler de şehir turuna çıktı. Saat 19.30 akşam yemeği olarak ilan edilmişti. Saat 20.30'da genel prova başladı. Genel provalar temsilin bire bir aynısıdır genelde. Ancak farklı olarak kostüm giyilmedi. Sahneye alışmak koro sanatçıları için biraz zaman aldı ve bu nedenle koronun dansla çıktığı bölümün bir kez tekrarı alındı. Solistler de farklı bir sahnede şarkı söyleyecekleri için gergindi. Tenor, sis verilen sahnede dumandan nefes alamadığını ve de şarkı söyleyemediğini

belirtmek için sahneden bağırdı. Öncesinde de tenor sahne arkasında kondüvite gergin bir tonla bir şeyler söyledi. Kondüvit cevap vermedi ve sustu. Kondüvit konunun kendisi ile hiç ilgisi olmadığını bana söyledi. Uzunca bir süre sustu 98, 99 ve 100 diyerek nefes aldı. Tenorun gergin hali strese girmesine neden olmuştu. Genel prova başka bir sahne olması ve akustiğe alışmak gibi konular dolayısıyla çok başarılı geçmedi. Genel görüş bu şekildeydi. Akşam koro şefi otelde oturan korist bir grubun yanına geldi, sohbetlerine katıldı. Sahnede çok iyi gözlem yapabildiğini anlattı. Kim zoraki şarkı söylüyor, kim dans ederken ve şarkı söylerken eğleniyor, işini zevkle yapıyor çok net görebildiğini anlattı. Koro şefi, koro sahnedeyken perdenin arkasında sahneye yakın bir yerde durup koroyu yönetmeye devam ediyordu. Genel prova boyunca hep koronun yanında yer aldı.

Eskişehir'de 13 Mart 2013 temsil günü olması nedeniyle 18.30'da Opera'ya gidildi. 19.00'da hazırlıklar başladı. Kostüm, saç yapımı ve makyaj gibi hazırlıklardan sonra temsil başladı. *Karyağdı Hatun* opera eserinde Ankara'da gerçekleştirilen temsillerde çocuk balesi de yer almaktaydı. Kondüvit ile yaptığım görüşmede Eskişehir'de çocuk balesinin sahnede yer almayacağının temsilden hemen önce belli olduğunu söyledi. Sahne arkasında farklı bir sahnede temsil yapacak olmanın getirdiği bir stres vardı. Selam için koronun ilk perde sonunda perde kapanmadan hazır olunması istendi. Perde kapanmayacaktı, ışıklar karartılıp hemen herkes sıraya girecek ve selam verecekti. Bu teknik imkânlardan kaynaklanan ve Ankara'dakinden farklı olan bir uygulamaydı. Temsil bittiğinde çok başarılı bir temsil olduğu tüm sanatçılar tarafından konuşuluyordu. Bir önceki gecenin aksine

çok başarılı bir temsildi. Çocuk korosundan bir veli bu yöndeki duygularını paylaştı. Kendisi seyirci kısmında her iki geceyi de izlemişti ve şaşırdığını söylemişti. Seyircinin de motive edici bir etkisi olduğunu dile getirdi.



Karyağdı Hatun Temsilinde Çocuk Balesi, ADOB.



Karyağdı Hatun Temsilinde Bale, ADOB.

IV. 3. PERDE: BİREYSEL DENEYİMLER

Bu bölümde *Karyağdı Hatun* opera eserinin sahnelenme aşamasında sanatçı ve teknik ekip ile yapılan görüşmeler yer almıştır. Görüşmeler üç tema altında sunulmuştur. İlk tema da sanatçıların opera ile kurdukları ilişki, ikinci temada rekabet ve üçüncü temada da opera ve eser hakkında düşünceler üzerinden kurulmuştur. Her opera eseri belli aria'larıyla ünlüdür ve bu aria'lar çoğunlukla ilk sözleriyle anılır. Bu çalışmaya katkı sağlayanların opera ile kurdukları ilişki ve kişisel deneyimlerine ilişkin düşünceleri de eserde yer alan aria'lar ve ilahiler ile tematize edilmiştir.

4.1. Tema: İçimde Bir Dünya Büyüyor (Yazgülü Aria)

Opera ile kurdukları ilişki bağlamında sanatçıların kendilerini ifade ederken çokça kullandıkları kelimelerden ikisi aşk ve tutkuydu. Opera sanatı ile uğraşmanın; küçük yaşlardan beri tutkuları olduğunu söyleyen ve yaptıkları işe olan duygularını aşk olarak nitelendiren sanatçılar, operada çalıştıkları süreç içinde çeşitli sıkıntılar da yaşıyorlardı. İçlerinden G.Y. ise gerek opera gerekse çalışılmakta olan *Karyağdı Hatun* adlı opera eseri ile ilgili oldukça olumlu düşüncelere sahipti. Daha önce de birçok Türk bestecisinin yapıtlarında görev almış olan G.Y., Okan Demiriş'in, *Karyağdı Hatun* adlı opera eserinde hem koro sanatçısı hem de seğmen olarak rol almış ve çalışmalar bitip de yapıt artık sahnelenmeye hazır olduğunda, çalışmalar

başlarken bu denli zevk alarak ve heyecan duyarak çalışacağını düşünmediğini fark etmişti.

G.Y. "Bu aşk, ezgilerle, türkülerle öyle güzel ifade edilmiştir ki kendinizi daha önceden yaşanmış bir masalı dinliyormuşçasına oyunun akışına kaptırıyorsunuz. İki gencin aşkları, düğün öncesindeki ve sonrasındaki kutlamalar zengin bir sahnelemeye olanak veriyor. Sadece sahnedekiler değil, izleyenler de kendi gelenek ve göreneklerimizi, giysilerimizi, seğmenlerin danslarını, yüzyıllar içinden süzülüp gelen kültürümüzü izlerken, kendilerini kaptırmış buluyorlar" demekteydi. G.Y. eserin konusunu, müziğini ve sahnelenme şeklini beğenmişti ve yaptığı işten haz alıyordu. Kendisini koro sanatçısı olarak nitelendiren G.Y., "Seğmen olarak rol aldım" ve "Türk bestecimizin yapıtlarında görev almıştım" derken rol ile görev kavramlarını vurguluyordu. G.Y.'nin anlatımında "rol aldım" ifadesi; operada koro sanatçılığının aynı zamanda sanatçıların oyunculuklarını da yer yer gösterdikleri bir sanat dalı olması ile ilgilidir. G.Y.'nin "görev aldım" ifadesi ise onun bir kurumda çalıştığını göstermektedir ve kurumda çalışan bir sanatçı olmanın getirdiği bazı yükümlülükler vardır ve bunlardan başlıcası, yönetim tarafından verilen görevlerin yerine getirilmesidir. Operada çalışan sanatçılar 1309 sayılı kanuna tabidirler. Bu kanunun dördüncü maddesinde "Genel müzik yöneticisi (Başorkestra Şefi niteliğinde) Orkestra Şefleri ve yardımcıları, Başrejisör, Rejisörler ve Yardımcıları, Koro Sanatçıları, Opera Solistleri, Orkestra Sanatçıları, Koro Şefi ve Yardımcıları, Başkoreograf, Bale Başöğretmeni, Koreograflar, Kordöbale şefi ve Yardımcıları, Bale Öğretmenleri, Bale sanatkârları, kostüm kreatörleri, Sanat Teknik

Müdürü, Bale Notatörleri, Dekoratörler, Başdekoratör, Şan Pedogogları, Başkorrepetitör Devlet Opera ve Balesi sanatkâr memurlarıdır" şeklinde tanımlanmıştır. Aynı kanunun 69. Maddesi "Sanatçılar" başlığını taşır ve şu şeklidedir: "Solist sanatçılar, bale sanatçıları, koro sanatçıları ve orkestra sanatçıları 1309 sayılı kanunda madde 7 ve 8'e göre Teknik Kurul Kararına dayanılarak Genel Müdür ve Müdür tarafından göreve alınırlar. Kendilerine verilecek branşları ile ilgili her tür rolleri partisyon ve görevleri üstlenmeye ve gereğini eksiksiz yapmaya yükümlüdürler. Bütün çalışmalarını kurum içinde yükümlenecekleri görevlere yöneltirler. Verilecek görevleri resmi niteliklerinin gerektirdiği saygınlıkla sürdürürler. Sanatçıların Kurum dışında gerçekleştirecekleri her türlü sanatsal faaliyet Genel Müdürlüğün yazılı izni ile mümkündür." 1309 sayılı kanun da yer alan sanatkâr memur ifadesinde de anlaşılacağı üzere kurumda çalışan sanatçılar aynı zamanda da memurdur.

Koro sanatçısı koroda hangi ses grubunda görevliyse partisini çalışıp seslendirmekle sorumludur. G.Y., başka bazı Türk bestecilerinin opera eserlerini seslendirmişti ve yaptığı işin niteliği gereği çeşitli rollere de bürünüyordu. Kurumda çalışan bir sanatçı için rol aynı zamanda da görev demekti. G.Y.'nin ifadeleri "Sanatçı kimdir?" ve "Sanat nedir?" sorularını da beraberinde getirmektedir ve bu en çok tartışılan konulardır. Sanata karşı sevgi ve duyarlılığı olan, sanat becerisine haiz kimseler sanatlarını sanatçı coşkusuyla ortaya koyarak karşı tarafa tesir edecek şekilde aktarırlar. Koro sanatçısı bir müzik grubuyla beraber hareket eder. Operada şarkı söyleyen koro sanatçıları ses eğitimi almış, şarkı söyleme tekniğini iyi bilen

gerektiğinde de topluluktan bağımsız tek başına güzel nitelikli şarkı söyleyebilme becerisine sahip kimselerdir. G.Y. koro sanatçısı olduğunu söylerken, operaya özgü şarkı söyleme tekniğini kullandığını söylüyor, kendisini sanatçı olarak ifade ettiğini ve aynı zamanda yaptıklarını bir görev olarak da gördüğünü anlatıyordu. Bir başka koro sanatçısı E.G.'nin düşünceleri ise şöyledir:

> E.G., Sonsuz bir aşk opera benim için. Bitmeyen bir bilgi süreci. Gerçekten aristokrat bir sanat. Tüm görsel sanatları içinde barındırıyor. Görkemli ve şaşaalı. Çok zor, meşakkatli ömür törpüsü resmen. İnsan koroda da olsa opera sahnesinde bambaşka bir insan oluyor. O kişi oluyor. Opera'da çok heyecan duyuyorum. Çok kötü şeyler olmasına rağmen aşığım. Baleyi, tiyatroyu, senfoniyi de seviyorum. Bir süre sonra insan sesi arıyorum. Şancı olduğumdan değil. Opera bütün görsel sanatları barındırdığı için sonsuz tatmin duyuyorum. Başka şeylerden sıkılıp insan sesi arıyorum.

E.G. "koroda da olsa" derken aslında koroda söylemekten hoşnut olmadığı anlaşılabiliyordu. Bu ifadesiyle korodan ziyade solo roller söyleme isteğini açığa vuruyordu. Her eser ayrı ve özverili bir çalışma sürecini içerir ve bu opera sanatçılarının sağlıklarına da dikkat etmesini gerektirir. Ses telleri oldukça hassastır. Gribal enfeksiyon, stres, reflü daha nice rahatsızlıklar ve de iklim koşulları ses sanatçılarının sesini kolayca etkileyerek performansını düşürebilir. Yaptığı işi betimlerken aşk kelimesini sıklıkla kullanan E.G., meşakkatli ve ömür törpüsü derken performansı etkileyen hususlara da dikkat çekmektedir.

A.Y., mesleğini tutkuyla sevdiğini, her adımında inanılmaz heyecan duyduğunu ve ayrıcalıklı bir iş yaptığını düşünüyordu. Sanatçı yerine meslek kelimesini kullanmayı tercih ediyordu. Sistemli bilgi ve becerilerin eğitim sonucunda elde edileceğine ve bu eğitim sürecinden sonra da insanlara yararlı bir hizmet verilebileceğine inanıyordu. Sanatı ayrıcalıklı yapan şey, ona göre insanın ruh dünyasıyla doğrudan bağlar kurabilmesiydi. Sanatın bir insana kattıkları belgelerle ispatlanabilecek bir şey değildi ve sanatla özellikle de müzikle verilen hizmetin bir ölçüsü yoktu. A.Y.'nin yaptığı işi ayrıcalıklı görmesinin temel sebeplerinden birinin bu sanatın içerdiği zenginlik ve çok katmanlı yapısıydı. Yaptığı işi değerli ve özel bularak, ayrıcalıklı bir iş yaptığını düşünen A.Y. gibi T.M., sanatçının aydın olması gerekliliğine inanıyordu:

> T.M., işimizi son derece değerli ve özel buluyorum. Gerek aldığımız eğitimin özelliği gerekse sanatın toplum için gerekliliğine olan yüksek inancım yaptığımız işi benim için daha da değerli kılıyor. Sahne sanatlarında her iki tarafa geçtiğimde de izleyici olduğum ve icra ettiğim zamanlarda benim için çok heyecan verici. Yüzyıllarca, binlerce koşulda, çok değerli yetenekli insanlarla yükselmiş bir sanatın sıra sana geldiğinde seni o değerlerle beslemesi, o büyünün içine seni alması, kendi yapabilirliğini, sınırlarını, her alandaki birikiminin yansımasını göstermek için çabalaman inanılmaz bir haz, uğraşı. Sanatçılık bir yetenek mirası ve bir hediye olabilir, ama bunu insanlara yaşatabilmek, onları o kadar tekrara

rağmen heyecanlandırabilen işte bu daha büyük bir özellik. Benim için bu işte her şeyden değerli olan ise bir sanatçının vizyon sahibi, çok okuyan araştıran, seküler düşünen bir aydın olabilmesidir. O ışığı taşımak ve de görmek beni çok mutlu eder.

Böylece icracı/seslendirici kavramı karşımıza çıkıyor ve T.M. kendisini bu şekilde ifade ediyordu. Yetenek mirası derken de bu işi ancak yetenekli insanların yapabileceğine olan inancını görüyoruz ve hediye söylemiyle de yaptığı işi sevdiğini anlatmak istiyordu. Yaptığı işten duyduğu hazzı kelimeleriyle de vurgulayan T.M., sanatın toplumsal bir gereklilik olduğunu anlatmaktaydı.

O.S. de ayrıcalıklı bir iş yaptığına inanlardandı ve ona göre bu işi yapan çok az kişinin olması da bir başka ayrıcalıktı:

Ben bir yorumcuyum. Koro sanatçısıyım. İşimi çok büyük bir zevkle yapıyorum. Türkiye'de böyle bir işi yapan çok az insan var. Bu yüzden bunun mutluluğunu yaşamaktayım. Kadın sanatçı olmak güzel ama anlaşılabilir değil. Özellikle de opera sanatçısı olmak. Opera sanatçısıyım dendiğinde toplumda bir şaşkınlık olmakta. Çok fazla tanınan bir meslek değil. Çok bilinmediği için de yeteri kadar takdir edilmediği kanaatindeyim. Ama çok güzel bir meslek.

Karyağdı Hatun adlı operada yer alan Ç.Ö. ile sohbetimizde en çok kullandığı kavram aşk oldu. Ç.Ö., "Mesleğini çok seven ve çok çalışan birisiyim. 16 yıldır operadayım. Ona duyduğum kocaman aşk var. Aşkım çok büyük. Zorlukları var. Yeri geldiğinde ailemi ihmal etmeye kadar gider" diyerek operayla ilişkisini anlattı. Ç.Ö. de yaptığı işi aşkla yapılan meslek olarak görüyordu.

Öte yandan yaptıkları işten aldıkları hazzı ve işin ayrıcalıklı olduğunu belirtmesine rağmen M.B. gibi hakkının verilmediğini düşünenlerde vardı. M.B. iyi bir eğitim almasına karşılık niteliklerinin iyi değerlendirilmediğinden yakınıyor ve kendisini niteliksiz hissediyordu. M.B. kendini vasıfsız hissediyordu ve kendisini ifade ederken "Vasıfsız hissediyorum. Birçok niteliğim olmasına karşın 15 yıl olacak figürasyondayım. Bilkent Üniversitesi Sahne Sanatları Koro-Şan Bölümü mezunuyum. Şan mastırımı yarım bıraktım" diyordu.

Şan (Opera şarkıcılığı) eğitimi almış bir kişinin sahne üzerinde bu yetisini paylaşamadığı takdirde bu tür duygulara kapılabilmesi opera dünyasında olağan dışı değildir. Opera gerek meslek gerekse bir sanat dalı olarak duyguların fazlasıyla ön planda olduğu bir sanattır. Ayrıca genellikle oldukça meşakkatli bir öğrenim sürecinden sonra mezun olunabilinir. Bu eğitimi seçen herkesin ortak noktalarından biri de bu sanata karşı tutkularıdır. İşte tüm bunlar göz önüne alındığında M.B.'nin sahne üzerinde şarkı söyleyememekten kaynaklanan düşüncelerini değerlendirmek daha kolay olacaktır.

B.B. de M.B. ile benzer düşüncelere sahipti. Şarkı söylemeyi çok seven B.B., "Kendimi yerini bulmamış hissediyorum. Şarkı söylemeyi çok seviyorum. Görevimi tam yapamıyorum. Kendi cevherimi ortaya çıkaramıyorum" diyordu. Cevher bir şeyin özüdür. Cevherini sergileyemediği ve bu nedenle görevini tam yapamadığını söylerken asıl kastettiği, şan eğitimi alan pek çok kişi gibi solo rollerde yer almak istediği idi. Opera'da solo roller söylemek daha önce de sözü edildiği gibi birçok sanatçı için önemlidir. Konservatuar eğitimi süresince sanatçı adayları çeşitli roller hazırlayarak sınavlara girerler ve ilerde de opera sahnesinde bu rolleri söylemeyi hayal ederler. B.B. de "görevimi tam yapamıyorum" derken asıl hedefinin koro dışında solo rollerde şarkı söylemek olduğunu ama buna şimdiye kadar gerçekleştirememiş olduğunu anlatmıştı. Bu bir opera sanatçısı için hayal kırıklığı yaratan bir durumdu.

Görüşmelerimin çoğunda içimi hep aynı duygu kaplıyordu. Sanki "Tatar Çölü"nde Giovanni Drogo ile konuşuyordum. Dino Buzzati'nin 1940 tarihinde yayımlanan romanında genç teğmen Giovanni Drogo, Bastiani Kalesi'ne varır ve tarifsiz bir sıkıntı duyarak orayı terk etmek ister ama çeşitli sebeplerle kaleye bağlanarak dönemez. Kalede kalarak kaderine teslim olur. Bu çalışma sırasında görüştüğüm kişilerin de zaman içinde Giovanni Drogo'ya dönüşmüş olabileceklerini düşündüm. Bastiani Kalesi'nin yerini Opera binası almıştı.

Meslekte otuz üç senesini doldurduğunu anlatan N.A., kendisini kuralcı ve mükemmeliyetçi olarak tanımlamıştır. N.A., "Çevremden de mesleğini mükemmel

yapmalarını beklerim. Koroda olmama rağmen kendimi korist görmem. Hiç bir arkadaşımı da korist görmem. Biz aktörüz, sahne sanatçısıyız, şarkıcıyız. Diğer korolardan farklıyız. Saydığım kriterler sıradan korolarda olmaz" diyordu.

Opera içinde ve dışındaki bağımsız koro, birden fazla insan sesi grubu (soprano, alto, tenor ve bas) için çoksesli dokuda bestelenmiş bir müzik eserini topluca seslendirir. Bu topluluğun her bir üyesi korist olarak tanımlanır. Koro ancak her bir üyenin sanatsal katkısı ile varlığını bulur ve sanatını ifade edebilir. N.A., "korist görmem", "aktör, sahne sanatçısı ve şarkıcı" ve "diğer korolardan farklıyız" ifadesi ile bağımsız koroların yanında opera korosunda görevli sanatçıların başka rolleri de olduğunu belirtmiştir. Opera korosunda şarkı söyleyen her bir koro üyesi sahnede rejisörün opera eseri sırasında verdiği rolleri de oynar. Örneğin bu tablo; bir baloda dans eden kişiler ya da bir meydan da gezen halkta olabilir. Koro sanatçıları yeri geldiğinde dans ederek şarkı söyler bazen de rejisörün uygun gördüğü mizansenlerle opera eserinde sesin yanı sıra oyunculukla da katkıda bulunarak esere zenginlik katar. Kısaca opera korosu sadece şarkı söylemez. Opera korosunda şarkı söylemek gerek dansla gerek oyunculukla da sıkı bağları olan bir süreçtir. Konservatuarlarda da şan eğitimi ile beraber tiyatro ve bale dersleri müfredatta yer alır.

Karyağdı Hatun opera eserinde de önce ses grupları eseri teker teker çalışmış, her grup partisinden emin olduktan sonra da toplu çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Koroda aranan en önemli özellik, sanatçıların müziksel uyumu sağlaması ve

böylelikle eserin uyum içinde seslendirilmesidir. Bireysel olarak yapılan sanat dallarından farklı olarak koroda bütünün başarısı önemlidir. Bir koro sanatçısının ön plana çıkması ya da partisini yanlış söylemesi korodaki müziksel uyumu bozar. Koroda bireysel bir iş yapılmamakla beraber, her bireyin partisini doğru ve istenilen şekilde söylemesi gerekir. Çünkü müziksel uyum ancak bu şekilde sağlanabilir. Koro şarkıcılığı bu hususlar göz önüne alındığında, herkesin birbirine karşı sorumlu olduğu da mesuliyetli bir alandır. Ancak solist olmak yine de çoğu koro sanatçısı için cazip olandır. Koro sanatçıları solo rollerde yeteneğini göstermek ister.

E.Ö., "Koro sanatçısıyım. Her çuvalı giyen aktör olarak görüyorum kendimi. Her karaktere bürünen insan" derken, N.A.'nın anlatmak istediği durumu yinelemekteydi. Eserlere göre koronun üstlendiği rollerde farklılık göstermektedir. İyi oyunculuğu olan koro sanatçıları eserlerde kendilerini belli etmekte ve rejisörün uygun gördüğü rolleri üstlenmektedir.

N.Ç., koro ve solo olarak yapılan ayrımın doğru olmadığını düşünen ve operayı sadece müzik olarak niteleyenlerdendi:

> Dünyaya tekrar gelsem bu mesleği seçerdim. Ruhumda var. 5 yaşında enstrümanla başladım. Akordeon, gitar, keman çaldım. Sanatçı olarak tanımlarım kendimi. Opera şarkıcısıyım, bu benim tutkum. Bu işin eğitimini de veriyorum. Koro, solo olarak ayırmıyorum. Bunun ayrımı olmaz. Herkes eşit. Ülkemizde bu mesleği yapmak bile büyük başarı. Kendi müziğimiz

değil ya. İyi imkânların sunulması gerek. Dünyanın en zor mesleği. Bu imkânlarda bunu yapmak büyük başarı.

N.Ç.'ye göre İtalya'da ortaya çıkıp gelişen ve tüm dünyaya yayılan opera, Türkiye'ye özgü ulusal bir müzik olmadığı için Türkiye'de yapabilmek ayrıca bir başarıydı. Bununla birlikte Türkiye'de sadece Avrupa eserleri opera eserleri sahnelememekte az da olsa yerli eser bestelenmektedir. *Karyağdı Hatun*'da olduğu gibi bu eserlerin librettoları da kaynağını çoğunlukla ulusal kaynaklardan almaktadır. Son yıllarda çok sayıda olmasa da bestecilerin ve librettistlerin katkılarıyla kendi kültürümüzü ve tarihimizi anlatan eserler opera sahnelerinde sahnelenmektedir.

S.M., müzikteki ve operadaki eğitim ve disiplinden şöyle bahsetmişti:

Lise seviyesinde keman eğitimi aldım. Sonra hem koro şefliği hem de orkestra şefliği bölümlerinden mezun oldum. Müzik eğitimine 6 yaşında başlanılıyor. Sofya Operası şefi ve de Varna Operası şefi hocalarım oldu. Öğrencilik yıllarımda her yaz Avrupa'ya gittim. Bilgimi arttırdım. 2000 yılında Ankara Operası'nda göreve başladım. Koro şefliği ile başladım sonra orkestra şefi olarak görevime devam ettim. Biz ülkemizde hepimiz teorik bölümde okuyup sonra bölümlere ayrılıyoruz. Ben sınavları geçerek hem koro hem de orkestra şefliği bölümlerini bitirdim. Üç sene şan eğitimi de aldım. Bulgaristan Müzik Akademisi'nde aldım. Koroda rahat söylerim. Eğitim zordur, hocalık arkadaşça yapılmalı. 100 kere söylemektense bir kere iyi bir şekilde göstermek gerekir. İstediğin kadar konuş yapamıyorsan saygı

duyulmaz. Bir kere doğru şekilde göster. Böyle şeflere saygı duyulur. Esas eğitim ustalarla çalışınca oluyor. Taklitle başlıyorsun. Kendini buluyorsun.

S.M., yaptığı işe akademik açıdan yaklaşıyordu ve konuyu eğitim açısında ele alıyordu. Belki birçok sanat dalını yetenekle icra edebilirsiniz ama opera dalında eğitim almadan iyi bir şeyler ortaya koyabilmeniz çok düşük bir ihtimaldir. İyi bir ses eğitimi bu sanatın icrasında çok önemlidir. S.M. için güzel bir opera eserinin yaratılmasının belli yolları vardı:

> Batı Avrupa'da insan işini yapar ve bitincede gider. Burada iş bitiyor. Konuşuluyor, oturuluyor. En büyük sorunlardan biri bu. Bizim profesörlerimiz iş varsa gideceksin, işini yapıp çıkacaksın der. Opera'da çok konuşuluyor. İş değil laf üretiliyor. İslam dünyasında operası olan tek ülke, Türkiye. Opera burada toprak bulamamış. Atatürk çok iyi tohum atmış. Ondan sonra opera toprak bulamadı. Besteciler Batı Avrupa'da eğitim gördüler. Batı Avrupa gibi yazacağız dediler. A ve B öğrenmeden cümle kurunca olmuyor. Yavaş yavaş başlayacaksın. Türk müziği eserlerinden ilham alacaksın. Okulda çok sesliliği öğreteceksin.

Opera konusunda eğitimin önemini anlatan bir başka kişi de L.A. oldu. L.A., Bulgaristan'da eğitimini almış, Sofya Devlet Konservatuvarında koro şefliği öğrenmişti. 15 yıl kadar önce Türkiye'de Bilkent Üniversitesi'nde öğretim görevlisi olarak çalışmaya başladığını anlatıyordu. Varna Operası koro şefiydi ve iki yıldır da

Ankara Operası'nda koro şefi olarak görev yapıyordu. *Karyağdı Hatun* operası çalıştığı ilk Türk opera eseriydi. Onun görüşleri ise şöyledir:

> Toplu yapılan müziğin zorlukları var. Koroda herkesin bir olup, müziğin karakterini en iyi şekilde ortaya çıkarması lazım. Her insan sorumluluk sahibi olmalı. Müzik sevgisi, iç disiplini olması gerekli. En büyük zorluk burada. Kendi egosunu yutması lazım. Ana problem burada. Eğitimde hocalar iç disiplini anlatmalı. Ego bırakılmalı. Sahne de ben yokum hepimiz varız tek bir şey yapmak için. Bale, orkestra hepimizin bir amacı var işi iyi yapmak. Egolar önemli değil. Herkes bunu anlarsa bu yaptığımız işe inanılmaz bir güç getirir. Herkes kendini bu işe vermeli. Gücünü vermeli, ruhunu ve hislerini de. İç disiplini olmalı. Arkadaşlara saygı ve müziğe sevgi olmalı. Sahnede oynamak ve iyi söylemek görevimiz. Sanatçı olmak profesyonel olmak ne demek? Bir ülkenin en önde giden ve en geniş düşünen insanı olmak. Bir ulusun liderleridir sanatçılar.

L.A., eğitim ve iş disiplinine vurgu yapıyor, operada çalışmayı görev kavramı ile ifade ediyordu. S.M. ve L.A. yaptıkları iş ile ilgili duygusal bir yaklaşım veya farklı anlamlar yüklemek yerine daha gerçekçi tamamen işin yapılmasına ya da doğru icrasına yönelik anlatımlar kullanmışlardır. Bu durum, her ikisinin öncelikle Avrupa disiplininde yetişmiş olmalarının yanı sıra şeflik gibi çok sorumluluk isteyen bir görevde bulunmalarından ve de operada temsil yapan grubun tüm mesuliyetini taşımalarından kaynaklanıyordu.

Karyağdı Hatun'un ilk sahnelenmesi aşamasında rejisörler ve yardımcıları eserin sahneye konulması dışında farklı problemlerle de karşılaşabiliyordu. Eser sırasında yaşadığı bir deneyimi rejisör yardımcısı F.K. şöyle anlatmıştır:

> Rejisör yeni bir şeyler isteyebiliyor ve vakit daralınca bu sorun olabiliyor. Rejisörün son dakika stresini çok iyi anlıyorum. Soğukkanlı durabilirim. Sorun çözme odaklıyım. Empatim yüksek aynı işi yapıyoruz. Rejisör sanatçı ile sıkıntı yaşar ve bizim üzerimizden ifade eder. Sanatçıda sıkıntısını bizim üzerimizden ifade eder. İşten bir gün önce saat 12.00'da çıktım. Ertesi sabah 10.00'da operadaydım. 18.00'da genel prova vardı. O saate kadar sahne üzerinde çok sorun vardı, çalıştım. Bana gelip ne renk çorap giyeceğim diye bile soruyorlar. Bu durum kimin ne iş yaptığını bilmemekten kaynaklanıyor. Bu tip sorular bende taşkınlık yaratıyor. Artık lütfen kostüm tasarımcısıyla konuşun diyorum. Yoksa benim görevim haline geliyor. Biliyorum söylemiyorum. Kaosun içindeyim. Işıkla ve dekorla ilgili sorun vardı. Son sahnede kızı asacağımız mekanizma çalışacak mı gibi. Kostümü nasıl giydireceğimizi temsil öncesi çözdük. Çok sıkıntılıydı. Hangi sahnede kimin duracağı sorunu direk saldırı olarak geldi. Koroda bir kişi tarafından "Her şeye siz karar veriyorsunuz. Her taşın altından siz çıkıyorsunuz. Ben yaşlı mıyım bu kıyafeti giyiyorum" denildi. Bu durum benim sorumluluğumda değil. Kostüm tasarımcısına yönlendirdim. Bağırdı biz de rapor tuttuk. Genel provada başlıklarını takmadılar. Kostüm tasarımcısıyla tartıştılar. Başka insanlar ortaya attı. O evinde uyurken ben gece yarısı ışık provası yapmışım. İşi çözmek için, prova iyi geçsin diye. Empati oluşmuyor. Bir tek

onun sorunu önemli. Halat inecek mi takılacak mı gibi benim bir sürü sorumluluğum var. Büyük resme odaklıyım ben. 2005 yılından beri kurumdayım. Bu olayda normal prosedür işlemedi. Sarı zarf gönderilip olay kapandı. Savunmalar yok. Kondüvit ile koordineli çalışmak gerek. Kimse görevini bilmiyor tanımlar bilinmiyor. Babadan oğula geçen bir yapı var. Önceki uygulamalardan bir şey öğreniliyor. Biz onları gözlemleyerek nasıl yapacağımızı öğreniyoruz. Nasıl yapacağımızı kavrıyoruz. Mantık devreye giriyor. Biz tarzımıza uymayan şeyleri geliştiriyoruz. Başka bir yapım şekli geliştiriyoruz. Dekoratörlere bağırılarak iş götürülmüş. Sanat liyakatle ilgilidir, kıdemle değil. Bunun herkes için uygulanır olması gerekir.

F.K.'nin bir kişiye birden çok sorumluluk yüklenmesinden ve empati kurulamamasından dolayı memnuniyetsiz olduğu anlaşılıyordu. Bir eserin çıkma aşaması, prömiyer öncesi tüm sanatçılar için yoğun çalışılması gereken bir süreçtir. Herkes işini düzgün yapar, iş bölümü olması gerektiği gibi gerçekleşirse sorunlar en aza iner. *Karyağdı Hatun* opera eserinde temsil öncesi yaşanılan sıkıntılar her eser öncesi az çok yaşanılan stresin de bir yansımasıydı. Korodan bir sanatçı başına taktığı örtünün ağırlığından ve kıyafetinden şikâyetçi olmuştu. Eser için farklı kostümler tasarlanmıştı. Kostümlerin kimi sade kimi daha süslüydü. Farklı kıyafetler giyinilmesi koroda da rahatsızlık yaratmıştı. Bir diğer sorunda şapkaların ağırlığı meselesiydi. Koro da bir kişi öne çıkıp şikâyetini söylemiş ve bu sırada saygı boyutlarını aşan sözlü sataşmalar olmuştu. Konu şikâyet dilekçeleri ile idareye yansıtıldı. Genel provada sanatçılar kostümlerini giyip, makyajlarını yaparlar ve

temsil öncesi yapılan son provadır. Temsilden tek farkı izleyicilerin olmamasıdır. Genel prova da koronun bir bölümü ağır olduğunu ve fiziksel açıdan rahatsızlık duyduklarını dile getirerek başlıklarını takmamıştı. Tasarlanan kostümler ve yaşanılan tartışma ile ilgili diğer sanatçıların da farklı görüşleri vardı. Sanatçılarla yapılan görüşmelerde kostümlere ilişkin duygusal ifade ve yorumlara sıkça yer verdiklerini gördüm. Sanatçılar kişilikleriyle duygusal insanlardır ve bunu günlük hayatlarına yansıttıkları gibi sahne üzerinde de yansıtmaktaydılar. Sanatçıların üzerinde taşıdıkları kostümlerle duygusal bir bağ kurduğu görülüyordu. Geleneksel başlık ve renkli kostümler sanatçıların hoşuna giderken, ilk perde de türbe sahnesinde kullanılan başörtüleri genelde sanatçılar arasında rahatsızlık yaratmıştı. Bu rahatsızlık görsel olduğu kadar kumaşların fiziksel ağırlığından da kaynaklanmaktaydı.Sanatçıların yanı sıra sahne gerisinde operanın dekor, kostüm ve ışık gibi teknik işlerini yapıp uygulayanların da söyleyecekleri vardı.



Kundura Atölyesinde Temsil Öncesi Çalışanlar, ADOB.



Sahne Gerisi Atölyelerin Genel Görünümü, ADOB.



Süsleme Atölyesinde Temsil Öncesi Hazırlık, ADOB.

Sahnede yer alan resimlerin yapıldığı Resim Atölyesi'nde görüştüğüm R.E., Resim Bölümü mezunu ve yıllarca istediği kadroya geçebilmek için hukuki mücadele vermiş ve kazanmıştı:

> Sahnedeki iki boyutlu düzlemler, bez üzerine resim yapıyoruz. Her şey varmış gibi görünüyor, görsel atmosferi ressam yaratır. 12 yıldır davalarımız sürüyor. İstediğimiz kadroya geçemiyoruz. Memurdan düşük maaş alıyoruz. Geçim derdi ile uğraşıyoruz. Arkadaşlar mağdur. Üzülüyorsun. Psikolojik vakayım. Çalıştığım yerden nefret ediyorum. Emeklilik hakkımı bekliyorum. Kendi meslektaşlarımız aşağılıyor. Görmezden geliyorsun. Bir iltifat, teşekkür duyamıyorsunuz. Müzik mezunu A Kadro, resim mezunu C Kadro. En sonunda saz aldım çalıyorum. Opera âşık etti.

R.E., operadaki mesleki alanının sanat dışında değerlendirilmesi ve opera şarkıcıları ile aynı kadroda maaş alamaması yönünde olumsuz çalışma şartlarını vurguluyordu.Operanın kendisini müziğe yöneltmesi sonucunda saz çalmasını ise olumlu bir durum olarak belirtmiştir. Bununla birlikte, resim alanında eğitim aldığı için sıradan bir memur değil ressam yani sanatçı olarak da değerlendirilmesi gerektiğini düşünmektedir.

Terzihane de çalışan T.K. de R.E. gibi kadrosuna, maddi durumuna ve çalışma şartlarına ilişkin sorunları olsa da operada çalışmayı seviyordu:

Sahne kostümcüsüyüz. Kız Meslek Lisesi'nde Moda Tasarım Okudum. Kurumun açtığı sınavları tesadüfen öğrendim. Senede ortalama 100 adet kostüm dikiyoruz. Her eserde kişi başı ona yakın kostüm dikiyoruz. Burada 11 kişiyiz ve bir de şefimiz var. İşlerimiz bitmezse akşam sekize kadar kaldığımız oluyor. Cumartesi ve pazar da çalıştığımız oluyor. Herkeste boyun, sırt ağrısı şikâyeti var. İşleri zamanında yetiştiriyoruz ama hep göz ardı ediliyor. İşin yoğunluğundan birbirimizi kırabiliyoruz. Bayan dikişi ince maharet. İşin inceliği bayan kostümündedir. Üç provada bitiriyoruz kostümü. Eserler sırasında kampa girmişiz gibi oluyor, işi yetiştirmek ağır bir strese sokuyor. Bizim kadromuz C kadro. Maaşlarımız düşük, zorlanıyoruz. İki ayda çıkacak eser yirmi günde çıkıyor. Eski kıyafetler değerlendirilmiyor. Aynı oyunda eski kıyafetleri kullanılabilir. Kaprisle de uğraşıyoruz. Sanatçı "Ben bunu giymem" diyor. Bazen kumaşlarda sorun çıkıyor. Sanatçı "Niye benim kıyafetim mavi", "Benimki az süslü onunki çok süslü" diyor. Biz de tasarımcıya gönderiyoruz, o da gönlünü alıyor. Burada çalışmayı seviyorum. Üniversite okusam başka yerde olmak isterdim. Opera programına evde de rastladıkça dinliyoruz. Yetenekliyse çocuğumu yönlendirebilirim.

T.K., kendi çalışma şartlarına ilişkin olumsuz söylemlerinin yanı sıra aynı opera eserinde eski kıyafetlerin kullanılabileceğini belirterek operanın ekonomisine değiniyordu. Diğer taraftan T.K.'nin "İki ayda çıkacak eser yirmi günde çıkıyor" ifadesi de opera eseri sahnelenirken doğru programlamanın yapılmadığını ortaya

çıkarıyordu. Toplu olarak yapılan bir işin sistematik bir şekilde sahne üzeri ve sahne gerisi çalışmalar olarak değerlendirilmesi gerekir. Bir zamanlama içerisinde plan yapılması gerekirken, bu planlamanın yapılmayıp gelişigüzel bir uygulamanın var olduğu görülmektedir.

4.2. Tema: Tanrım Lapa Lapa Kar İstiyorum (Yazgülü Aria)

Karyağdı Hatun adlı operayla ilk kez solo bir role çıkan E.G. solo deneyimlerini şöyle anlattı:

> Rekabet, ıvır zıvır hiç önemi yok. İşime bakarım. Aşığım işime. *Karyağdı* eserinde Hala'ydım. Solo'da, kısa parti olmasına rağmen, güzel tonlarımı meslektaşlarıma, orkestraya, seyirciye ve şefe gösterdiğim bir rol oldu. Birçok insan sesimi bilmiyordu. 21 ölçü. Çok güzel geçti çok şükür. Şanssızlık yaşamadım. Uğur getirdi bu rol. İdare değerlendirmeye başladı. *Rigoletto*'da Giovanna karakteri aldım. *Don Carlo*'da Eboli söyledim. *Nasreddin Hoca*'da Zühre Ana da değerlendirildim. Arkası geldi. Aytaç Manizade ile hiç problem yaşamadım. Grup fena değildi. Genelde sözleşmeli arkadaşlar değerlendirildi, önüm açıldı. Huzurluydu çalışmalar. Kötü bir şey olmadı.

E.G.'nin opera yönetiminin kendisini değerlendirmeye başladığına ilişkin anlatımı ve güzel tonlarını yani sesini çevresine gösterdiğini söyleyen cümlelerinin rekabetin taraflarının anlaşıldığı cümleler olduğunu söyleyebiliriz. İdare rekabetin

sonucunu değerlendiren otorite olarak karşımıza çıkıyor. Meslektaşlar rekabetin gerçekleştiği taraf olmakla beraber orkestra elemanlarının, seyircinin ve de şefin de iyi değerlendirmesi ya da bunlar tarafından da kabul görülmenin E.G. için önemli olduğu görülüyor.

Karyağdı Hatun ile birlikte ilk kez solo bir role çıkan ve sahneyi çok sevdiğini söyleyen koro sanatçısı M.K. istediklerini gerçekleştiremediğini düşündüğü için sıkıntılıydı:

> Bu eser, ilk dinleti yaptığım eserdir. Ben müziğe Kültür Bakanlığı Çocuk Korosu'nda başladım. Sahnede görünmeyi çok seviyordum. Hayalimdi. Kafam karışık bu konuda. Sistemden kafam karışık. Yapmak istediğim şeyi yapamıyorum. Yapamamanın verdiği sıkıntı var. Güzel şarkı söylemek, sahnede olmak istiyorum. Gerekli çalışmayı nitelikli insanlarla yapmak ve iyi koşullarda gerçekleştirmek istiyorum. Solo söylemek istiyorum.

M.K., bu eserde solo bir rol üstlense de daha çok solo rolde yer almak istediğini anlatmaya çalışıyordu. Opera'da belirli oyunlar için dinletiler yapılır ve kişiler bu dinletiler sonucunda solo rollere seçilebilmektedir. M.K. de dinletiye katılarak *Karyağdı Hatun* adlı operada solo rol üstlenmişti. Genelde sanatçılar arasında bir memnuniyetsizlik vardı ve herkes yapmak istediği şeyi tam olarak yapamamaktan şikâyetçiydi.

G.M. de daha fazla bir şeyler yapması gerektiğine inanıyordu. Bulgaristan'dan Türkiye'ye gelen G.M.'ye göre dünyanın her yerinde sanat rekabet işiydi. G.M., "Bu iş rekabet işi. Rakipler olacak. Dünyada da böyle. Kapılar açılmış. Dünyaya açılmalı. Kapatamazsın. İçine kapalı olan kültürü geliştiremezsin. Kapalı sistem bu sanatsal bir şey değil. Herkes ABD ve İtalya'ya gidiyor. Ben Bulgaristan'dan Türkiye'ye gelmişim. Ben daha fazla bir şeyler yapmak istiyorum" demekteydi. G.M.'nin daha fazla bir şeyler yapmak istiyorum demesinden koronun yanı sıra solo rollerde de yer almak istediği anlaşılıyordu.

G.M. ile aynı doğrultuda düşünen bir başka sanatçı da B.B. idi. Kendisi solo rollere çıkamamasının sebebini, rekabetin hep aynı isimler çevresinde yaşanmasına bağlıyordu ve bunun da yönetimden kaynaklandığını düşünmekteydi. 15 yıldır operada çalıyor olan B.B., deneyimlerinden dolayı mutsuzdu:

> Sistemden dolayı böyle olduğunu düşünüyorum. Bazı şeylerin değişmesi bazı kişilerin değerlendirilmesi gerekiyor. Aynı insanların çevresinde dönmemeli. Hepimiz bir bütünüz. Korodaki görevimi de elimden geldiğince en iyi şekilde yapmaya çalışıyorum. 15 senelik sanatçıyım. 15 sene de hiç bir şey ama hiç bir şey değişmedi. Zamanında çok çalıştım. Özveri de bulundum. Hiç bir şey çıkmadı. Ne yapılabilir? Hiç bir şey yapılamaz. Tarafsız olmaları gerek.

Kendisi de solo rollerde yer almak isteyen B.B.'nin rekabetin hep aynı isimler çevresinde yaşandığını söylerken anlatmaya çalıştığı solo rollerin hep aynı isimlere verilmesiydi. Görüşme esnasında B.B.'nin yaşadığı hayal kırıklığı ses tonuna da yansıyordu.

A.Y.'nin opera hakkındaki düşünceleri olumlu yöndeydi. Meslekte 26. yılını dolduran A.Y., "Mesleğimi çok seviyorum. Her adımında inanılmaz heyecan duyuyorum. Ayrıcalıklı bir iş yaptığımızı düşünüyorum. Millet 500 yıldır mesleğin içinde. Biz 90 yıldır. Seyircilerin talebi mesleği iyi yere getirmiş. 26 yılım dolmak üzere. Kendimi Avrupa'daki meslektaşlarımla eşit görüyorum" diyerek Avrupa'daki opera ve opera sanatçılığı ile Türkiye'dekini kıyaslamaktadır. Buradaki kıyas opera sanatının niteliği ile ilgili olduğu gibi sanatçıların performanslarını da içeren bir süreçtir. Sanatın rekabeti de beraberinde getirdiği düşünülebilir. Türkiye'de yaşayan opera sanatçıları dünyanın birçok önemli sahnelerinde roller üstlenmekte ve opera alanında uluslararası ödüller alarak da başarı göstermektedir. A.Y.'nin kendisini Avrupa'daki opera sanatçılarıyla eşit görmekle anlatmak istediği, sanatsal performans açısından bir gizli rekabet olarak değerlendirilebileceği gibi eserlerin sahnelemesini de içeren bir süreci kapsadığı düşünülebilir. A.Y. yine kıyaslama içindeki bir gizli rekabet ile Avrupa'da 500 yıla karşın sadece 90 yıl olmasına rağmen Türkiye'de opera sanatında başarılı olunduğunu düşünüyordu.

Sanatta rekabetin başarıyı da getireceğine inanan N.A., "Tercihim profesyonel yabancı operalar oynamak. Operet bile tercih etmem. Sanatçılarımız

uluslararası alanda başarı gösterebilecek nitelikte. Pavarotti[9] opera için çok önemli. Ekmek paramızda bu tenorun daha güncel sevilebilir hale gelmesinde en fazla payı olan sanatçıdır" derken N.A. da gizli rekabete işaret ediyordu. Gerek kendisini gerekse Türkiye'deki meslektaşlarını Avrupa'daki meslektaşları ile karşılaştırarak aynı seviyede olduklarını vurgulamıştır. N.A., operet gibi kısa ve hafif konuları içeren eserleri tercih etmiyordu. Pavarotti'ye olan hayranlığı da bu kıyaslamanın içindeydi ve onun tanınmışlığının Türkiye'deki opera şarkıcılarına da etki ettiğini düşünüyordu. Kısaca A.Y. ve N.A. Türkiye'deki meslektaşları ile bir rekabete girmeyip operanın asıl yeri olan Avrupa'daki meslektaşları ile rekabet edebileceklerini düşünüyordu.

Sanatta rekabet yoğunlukla içsel yaşanan da bir süreçtir. Rekabet başarıyı da getirebilmektedir. Opera sanatında da rekabetin olumlu etkileri vardır ve başarılı olanlar için bu ödül ya da övgü olabilir. Sanatçılar yaptıkları sanatın da doğal bir

[9] 1935 yılında İtalya'nın Modena şehrinde doğan Luciano Pavarotti, 20. yüzyıldaki en önemli opera sanatçılarındandır. 1957 yılında İtalya ve Türkiye arasında yapılan bir kültür anlaşması sonucunda Ankara Devlet Opera ve Balesi'ne misafir sanatçı olarak da gelen Pavarotti, *La Boheme* adlı opera eserinde Rodolfo rolünü oynayıp seslendirerek üç temsil yapmıştır. 1993 yılında New York Central Park'ta verdiği konser 300.000 kişi tarafından canlı ve milyonlar tarafından da televizyonlar aracılığıyla izlenenen Pavarotti, operanın sevilmesi ve geniş halk kitlelerine ulaşmasında önemli katkıları olmuştur. Dünyanın bir çok yerinde yardım konserleri de yapan sanatçı, Bosna'da savaştan etkilenen çocuklara müzikle terapi amaçlı ve de müzisyenlere imkan sağlamak için Mostar şehrinde Pavarotti Müzik Merkezi'ni kurmuştur. 6 Eylül 2007'de ölen sanatçı birçok opera sanatçısına örnek olmuştur (Kesting, 1996).

sonucu olarak övgüyü sevmektedirler. Sanatçıların rekabet ile ilgili farklı düşünceleri olsa da ortak olarak yaptıkları sanatla övgü ve ödül beklemektedirler. Bu övgü ya da ödülde sahnede performans yapan kişiler için alkıştır. Alkış sanatçının tüm emeğinin manevi karşılığıdır. Aslında sanatçının tüm sanat yolculuğunda da duymak istediği tek ve güçlü ses alkışların sesidir.

4.3. Tema: Sordum Sarı Çiçeğe (İlahi)

Karyağdı Hatun eseri özelinde Türkiye'de operayı ve eserleri dışarıdan bir bakışla değerlendiren S.M.'ye göre Türk müziği eserleri çeşitlilik göstermektedir:

> Ben de birçok Türk bestecilerinin eserini yönettim. *Yunus Emre*, *Midas'ın Kulakları*, *Karyağdı Hatun*, Selman Ada'nın birçok eseri ve de birçok farklı bestecinin eserlerini yönettim. Türkiye'de iyi eserler var. Teknik açıdan, polifonik olarak, armonik olarak ve orkestra açısından bambaşka tablo ortaya çıkıyor. Bir eseri beğenmeyebilirsiniz. Amatörce bulabilirsiniz. Profesyonelseniz nedenini söylemelisiniz. Neden beğenmediğinizi ispatlarıyla anlatabilmelisiniz. Orkestra şefi bir eseri alır. Öğrenmeye başlar. Bazıları maalesef kayıt dinliyor. Orkestra, koro partisi her şeyi inceliyorsunuz. Kafada tablo çiziyorsunuz. Ben bunu istiyorum diyorsunuz. Flüt, kontrbas her enstrümanı inceler şef. Öğrenmek için bu kadar prova gerek der. Orkestra şefi enstrümanları çok iyi tanımalı. Analiz yapıyorsunuz son notaya kadar. *Karyağdı Hatun* orkestra açısından kolay bir eser.

Subjektif fikrim. Opera orkestrasına göre zor eser değil. Şan açısından zorlukları var. Atonal koro partisi var. Ağır bir eser değil. Ağırlığı şan partilerinden geliyor. İki soprano aryası da güzel. 3. Perdeyi özellikle beğeniyorum. Okan Demiriş çok başarılı. Şan bilgisi var. Eşine yazıyor. Bir de severek yazıyor. Eserde belli oluyor. Solo partileri özenle yazılmış partiler. En güzeli vermek için yazıyor. *Karyağdı Hatun* operası bu açıdan son derece kolay. Dramaturji açısından aksiyon hiç yok. Durağan bir opera öykü açısından. Bu eserde en azından deney var. Batı Avrupa'da halktan gelen, halka yakın, kendinden bir şey opera. Burada müzik bizim olduğu için yabancı oluyoruz. *Karyağdı Hatun*'da kendine ait melodiler var. Aryalar ve düetler besteciye özgü. Ama ilahi ve halk türkülerinde aynı şeyi kullanıyor. Operayı halka anlatamadık. Eliter düşündük. Belli bir kişi için yapılmış seçimler düşündük. Halk için yapılmalıydı. Zihniyet çok farklı. Halka inmesi için vakit geçti. Halktan kopmamalı müzik. Halk benimseyecek. Bu benim için yapılmış diyecek. Eliter olmamalı. Bütün mesele burada. *Karyağdı Hatun*'daki düğün sahnesi halka yakın. Aryalar yakın mı? Yakın değil. Bakış önemli.

S.M., hem *Karyağdı Hatun* eserine hem Türkiye'de operanın görünümüne ilişkin teknik ve estetik fikirlerini aktarırken Türkiye'de opera sanatının yeterince yerleşmediğini, yüksek kültür olarak yansıtıldığını, Türk bestecilerin halka yönelik eserler yapması gerektiğini vurguluyor; *Karyağdı Hatun* adlı operadaki bazı sahne ve

şarkıların hem teknik hem de toplumsal açıdan halka yakın, bazılarının ise uzak olduğunu işaret ediyordu.

Alan çalışması sırasında yaptığım görüşmelerden birinde E.Ö., öncelikle Türkiye'de opera bestelemenin sıkıntılarından bahsederek opera sanatını da değerlendirdi:

> 60 sene öncesinin tekniği ile ne yazık ki sanat yapmaya çalışıyoruz. Dışarıdaki insanlar 'a,o' diyor. Fabrika, mutfak. Burada almak isteyene her şey verilir. Opera deyince oyun, kostüm, dekor akla geliyor. Klasik, fonetik sanat dalı. İçine sinema da girdi. ABD Sunset Bulvarında arkada sinema önde tiyatro oynuyor. Türk Operası eskiden vardı artık yok. Opera bütündür. Biri kopunca artık bana göre artık olmuyor. Mekan yok. Opera binası akustik açıdan destek değil, köstek durumda. Opera binasında sazların akustik yapısı, tınısı değişir. Fuayede akustik var. Sahnede yok. Müzikal çalışma yapılamıyor. Bağırıyorlar ve 40 yaşında elek duvara asılıyor. Ses bitiyor. Daha kaliteli olması için bina akustik açıdan yeterli olmalı. Bunlar olursa daha iyi opera olur. Türk Operasına gelince eski romantik dönemleri gibi değil. Türk operacıları söyleyemesin diye beste yapılıyor. İnsan çıkınca benim melodilerim olmalı. Nerde absürd melodi var yazıyorlar. Opera yazmayı basit sanıyorlar. Söz kısmı çok önemli, ortak çalışma olmalı. Ses yapısı düşünülmeden yapılıyor. Orga çıkınca ses çıkar mantığıyla yapılıyor. Bestecilerin şan olayını bilmemesinden kaynaklanıyor. Film müziği yapıyor,

senfoni yazıyor ama opera yazınca söylenemiyor. *İnanna* eseri vardı. Bunu seyirciye nasıl dinletebilirim? Seyirci opera bu mu diyecek, küçümseyecek. Bu şekilde operayı yayamayız. Opera çok önceden belediyelerde kampani olarak kurulmalıydı. Herkese opera söyleteceğiz değil çoksesliliğin önemi açısından. Türk sanat müziği, Türk halk müziği evrensele dönüştürülmedi. Bunlar milli ezgiler, stiller. Her ülkenin halk müziği var. Tonal, evrensel çoksesli bir müzik var. Ben isterdim ki Estonya'daki çelik konstrüksiyonlu sahneler bizde olsun. Türk insanına hakiki operayı gösterelim. Sahne yok. Hayal dünyasına götüremiyoruz. Gelişmiyor. Türkiye'de opera sahnesi yok. Sinema salonu gibi sahneler. Üstünde kubbesi olmayan sahneler. Türkiye'de opera var mı? Adıyla var.

E.Ö., Türk bestecilerinin bestelediği opera eserlerini teknik olarak seslendirmenin ve ayrıca anlatım açısından seyirciye sunmanın zor olduğunu, aslında ulusal müzik eserlerinden opera eseri yaratılarak başlanmasının gerekliliğini, opera binalarının birçok açıdan yetersiz olduğunu belirterek Türkiye'deki operanın varlığını yaratım, seslendirme ve mekân açısından olumsuz olarak değerlendiriyordu:

Karyağdı Hatun eseri sahnelendi. Gereksiz bir yerlere yaranmak için yapılmış. O dönemde AKP denk geldi. Eserde gereksiz türbanlar takıldı. Bir şeylere yaranmak için çare aranıyor, doğru olmuyor bana göre. Gerekli mi? Operanın bir mesajı yok. Melodiler açısında da *IV. Murat* ile aynı. Bestecinin çok daha güzel bir eseri bu. Güzel bir tarihi kesit, ilahiler var.

Bunda bir şey yok bana göre. Siyah örtü ve Arapça üst yazı, hükümete şirin gözükmek için yapılmış şeyler. Bazen eseri kurtarmak için, seğmenler geliyor. Gerekli miydi bilmiyorum. Okan Demiriş'in müziği ağır, derleme ve çokseslendirme tarzı. Melodiler bir yerde bitmiş. Röprizler yani tekrarlar defalarca. Vakit kazanmak için başa dönülüyor. Notada bütün röprizler yapılacak diye not düşmüş. Eser uzasın diye. Bir saat değil bir buçuk saat oluyor. Yapmış etmiş. Havada kalmış. Sadece opera yapmış olmak için. Operacı olarak bile anlayamadığımız yerler vardı. Ne saçma diyorduk. Seyirci hiç anlamıyordur. Eser teknik olarak hatalı çalıştırıldı, zorlaştı.

E.Ö., *Karyağdı Hatun* eserini siyasal, müziksel ve anlatımsal açılardan olumsuz olarak değerlendirmişti ve içinde bulunduğu opera sanatı, opera kurumu ve eserlere yönelik düşünceleri tamamen olumsuzdu.

B.M. Türkiye'de operayı değerlendirirken kültürel farklılıklara ve görev kavramına değiniyordu: "Ben kurumda çalışıyorum. Eseri yorumlamakla görevli hissediyorum kendimi. Aksi takdirde tek başına bir şey yapacaksın. Kendi kültürümüze ait değil diye Mozart söylemeyecek miyiz? Hikâyeye benim değil, benim diye bakamayız. Kurum şarkıcısı olarak da bir şey söylenecekse söylenecek" ona göre bir kurum olarak operada çalışan şarkıcıların yaptıkları işi görevdi ve görev yerine getirilmeliydi. Operanın kurumsal yönetim yapısını da eleştiren B.M., "Profesyonel yöneticiler yok, bu tip yöneticilere açık değiliz. Sanatçı değil, o nereden anlayacak diyoruz. Buranın kendi içinde olması durumu var. Kapalı devre.

Dışarıdan biri tehdit olarak görülüyor" diyerek aslında opera dışından profesyonel yöneticilerin olması gerekliliğine değiniyordu:

> İçerdeki organik bağlara dışarıdan müdahale edilmez hale geldi. Belli bir aileye ya da gruba mensup değilsen, masonik bağlar içinde değilsen kapalı sisteme müdahale edemiyorsun. Bir noktadan sonra bu ilişkilerin işlemesi üzerine kuruluyor. Sanatın doğru yapılması değil, ilişkilerin sürmesi esas. Devamında dünyada olup biten teknolojik, yeni şeylere iştah yok.Opera grotesk unsurları olan zengin bir sanat. Klasizm çağrıştırıyor. Kural vurgusu var. Bu kurumda sanat yapıldığına inanmıyorum. Operayı yakarlar inşallah. Karşısına geçip dumanına bakarak sigara içmek istiyorum. Kapatmak yetmez.

B.M., Türkiye'de operanın olması gereken noktada olmadığını ve deneyimlerinden çıkan mutsuzluğu vurguluyordu. Bu mutsuzluğu zaman zaman bir kurum olarak Opera'ya ilişkin nefret düzeyine de ulaşıyordu. B.M.'nin anlattıklarından çalışmakta olduğu Opera'yı dünyada olup bitene uzak, kendi içinde kapalı bir sistem olarak algıladığı görülüyor. B.M.'nin söylemlerinden kendini Opera'ya ait hissetmediğini ya da oradaki mevcut oluşumun ilişkilerine dâhil olmadığını çıkarabiliriz.

B.M. gibi E.Ö. de Opera'nın kurumsal durumunu değerlendirirken son zamanlarda hükümetin sanat kurumlarında yapmak istediği yeniden yapılanmadan

duyduğu kaygıyı, operayı profesyonellerin yönetmesi gerektiğini ve onun halka yayılmadığı için sahiplenilmediğini böylece bir kurum olarak güçsüz bir pozisyonda olduğunu belirtmiştir:

> Opera olayını profesyonel yöneticiler yapmalı. İşletmecilikle ilgili yöneticiler yok. 1309 ve tiyatro yasasını kaldırmak istiyorlar. TÜSAK operayı kapatıyor. Sanat kurumu diye 11 kişiye bırakıyor yetkiyi. İstediği yerde herkesi görevlendirecek. Çok çaresiz durumdayız. Seyirciye, dışarıdakilere operanın vitrinini, mutfağını anlatmamız lazım. Halka anlatsaydık arkamızda büyük kitle olurdu. Şan pedagogunun önemini de ifade eden E.Ö.;

> Opera pedagogu da ayrı konu. Eskiden Kültür Bakanlığına bağlıydık. Yurt dışından hoca geliyordu. O da bitti. Mozart arya söylüyorum yüksek lisansta. 7 sene okudum. Mozart tınılarının farklı olduğunu Anatol Jagoda'dan öğrendim. Kasetten dinleyip taklit ediyoruz. Teori öğreten hoca yok. Korrepetitör yok; piyano eşlikçisi olmadan nasıl olacak. Kadrolu eleman olmuyor.

Türkiye'de opera sanatının parlak bir durumda olmadığını düşünen A.Y., "Bestecilerden melodik açıdan destek yok. Üretkenlik yok. Kısırdöngü. Besteci doymadan nasıl doysun? Eser meydana getirsin. *Midas'ın Kulakları* dışında yaratıcı eser yok. Otantiklikten taklitçiliğe gidiliyor. Özgünlükten de dejenerasyona

gidildiğini düşünüyorum" diyerek bestecilere gereken özenin gösterilmediğini vurguluyordu. Bu yüzden de iyi eserlerin ortaya çıkamadığını şu cümlelerle anlatmıştır:

> Besteciler kısırdöngü içinde. Eserler çağdaş isim altında seyirciye ses tırmalayıcı. Akış göremiyorsun. Libretto önemli. Besteciler insan sesini tanımıyor. İtalya'da libretto ve beste insan sesine uygun. 250 sayfayı kolay söylüyorsun. Şiirsel anlatımda sorun var. Libretto önemli. Müzikal bütünlük önemli. Besteci soprano partisini tenora yazıyor. Tenor modernlik adı altında kan revan içinde söylüyor. Şarkı değil acı feryat duyuyorum.

A.Y. bestecilere gereken desteğin verilmediğini düşünüyor; bestecilere gereken özenin gösterilmesi halinde daha iyi ve de yaratıcı eserlerin ortaya çıkabileceğine inanıyordu. Öte yandan A.Y. *Karyağdı Hatun* eserinin hikâyesini çok güzel bulmuştu:

> Gözlerim doldu. Sahneye koyuluşu istediğimiz gibi olmadı. Seyirciden tekrar oynasın diye talep var. Ulus'taki türbeyle bütünleşmiş. İnsanlar yaşamış, öyle diyorlar. Seğmenler halk dansçıları geldi. Eserde kopukluk oldu. Dönem içinde iktidara yakın siyasi hava hissettik. Siyah çarşaflarla çıkıldı. Seyirciyi de bizi de gerdi bu durum. Karyağdı Hatun yaşamış, Anadolu gerçeği.

A.Y. ile sohbetimiz sürerken prova için sahneye çağrıldık. Sonrasında O.S. ile konuştuk ve konu ağırlıklı olarak Türkiye'de opera sanatının ve sanatçısının durumunu değerlendirmek üzerinden ilerledi:

> Türkiye'de böyle bir işi yapan çok az insan var. Bu yüzden bunun mutluluğunu yaşamaktayım. Opera sanatçısıyım dendiğinde toplumda bir şaşkınlık olmakta. Çok fazla tanınan bir meslek değil. Çok bilinmediği için de yeteri kadar takdir edilmediği kanaatindeyim. Ama çok güzel bir meslek. Türkiye'de bu sanatın içinde çok az insan çalışmakta çünkü çok az sayıda operamız var. Daha fazla olmasını isterdim. Tam tersine olanı da yok etme çabası içindeler. Değeri Türkiye'de bilinmiyor. Çok iyi bir izleyici kitlesi olmasına rağmen şu anki hükümet tarafından anlaşılamadığını düşünüyorum. Çok fazla Türk eseri yazılmamış. Ancak çok güzel olanları da var. *Ali Baba ve Kırk Haramiler* gibi. Çok fazla aklıma gelmiyor. *Karyağdı Hatun* eserini pek beğenmedim. Söyleyenler için zorlayıcı bir eserdi. Türk eserlerinin konularının genel olarak seyirciyi alıp götürecek librettolardan seçilmesini tercih ederim. Seyirci beğenisi ve kolay söylenebilir olması çok önemlidir. Kasvet ve zorluk arttıkça her iki taraf içinde tatmin azalmaktadır.

O.S., opera sanatının çok az kişi tarafından meslek olarak tercih edildiğini, kurumsal olarak opera sayısının az olduğunu, halka yeterince yayılmadığını, Türk

bestecilerinin az sayıda opera bestelediğini ve hükümetin operayı anlayamadığını ifade ederek aslında Türkiye'de operanın durumunu özetliyordu.

O.S. gibi siyaset ve opera ilişkisine değinen M.B., "*La Traviata*'da dev bir tablo vardı. Çatalı açıktı. *Kamelyalı Kadın* kapatıldı. İktidardakilerden etkileniliyor. Rejisörün yönetimle ters gitmeme gibi bir eğilimi olabilir. Fransız devriminde de yaşanmış" diyerek opera eserlerini sahneleyenlerden hükümetten çekinerek hareket ettiklerini ve sanatsal özgürlüğü engellediklerini vurgulamış ayrıca Türk bestecilerinin opera eserlerini değerlendirmiştir:

> Türk Operası görmedim doğru dürüst. *Özsoy* operası ilk örnek. Atonal eserlerle başlamasını doğru bulmuyorum. Makamsal eserlerle olmalıydı ki yaygınlaşması hızlı olsun. Azerbaycan bestecisi Üzeyir Hacıbekov. İlk operası *Leyla ile Mecnun*. Bir bariton var, çok sesli koro var, diğer karakterler yerel sanatçılar. Salonlar dolup taşmış. Yerel sanatçıları görmek isteyenler müziğin öbür yüzünü de görmüşler. Piyanosuz ev bulamazsınız. Biz kültürel gelişimi tamamlayamadık ve modern hayata geçtik. O yüzden de aksayarak ilerliyoruz. Müziğimizdeki ritim gibi. Aksak ritim ya da mehter yürüyüşü gibi. Treni kaçırdık.

M.B. için, operada yaşanılan problemler, Türkiye'de operanın başlangıç sürecinden kaynaklanıyordu ve opera eserleri yapısal olarak yüksek düzeydeydi. Türk bestecilerin eserlerine büyük destek verilmesi gerekliliğine inanan N.Ç.,

"Dünya literatürüne bak. Türk besteciler Cumhuriyet döneminin ilk yıllarında yurt dışına gönderilmişler. Sonra fazla yetişmemiş. Kültürümüz, tarihimiz zengin. Medeniyet eski. Besteciler bunun üstüne giderek mükemmel eserler yaratabilirler" diyerekTürk bestecilerinin desteklenmesi ve daha çok ulusal eserler yaratılması gerekliliğini vurgulamıştır. *Karyağdı Hatun* eserinde solo bir rol üstlenen A.D., eserin librettosundaki sıkıntıları vurguluyordu:

> *Karyağdı* operası pek çok yeri forte yazılmış nefesli bakır sazları ile güçlü bir orkestrasyona sahip. Bu yüzden iyi teknik ve volümlü ses gerektiren bir opera. Sesin orkestrayı aşması için çok iyi bir kondüsyona, tekniğe ve volümeihtiyacı var. Tenor partisi yazılımı, efekti ve gezdiği pasajlar dramatik tenor partisi gibi olmasına rağmen çok tiz notaları da olan bir parti. Söylemesi bir hayli zor ama keyifli bir parti kısa bir parti olmasına karşın ve zaten uzun olsaymış kimse söyleyemezmiş. Parça parça düşündüğünde çok güzel müzikler ve sahneler var ama bence konu daha iyi anlatılabilirmiş ve libretto daha iyi yazılabilirmiş.

A.D., eserin bir yandan mistik bir yandan Türkçe ve de konunun Anadolu'da geçmesi itibariyle tanıdık olduğunu anlatıyordu. Konunun bildiğimiz ve hergün deneyimlediğimiz şeyler olduğunu düşünmekteydi bu nedenle de karakter analizini daha iyi yapıp rolü kolayca sahiplendiğini ifade ediyordu. A.D. girişte yorumu koro için çok zor olan Vaveyla bölümünün seyirciyi de solistleri de hazırladığını anlatıyordu. A.D. eseri farklı buluyordu ve "Eser küçük partilerin de teknik açıdan, büyük partiler kadar zor olması bakımından farklı" demekteydi. A.D. seslendirdiği

rolle ilgili olarak: "Final, sopranonun son aryası ve benim Tanrı'ya yalvardığım arya 'Tanrım Tanrım' benim eserde en sevdim yerler. Benim karakterim sevdiği için her zaman her şeyi yapabilecek kadar onu çok seven yeni yetme bir seğmen olduğu için, kesin çizgileri olan kolay bir karakterdi" demekteydi ve Yazgülü rolünün öyle olmadığını daha zor bir karakter olduğunu düşünmekteydi. A.D., eserin armonik açıdan yani orkestrasyon ve şan partileri olarak kesinlikle alışılmışın dışında olduğu kanısındaydı:

> Birçok yere armoniyle çakışan ya da uyumsuz gibi gözüken notalarla başladığınız için başlarda sıkıntı yaşayabiliyorsunuz. Eseri çıkarma ve öğrenme aşamasında hiç sevmemiştim ama sonradan sevdim. Gerçekten insan sesinin sınırlarını çok zorlayan, herkesin baştan sona söyleyemeyeceği zorlukta bir eser.

Eserleri çıkarma süreci yani çalışma süreci zorlayıcı bir süreç olabilmektedir. Sanatçılar bu süreçte parçadan ya da ses yapılarından kaynaklanan zorluklarla karşılaşabilmekte, kullandıkları doğru şan tekniğiyle bu süreci aşmaktadırlar. A.D. çalışma sürecinde bu tür zorluklarla karşılaşmış, çalışmaları neticesinde ses sınırlarını zorladığını düşündüğü eseri rahatlıkla seslendirebilmiştir.

Karyağdı Hatun eserini ve Türkiye'de opera besteciliğini değerlendiren G.M., dramaturjinin zayıflığına vurgu yapıyor ve her işi uzmanının yapması gerekliliğini ve bunun opera da böyle olmadığını belirtiyordu:

Türkiye'de çok az profesyonel rejisör var. Bestecilerin güzel eserleri var. Keşke *Yunus Emre Oratoryo*su tarzı eserlerin yolundan devam edilseydi. Direkt modern eserler değil. Sonuna kadar yaşanmadan modern düşünülmüş. *Kerem* [operası] güzel eser, çok beğendim. *Karyağdı*'nın müziklerini de sevdim. Solist aryalarını çok beğendim. Okan Demiriş'in melodi dili var. Güzel melodiler bulup opera yazıyor. Yazgülü'nün son aryası çok güzeldi. Bale çok başarılıydı eserde. Reji daha başarılı olsa eser çok daha güzel olurdu. Rejisör geniş düşünmeli. Türk geleneklerinin felsefesi verilseydi daha başarılı olurdu. Bale çok başarılıydı, o havayı verdi. Koreograf çok iyiydi. Oyunu kurtardı. İlahide yukarıda geçen Arapça metin de başka konu. Müzikle her şey veriliyor. Niye lüzum duyuldu? Sadece güzel oyun olsaydı. Dramaturji zayıftı.

Karyağdı Hatun eserindeki deneyimlerini anlatıp seslendirme değerlendirmesi yapan T.M., eseri daha çok olumlu açıdan değerlendirip duygusal bir şekilde yaklaşmıştır ve teknik aksaklıklarının yanı sıra eseri sanatsal bağlamda değerlendirmiştir. Eserin son perdesinde seslendirdiği aryadan da çok etkilendiği görülmüştür:

Karyağdı eseri yaklaşık 3 ay bireysel ve toplu çalışmalar olarak sürdü. Ben eser çok güzel hazırlandığımızı düşünüyorum. Başarılı bir rejisör vardı açık fikirli, eseri çok uzun süre tartıştık, oynadığımız karakterleri. Olay

Ankara'da geçtiği için olayın geçtiği mekânları gezdik, halen ulusta olan ve birçok insanın ziyaret ettiği Karyağdı Hatun türbesine gittik. Ben orda uzunca bir süre vakit geçirdim. Hatta bu öyküyü bilenlerle sohbet ettik. Ben eseri tek başıma çalıştım ve seslendirdim. 7 temsil yaptım. Hepsi bir öncekinden daha çok içime sindi. Geleneksel kıyafetler giydim, kostümüm çok ağırdı ve çok güzeldi. Fakat eseri tamamen geleneksel yorumlamadık, zaten rejisöründe çokça kullandığı minimal dekorlar kullanıldı. İkinci perdede bir odayı canlandırmak için kullanılan duşa kabine benzeyen bir oda yaptılar şarkı söylemeye hiç uygun değildi. Düetler de terzetler [üçlüler] de seslerimiz karışıyor ve ne söylediğimizi anlamıyorduk eserde. Beni en çok etkileyen olay prömiyerde eseri ilk seslendirmiş olan bestecinin halen yaşayan eşinin orada oluşuydu ve bu eser onun için yazılmıştı. Haberim yoktu kendisi çok güzel şeyler söyledi çok duygulanmıştım. Bir de opera kar makinesi almıştı son sahne için, kadın hamileyken yazın ortasında kar aş erdiğinde öyle bir dua eder ki kar yağar, işte bu sahne de yağan kar nedense beni çok heyecanlandırıyordu. Dışarıda söylüyormuşum gibi hissediyordum. Ayrıca eseri en samimi arkadaşlarımdan biri ile oymamıştım ayrıca zevkliydi ve bu çok önemli benim için.

Avrupa'da eğitim almış olan L.A., dışarıdan bakışla Türkiye'de operayı değerlendirirken bir diğer önemli konuya, Türkiye'de opera alanında eleştirmen eksikliğine dikkat çekti:

Bulgaristan'da Besteciler Birliği var. Besteciler yüksek seviyede, kabul edilmiş bestecilerden oluşuyor. Onların eserleri sahneleniyor. Bu besteciler en iyi senfoniyi operayı, çocuk şarkısını, koro şarkısını yazıyor. Türkiye'de avukatların birliği var ama bestecilerin de olmalı. Türkiye'de eleştirmen eksikliği de var. Geçen sene *Rigoletto* eseri için Aspendos'a önemli bir eleştirmen geldi. Moskova'dan. Profesyonel eleştirmendi. Moskova'da müzik dergisinde benim hazırladığım koro için Ankara Korosunu öven bir yazı yazdı. Türkiye'de bu işin eğitimini almış gerçek eleştirmen pek yok. Müzikoloji Bölümüne bizde bunun için bir bölüm var. Opera dramaturji bölümünü bitiren eleştirmenlerimiz de var. Klasik Müzik Birliği olmalı.Yeteneksiz insanların tek bir yeteneği var ve bu birbirlerini bulup birleşerek yeteneğe karşı sağlam duvarlar örmek.

L.A., *Karyağdı Hatun* eserinin ve toplu yapılan müziğin zorluklarına da değinmiştir:

Bu eserde koro açısından farklı zorluklar var. İlki Atonal akor. Uzun makamsal bölümleri de var. Halk ezgileri üzerinde iki füg var. Ansambıl [grup] içinde korolar var. Parça parça çalıştık atonal bölümü. Her zaman böyle çalışılır. Disonans [uyumsuz] aralıklar olduğu için. İkişer ve üçer partiyi çalıştırmalı, disonans aralıklara alışsınlar. Bütün aralıklar doğru şekilde çıksın. Hem atonal hem koral bölümleri var. Modern çağdaş armoniyle olan bölüm entonasyon [doğru tonlama] açısından zor. Atonal, çağdaş bölümden sonra 'yürük semai' bölüm başlıyor. Zorluk makam

başladığı sesten çok tize gidiyor. Özel sesler istiyor. Özel halk müziği söyleyen sopranolar istiyor. Yüksek tonlar onlar için çok kolay, halk müziği sanatçıları hafif söylüyorlar. Ama bizim sopranolar için çok tiz. Sopranonun zorlandığı bir bölüm. Soprano partileri yüksek diğer partiler pes yazılmış. Alto ve bas yukarı da yazılsa rahat söyleyebilecek. Koro aranjmanının prensipleri var. Koro homojen olmuyor. Güzel tını için kurallar var, bu analiz iyi yapılmamış. Asimetrik serbest form. Soprano tüm koroyla söylüyor. Solo gibi kalıyor. Düğün sahnesinde koro düğün dansı yapıyordu. Hem dans edip söylemek koroyu zorladı. Böyle bir füğde dans edilmez. Tam füg değil fügato. Bu eserde bir dram anlatılıyor. Konu çok kısa, başlıyor anlatılıyor ve bitiyor. Bu insani dram içinde ilahi var. Birinci bölüm atonal, çağdaş armoni var. Son bölüm klasik armoni, basit ilahi melodiyle bitiyor. Son bölüm sahne arkasında söyleniliyor. Koro şefleri için sahne arkasında söylenen korolar zordur. Tempo açısından. Orkestra şefi yorumlarıyla bağlısın. Koro esnek olmalı. Mesafe uzak. Her an değişik tempolarla karşılaşabilirsin. Hissetmeli, anlamalı ve çok iyi duymalı. Biraz farklı stillerin karışımı. Hem çağdaş, basit armoniler başlıyor gelişmiyor. Başka bir şey oluyor. Ses için zor Türk eserleri. Ses aralıkları düşünülmeden yazılıyor. Özellikle bu eserin solo partileri de zor vokal açıdan. Sezonda en fazla bir Türk eseri olmalı. Halk müziği olunca bel canto götürmek zor oluyor. Sesler halk müziği pozisyonuna gidiyor. Toplu yapılan müziğin zorlukları var. Koroda herkesin bir olup, müziğin karakterini en iyi şekilde ortaya çıkarması lazım.

Karyağdı Hatun opera eserini yapı ve seslendirme tekniği açısından değerlendiren L.A., eserin ve genellikle Türk bestecilerinin opera eserlerinin seslendirilmesi açısından zor olduğunu belirtmiş bazı yollar göstermiştir. Bu yollar hem bestecileri hem de seslendirecekleri kapsar. Özellikle de vurguladığı opera şarkı söyleme; bel cantotekniğinin bu tür eserlere tam olarak uygun olmadığıdır.

Operada şarkıcılık tekniğine değinenlerden E.G., *Karyağdı Hatun* opera eserinin şan partilerine ilişkin zorlukların bestecilerin şan tekniğini iyi bilmemesinden kaynaklandığına inanıyordu:

> Yazgülü ve Can Ali dramatik sesler için. Türk besteciler zor aralıklar yazıyor. Çok iyi tekniğe sahip olmak lazım. Dramatik olmak lazım. Türk eserleri böyle, ses kaybı yaşanır o rolün sesi değilse. Puccini, Verdi dünyanın en iyi opera bestecileri. Şan pedagogu bilerek yazıyorlar. En büyük rejisörleri. Keza Mozart'ta öyle. Bilerek yazdığı için. O sesin adamı da oynarsa tamamen hazır role. Verdi de kenarda reji bile yapmış. Ricordi orijinal kitapta yazar. Ayak adımı. *Butterfly* kalp atışı öyle şey yazmışlar ki. İtalyan operası çok üstün. 100 yıl önce sese göre rejiyi hazırlayan müzik yazmışlar. "Violetta odaya girer" yazıyor. Ona göre müzik var. Selman Ada, Adnan Saygun gibi değerli besteciler var. Okan Demiriş operasında da çok güzel temalar var. Ama birden Anadolu'ya bağlıyor. Tenor ve soprano

partisi çok zor. Bütün eserlerinin dramatik partisini eşinin sesi için yazıp ona oynatıyor.

E.G., 19. yüzyıl İtalyan operası ile Türk bestecilerinin 20. yüzyıl teknikleriyle besteledikleri eserleri kendince karşılaştırarak *Karyağdı Hatun* ve diğer eserlerin zorluk derecesini vurguluyordu. Bu ifadelerden iki sonuç çıkmaktadır. E.G.'nin "Çok iyi tekniğe sahip olmak lazım" söylemiyle Türkiye'deki operadaki şarkıcılarının Türk bestecilerin ve diğer 20. yüzyıl bestecilerinin opera eserlerini seslendirebilecek yeterlikte olmadıkları ve Türkiye'deki opera şarkıcılarının sadece 19. yüzyıla kadar olan süreçteki opera eserlerini tanıdıkları ve de 20. yüzyıl opera eserlerini bilmedikleridir. Çünkü 20. yüzyıldan itibaren Çağdaş Müzik içinde değişik besteleme teknikleri kullanılan eserlerde yeni seslendirme teknikleri ve bunun için de özel olarak çalışmalar yapmak gerekmektedir. Ç.Ö., *Karyağdı Hatun* eserinin seslendirme tekniği açısından zorluğuna değinirken Türk opera besteciliğini de değerlendirmiştir:

Provalarda büyük keyif var. İcracısı olarak da ve Türk olarak da bunu yapmak onur veriyor. Türk operasında daha güzel eserler çıkabilir. Olanları yeterli bulmuyorum. İçlerinde çok güzel olanları var. *Mavi Nokta* ve *Ali Baba ve Kırk Haramiler* gibi. Karyağdı Sultan'ın annesiydim. Solo Partisi yok. Koroyla birlikteydim. Koro partimi söyledim. Eserde Vaveyla korosu vardı. Kadın partileri tiz yazılmış, biraz daha aşağıda olsa iyi olacak. Bazı

yerleri söylerken hep teknik düşündük, daha keyif alarak söylemek isterdim. Detone olmayalım, pozisyon düşünmekten nadir keyif aldığımız eserler var.

Ç.Ö., gerek *Karyağdı Hatun* eserini gerekse diğer Türk bestecilerin opera eserlerini yetersiz bulduğunu belirtmiştir. Ancak bestecilik ve yorumculuk çerçevesinde bunların değerlendirilmesi çok ayrıntılı konulardır. E.G. ve Ç.Ö. gibi operayı seslendirme tekniği açısından değerlendiren T.M., Türk ve yabancı operaları seslendirmek arasında farklar olduğunu vurgulamıştır:

> Birinci olarak teknik olarak biraz daha zor çünkü diğer dillerin fonetik yapısı opera tekniğine daha uygun. Türkçe çok önde konuşulan ve artiküle edilen bir dil değil, kendi seyircin ne söylediğini anlamak istiyor ve senin öncelikli çaban metni onlara oynayarak anlatabilmen oluyor. Bestecilerimizin çok güzel eserleri var fakat opera besteciliği bizde çok eski bir gelenek değil ve şarkıcılık ve şarkıcının kolaylığı teknik avantajlar çok gözetilmiyor bazen. Kendi dilinde hâkim olduğun, yaşadığın dilinde şarkı söylemek ise fevkalade zevkli çünkü çok kolay hissedebiliyor ve icra edebiliyorsun. Halkımızın Türk eserlerine ilgisi çok iyi, hatta yabancı eserleri kendi dilinde dinlemeyi seviyorlar. Çok iyi bestecilerimiz var, sanırım okullarımızda aldığımız eğitim de çok fazla yorumculuk hakkında çalışmıyoruz ve de düşünmüyoruz. Genellikle yabancı eserler ve ekoller üzerinde çalışmalar yapıyoruz. Oysa ki kendi eserlerimizi algılamak ve çalışmak çok farklı bir vizyon getiriyor insana. Türk eserleri kendi özünden

ve müziğimizden kopmadan evrensel olabilmeyi başarmış bence. Bu çok zor çünkü. İcralar da bu düşünülersek yapılmalı kendi açımdan. Fakat klasik eğitimi yoğunlukla almış biri olarak bazı zamanlarda anlamakta, icra etmekte güçlük çektiğim olmuyor değil.

T.M., Türk bestecilerinin opera eserlerinin uluslararası seviyeye geldiğini ve seyirci tarafından daha çok tercih edildiğini düşünse de bunları seslendirmenin zor olduğunu, bunun için ayrıca bir eğitimin olması gerektiğini vurgulamıştır.

N.A. da "Sahne üzerinde düet ve kuartet söylerken ortak bir tını olmamaktadır. Herkes farklı teknikle söylediğinden form ortaya çıkmıyor. Ülkemizde ortak bir ekolün oluşturulması için teknik bir çalışma yapılması gerekiyor" diyerek seslendirme tekniklerinin yetersizliğini vurgulamıştır. Bunun yanı sıra *Karyağdı Hatun* eseri içindeki sahnelerin durumunu değerlendiren N.A., *Karyağdı Hatun* eserini deneyimli bir sanatçı olarak bir rejisör gözüyle değerlendirip olumsuz bulduklarını şöyle vurgulamıştır:

Halk operası olmasından ötürü daha gerçekçi şekilde, hayatın içinden bağlantıları koparmayacak şekilde sahneye konulmasını tercih ederdim. Grafiksel hareketler sanatçılara verilmişti. Başarılı bulmadım. Müzikler güzeldi. Ama eserin tümü itibariyle çok parçalıydı. Bütünlük yoktu. Bir şey yapıyor kapıyor başka bir şey yapıyorsun. Yabancı operalardaki olay bağlantılarını hem sahne hem müzikal anlamda inceleyip operaların

yazılması gerek. Bazı arkadaşlar seğmen dansları yaptı. Ankara folklorik müziğinden uyarlanmış müzik ve danslar vardı. Tenor partisini söylüyordum. Kolay müzikal bir parti. Rejideki basitlikler zor geldi. Çok daha profesyonel ele alınmadı. Danslarda balenin etkin kullanılması çok daha iyi olurdu. Sanatçıların esere göre daha profesyonel eğitim görmesi gerekir. Koro danslarda zayıf kaldı.

Karyağdı Hatun eserini bestecilik ve seslendirme tekniği açısından değerlendirmelerin yanı sıra kullanılan kostümleri çoğu sanatçının olumsuz değerlendirdiği görülmektedir:

L.A., "Türk halk kostümlerinin çok güzel örnekleri var. Burada gösterilemedi" derken daha farklı tasarımların dönemi daha iyi yansıtacağını ve daha iyi olacağını düşünmekteydi. T.M., "Yaşadığımız zor günlerde biraz daha ince düşünülebilirdi reji, çünkü eserde birçok dini tema geçiyor. Zaten eser de öyle ki bu zihniyet bizi istemiyor bitirmeye çalışıyor, gazetelerde çıkan haberlere bu yüzden üzülmüştüm" diyerek hükümetin siyaseti ile *Karyağdı Hatun* eserindeki kostümleri ilişkilendirmiştir. M.K., "Sahnede söylerken yüzüm seyirciye dönük arkada ne olduğunun farkında değildim. Arkada kara çarşaflı insanları görünce ürperdim ve irkildim" derken kostümleri yine dinsel ve siyasal anlamda ilişkilendirip eleştirmiştir. M.K., kostümünü sevmediğini rejisöre de söylemiş ve hafif dokusu uygun bir kumaş istemişse de kostümünün değiştirilmemesinden yakınmıştır. G.M., "Kostümler feciydi. Örnekler iyi değildi. Çirkin kumaşlar seçilmiş, iyi olsa kimse bir şey demez.

Erkek koroda grinin en kötü tonu sahnede. Korkunç duruyor" diyerek kostümleri estetik açıdan eleştirmiştir.

B.M., kostümlerden yola çıkarak operayı sanatsal olarak değil ideoloji ve siyaset ile ilişkilendiriyordu:

> Eserde koronun ön saflarında yer almak isteyen orta yaş üstü hanımlar kendilerine uygun görülmüş kostümü beğenmeyerek neden kostümün diğer kostümler gibi işli ve parıltılı olmadığını dile getirerek çatışma ortamı yarattılar. Kostümcü ve reji asistanlarıyla sorun oldu. İlk perde de Karyağdı'nın mezarı başındaki açılış sahnesindeki fon olarak kullanılan insanlar kullandıkları siyah burkalara tepkililerdi. Dönemin muhafazakâr olması nedeniyle herkeste çarşafa sokulduğu duygusu yarattı. Eser özellikle sahne provaları sırasında gergin geçti. Üstte geçen Arapça yazıların ve kostümlerin insanları çok irrite ettiğini düşünüyorum. Öyle bir eğilimde var. *Çanakkale Oratoryosu* değilse Osmanlı vurgusu, etnolojik vurgusu olan eserler böyle duygu yaratıyor. Opera Batı menşeili olduğu için kimsenin bu tür eserleri mutlu oynadığını hatırlamıyorum. *Aşk-ı Memnu* gibi eserler rahatsızlık yaratmıyor. Cumhuriyet dönemi. İçinde dinsel öğeler yer alınca gergin geçiyor. Opera Kemalist ideolojinin yeniden üretildiği yer. Bu tarz eserlerin rahatsızlık edici olduğuna inanıyorum. Cumhuriyet kurumu. Tiyatro gibi geleneğimiz yok, farklıyız.

Eser sırasında kostümle ilgili yaşanılan sorunlardan biri de sanatçılardan birinin taktığı başlıktan rahatsız olması ve sonrasında da rejisör yardımcısı ile bir tartışmanın yaşanmasıydı. F.K. kostümlerle ilgili tüm sorunları teknik bir şekilde açıklamıştır:

> Kostüm tasarımcısı rejisör onayıyla karar verir. Sanatçıların ne takacağı, saçı, kıyafeti ve makyajı kostüm tasarımcısına aittir. Tüm görsellerde, dekor ve ışık gibi yine rejisör onayıyla olur. Eserin dramaturjisi üzerinden ilerlenir. Kimler görevli, rejisör kimleri görevlendirmiş bakılır. Kış sahnesi var. Karyağdı Hatun'un arkadaşları var. Kostüm tasarımcısı atölyeye danışır. O da dışarıdan geldi.İnsanları bilmediği için danışıyor. Kişiye göre terziler yönlendiriyor. Düğün sahnesi kıyafetleri var. Bir kısmı süslü, bir kısmı ise sade. Korodan bazıları niye bizim kıyafetlerimiz süslü değil diye geldiler. Liste hazırlarım. Estetik sınırlar benimle ilgili değil. Rejisör yardımcısı ne iş yapar bilmemekten kaynaklanıyor sorunlar. 'Benim bunu giymeme kim karar verdi' sorusu var mesela. Terzide liste var. Bendeki liste kimin nerede duracağı ile ilgili. Kimin ne giyeceği ile ilgili bir liste değil. İşim rejisör gelmeden önce yönetici asistanlığı yapmak gibi. Koro kaç kişi, üst yazı hazır mı gibi konularla ilgileniyorum.

F.K., operadaki görev dağılımını ve koro sanatçılarının hangi sorun ve isteklerini kime yansıtacaklarını bilmediklerini de vurgulamıştır. Yıllardır operada

çalışan koro sanatçılarının istek ve sorunlarını kime, nasıl söylemeleri gerektiğini bilmemeleri bir sorun oluşturmaktadır.

N.Ç.'ye göre eserde gerek sahne düzenlemesi gerekse kostümler bağlamında sorunlar vardı. N.Ç. sohbetimiz sırasında bu sorunları anlatırken yer yer sesi titriyordu:

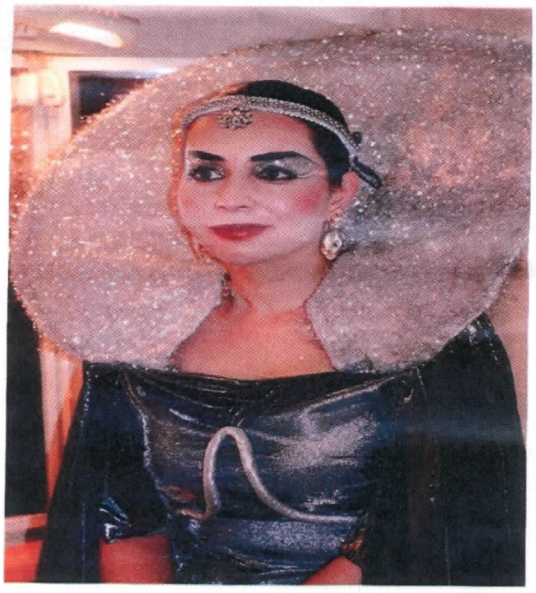
> Bayan kostüm kreatörü ile görüştük. Başlıklarımız uzun ve büyük örtülerdi. Karanlıkta merdivenlerden çıkıyoruz. Boyumuzun ölçüsünden uzun örtüler. Ayrıca çok ağırdı. Başımız taşımıyor, saçları koparıyor. Rica ettim. Rejisör yardımcısı ilgilenmedi. Rejisör Aytaç Hanımla görüştüm. Birisi üstüne bassa boyun travması geçirirsiniz. Aytaç Hanım olgunlukla karşıladı. Yanımda B.O. da vardı. Kostüm kreatörüne söylensin boyu kısalsın, hafif kumaşlardan yapılsın dedi. Yapılmadı. İsteklerimiz yerine getirilmedi. Yardımcı olunmadı. Kostüm kreatörü kostümleri beğenmedikleri için böyle reaksiyon gösteriyorlar dedi. Sorun yok başlıklarda dedi. Yardımcı olunmadı. Battaniye ağırlığındaydı örtüler. Rejisör yardımcısı ile karşılaştım. Yardımcı olmadı. M.Y. de aynı şeyleri söylemiş kostüm kreatörüne. Ben kendi adıma görüşüyorum. Sorun herkesin. Boyumuzdan daha uzun, kuyruk gibi sallanıyor. Risk taşıyor. Başım taşımıyor. Saçlarımı kopartıyor. Kostüm kreatörüne söyleyince; "Rejisör yardımcısı hanım yardımcı olmuyor mu? Herkes zaten ondan şikayetçi. Gidin idareye şikayet edin" dedi. Rejisör yardımcısı hanımın sinir sistemi bozuk, küfür etti ve bağırdı. Küfürlerini söyleyemeyeceğim. O sırada kostüm kreatörü de indi.

Bir anda yüzde yüz değişmiş. Kantin girişinde yukarıda bize ne söylediyse tam tersini söyledi. Rejisör yardımcısı ile bir olup bunlar sorun yaratıyor dedi. Beş dakikada değişti. Dürüstlük yapmayınca rejisör yardımcısı da bağırmaya başladı. U.G. de şahit oldu. Genelin sorunuydu. Kostüm sorunuydu. Ortada gerçek bir sorun vardı. Ben trafik kazası geçirdim, boynumu zorlamamam gerek. Gerçek sorun kostüm kreatörünün, rejisörün başlıkları düzeltin demesine rağmen, kostümler de sorun yok, beğenmedikleri için böyle söylüyorlar diyerek düzeltmemesiydi. Şikâyetçi olan benim. Mağdur olan benim. Hakaret yedim. Küfredildi. Ağladım. O halde yazı yazıp şikâyet edecek gücü bulamadım kendimde. Kendisi lehine çevirmek için dilekçe yazıp hemen şikâyetçi oldu. Savunma istediler benden. Daha sonra rejisör yardımcısına daha dikkatli davranınız diye ikaz gitti.

Bir opera eserinin sadece kostümünde ortaya çıkan sorunlar, birlikte sanat üretebilme becerisi, organizasyon ve kurumsallaşma yönündeki yetersizliği de göstermektedir. Kostümler yönünden gereği yapılmayan bir opera eserinin sanatsal olarak nasıl sahnelenebileceği de tartışmalıdır. Özellikle N.Ç.'nin anlatımı, kendince haklı olsa bile, Avrupalı olan koro şeflerinin Türkiye'de opera sahnelenmesine ilişkin eleştirileriyle uyuşuyor ve bu da çok konuşulmasına rağmen az iş yapılmasıdır. Kısaca çözüm üreten değil sorun çıkaran insanların bir arada bir sanat yapması ve bir de bunu nitelikli yapabilmesi tartışılır.

V. 4. PERDE: FİNAL

Konservatuar yıllarımda ve sonrasında yurt dışında pedegoglarla çalışma şansım oldu. Çalıştığım pedegoglar Türkiye'deki opera sanatçıları hakkında sorular sorarlardı ve bu sohbetlerde dünyaca tanınan sopranomuz Leyla Gencer'in ismi sıkça geçerdi. Çalışma şansını yakaladığım çok değerli şan pedagoglarından biri de Cincinati Üniversitesi Şan Bölümü Başkanı Prof. Mary Stucky idi. Kendisi ilk tanışmamızda herkesten farklı olarak bana Türk bestecilerini ve opera eserlerini sormuştu. Uzunca süre düşündüğümü ve Ferit Tüzün ismini verebildiğimi hatırlıyorum. O zamanlar bilemezdim ama yıllar sonra Ferit Tüzün'ün bestelediği *Midas'ın Kulakları* operasında yer aldım. "Ay Tanrıça" rolü benim, Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde seslendirdiğim ilk solo rol oldu.



Ay Tanrıça Rolü: A. AKYOL (*Midasın Kulakları* Operası, 2003)

İlk defa o gün ne kadar az Türk opera bestecisi olduğunun farkına varmıştım. Bu daha önce üzerinde hiç düşünmediğim bir konuydu. İlk defa daha çok bestecinin konusunu bu topraklardan alan ama Avrupa çoksesli müziği ile harmanlanan eserler bestelemesi gerektiğini düşünmüştüm. İşte bu sebeplerle her Türk bestecisi eseri beni çok umutlandırır ve eserlerinin içinde yer almaktan mutluluk duyarım. Sanki her yeni opera eseri bir sonrakinin müjdecisidir. *Karyağdı Hatun* eserinde koro sanatçısı olarak yer almak beni çok mutlu etti. Kendi ana dilimde şarkı söyleyecek olmaktan ayrıca mutluluk duydum. İnsanın hissederek söyleyebilmesi için şarkı söylediği dile hâkim olması gerekir. Genellikle operaları seslendirdiğimiz İtalyanca ve Almanca benim sonradan öğrendiğim diller ve hiçbirini ana dilim olan Türkçe kadar hissedemem. *Karyağdı Hatun* eserinde yer alan müzikler de kulağımızın aşina olduğu müziklerdi. Operanın sonunda seslendirdiğimiz "Sordum Sarı Çiçeğe" ilahisi benim çocukluğumdan beri duyduğum ve sevdiğim bir melodiydi. Eserin konusu benim için ilgi çekiciydi. Odağı kadın olan bir eserde söylemek ve Karyağdı Hatun'un yüzyıllar önce opera binasının da yer aldığı Ulus'ta yaşadığını bilmek sıra dışıydı. *Karyağdı Hatun* eserinin librettosu akıcı bir dil ile usta yazar Nezihe Araz tarafından yazılmıştı. Eser kurgusunda farklı şeyler yaratılabilirdi diye düşünsem de biliyorumki sanat sonsuz ve hayal etmenin sonu yok. Eserde taktığım takılar ve geleneksel kıyafetler de oldukça hoşuma gitti. Düğün sahnesinde üzerimde petrol mavisi kıyafetim ve başımda üzeri süslü geleneksel başlığım vardı. Bu sahnede dans ediliyordu. Danslar koreograf eşliğinde uzunca süre çalışıldı. Koro sanatçılarının koro prova sayısına yakın dans provalarına girdiğini söyleyebilirim. Genelde koro provası çıkışına bale stüdyosunda dans provası konuluyordu. Eserin sonunda ise

yağan karlar ile birlikte Yazgülü'nün göğe yükselmesi ve çocuk korosunun buna eşlik etmesi masalsı ve de etkileyiciydi. Temsillerde beş koro sanatçısı beraberce Yazgülü'nün arkadaşlarını canlandırırken gergeflerle nakış işliyorduk. Bu sahnede farklı kıyafetler giyiyorduk, şarkı söylemiyorduk ve sadece rolümüzü canlandırıyorduk. Opera sanatçısı olmak sadece şarkı söylemek demek değil. Yeri geldiğinde sahnede dans edeceksiniz yeri geldiğinde rol yapacaksınız kısacası sahne tozunu sahnenin her yerinden bolca içinize çekeceksiniz. *Karyağdı Hatun* operasında severek şarkı söyledim, yeri geldi topluca dans ettim ve verilen rolü arkadaşlarımla yaptım. Keşke daha çok bestecimiz opera eserleri bestelese, besteciler her anlamda desteklense ve bu eserler ülkemizde ve de başka ülkelerde sahnelenebilse. Eserin bestecisi Okan Demiriş ve libretto yazarı Nezihe Araz artık hayatta değiller ama eserleri hâlâ alkışlanıyor. Eserde olumsuz eleştirilen noktalar ve eksiklikler de olabilir ama her yaratım bir sonrakinin müjdecisidir. Her ne kadar şahsım açısından opera şarkıcısı olmak ve de bu işi Opera kurumunda yapabilmek olumlu bir durum olsa da operayı içeriden biri olarak araştırmamda diğer sanatçı ve teknik kadronun görüşleri farklılıklar içermiştir:

Karyağdı Hatun adlı opera eserinin prova ve sahnelenme süreci çerçevesinde yapılan etnografik nitelikli bir araştırmaya dayalı bu çalışmada, öncelikle operanın ne olduğu ve neleri içerdiği, Avrupa ve Türkiye'deki tarihsel süreci kuramsal olarak irdelenmiş; ilgili sorunsal çerçevesinde operayı sanatsal ve teknik çerçevede yapanlarla gerçekleştirilen görüşmeler üç tema çerçevesinde çözümlenerek onların

genelden özele operayı nasıl değerlendirdiklerine ilişkin bulgular ortaya çıkarılmıştır. Ortaya çıkarılan bulgulara göre araştırmanın sonuç ve değerlendirmeleri şöyledir:

Yaklaşık beş yüzyıllık tarihi olan operanın İtalya'dan çıkıp yayıldıktan sonra farklı ülkelerde farklı anlayışlarla yapıldığı görülür. Her toplumun kültürel anlayışı içerisinde farklı bakışı olması doğaldır. İtalya'dan sonra diğer Avrupa ülkelerinde de başta aynı oranda değerlendirilmeyen opera sanatı aşamalarla yayılmıştır. Ontolojik olarak drama ve müziğin ön planda olduğu, libretto, müzik, performans, oyun alanlarından oluşan ve görsel sanatları da kapsayarak bileşik bir müzik ve sahne sanatları formu olan opera, her ulusun kendi öyküsü çerçevesinde değerlendirilir. Bu nedenle özellikle kurumsal yapı ve performans, metin ve performans, müzik ve performans ilişkileri her zaman örtüşmeyebilir. Sanatçı, teknik ekip, yönetici ve siyaset gibi farklı bakışlar kimi zaman çatışmayı da beraberinde getirebilir. Bu tarz durumlar sanat yapmayı engelleyen ve sanatın niteliğini düşüren unsurlardır. Özellikle Türkiye gibi modernleşme süreci Doğu ve Batı kültürüne ait olma sorunsalının tezahür ettiği ülkelerde opera gibi sanatların varlık durumunun daha problemli olduğu görülür. Siyasal ve kurumsal bağlamda eğitim ve kültür yoluyla alt yapısı tam olarak hazırlanmadan üstten konumlandırılan, opera gibi Batılı sanatların yerleşme süreci de sancılı olabilmektedir. Bu da operayı yapanlar ve yönetenler ile operanın maddi olanaklarını sağlayanlar ve siyasi açıdan müdahale edenler arasında sanatsal ve kurumsal bağlamda sorunlara yol açabilmektedir. Bu araştırmada görüşülenlerin söylemlerinde ortaya çıkanlar da daha çok operadaki kurumsal, operaya yansıyan siyasal, operanın sanatsal ve teknik özelliklerindeki sorunlardır. Bu

sorunlar Türkiye'de opera sanatının sanatsal, kurumsal, siyasal ve toplumsal düzeyde yeterince yerleşmediğinin ve yerleşmesine yönelik çözümlerin getirilemediğinin göstergesidir. Bu sorunlara rağmen, seyirci kapasitesine bakıldığında Türkiye'de toplumun belirli bir kesimi tarafından, operanın tercih edildiği anlaşılmaktadır. Öte yandan Avrupa ülkelerinde de herkesin opera seyircisi olduğunu söylemek mümkün değildir. Ancak tenor Luciano Pavarotti'nin operadaki 30. yılını kutladığı ve Londra Hyde Park'ta 30 Temmuz 1991 tarihinde verdiği bedava halk konserini de burada anmadan geçmemek gerekir. Yoğun yağmur altında 100.000 kişilik bir dinleyici kitlesinin yer aldığı konser 1969 yılında yine Hyde Park'da verilen Rolling Stones konserinden sonra katılımın bu denli fazla olduğu ikinci açık hava etkinliği olmuştur. Ancak bundan daha önemli olan konu, konserin özellikle de opera sanatının popüler kültür, yüksek kültür gibi ayrımları bir anda anlamsız kılmasıydı. Konser öncesinde gazetelerde parkın civarında geceleyen insanlarla yapılan röportajlar yer alıyordu. Pavarotti bu konserde Verdi, Puccini, Bizet ve Wagner'den yirmi aria seslendirmiş, konsere halk ile birlikte katılan Galler Prensi ve Prensesi, dönemin başbakanı John Major ve Michael Caine gibi isimlerde herkes gibi yoğun yağmur altında konseri izlemişlerdi. Verdi'nin üç perdelik bir opera eseri olan *Luisa Miller*'in üvertürü esnasında bir anda başlayan yağmurla oluşan etkileyici manzara da gazetelere konu olmuş, 29-30 Ağustos ve 1 Eylül 1992 tarihli Britanya gazeteleri konsere genişçe yer vermişti. Britanya'nın tabloid gazetelerinden *Daily Minnor* ise Pavarotti performansının "zenginler için değil yüzbinler için" olduğunu yazıyordu. Konser sahnesine yakın olan bir sandalye için 150-300 Pound ödeyebileceklere ayrılmıştı.

Yağmurla birlikte burada açılan şemsiyeler yüzünden halk tepki göstermiş ve çoğunluk Pavarotti'nin sesi ve sahnesi için iliklerine kadar ıslanmayı göze almıştı.

Karyağdı Hatun adlı opera eserinin provalarında ve sahneleme sürecinde bir koro sanatçısı olarak koro sanatçıları, solistler, koro şefi, orkestra şefi, rejisör yardımcısı, perukacılar ve sahne gerisindeki diğer teknik personel ile içeriden yaptığım görüşme ve gözlemler çerçevesinde bazı konular daha öne çıkmıştır: Opera solistlerinin genellikle aynı kişilerden oluşması ve koro şarkıcılarının da solist olarak varolmak istemesi operadaki ailesel ilişkilerden kaynaklı haksızlıklar; kurumsal olarak iş bölümü sorunu; sanatçı yöneticilerden kaynaklı profesyonel olmayan kurumsallık; sanatsal ve kurumsal bağlamda Avrupa operaları ile aynı seviyede olup olmama; yetersiz sayıda ve nitelikte Türk bestecilerine ait opera eseri oluşu, Türk bestecilerine ait opera eserlerinin seslendirilme zorluğu ve buna yönelik ayrı eğitimin gerekliliği gibi operayı sanatsal olarak yapanların belirttiği birçok olumsuz sorun öne çıkmıştır. Bununla birlikte sahne gerisinde dekor, kostüm, ışık gibi operanın sanatsal ve teknik yönünü yapanların görüşlerinden öne çıkanlar da yine olumsuz durumlardır. Bu kişilerin kimisi sanat olarak operayı severek operada çalışanlar kimisi ise sadece kurum olarak operada olup, sanatsal olarak operadan bağımsız bir şekilde mesleğini yapanlardır. Ancak ortak vurguladıkları konular; aslında yasal şartları belli olan kadro tanımları ve derecelerinin sanatçı olmayışı, maaş yetersizliği, yönetim ve opera şarkıcıları tarafından takdir edilmeme ve iş yetiştirmede zamanın iyi planlanmaması sorunudur. İlgili kişilerin anlattıklarından ve gözlemlerimden yola çıkıldığında daha ayrıntılı olarak sonuçta şunlar söylenilebilir:

Sanatçılar pek çok konuda birbirlerinden farklı düşünseler de opera sevgileri konusunda ortaktırlar, aslında yaptıkları işten aşk ve tutku kelimeleriyle bahsetmişlerdir ve içlerinde bu sanatı seçmelerinin çocukluk hayali olduğunu söyleyenler de olmuştur. Operayı isteyerek seçmiş olmalarına rağmen sanatçılardan bazıları zaman içinde heveslerini yitirmiş ve asıl yapmak istediklerini yapamamaktan dolayı mutsuz olmuşlardır. Koro şarkıcılarının çoğu solo rollerde olmak istemişlerdir ve bu çerçevede bir kısmı yönetimin adaletli davranmadığı ve alınan kararlar aşamasında belirli grupların etkin olduğunu belirtmişlerdir. Buna bağlı olarak Opera yöneticilerinin belli kişilere ayrıcalıklı davrandıklarını düşünen sanatçılar daha çok olumsuz eleştirilerini getirmişlerdir. Eserler sahnelenmeden önce bazı oyunlarda solo roller için dinleti yapılır. Eserdeki solo partiler dinletiye katılan sanatçılarca seslendirilir. Yönetici konumunda olan sanatçılar tarafından soloyu seslendirecek kişiler belirlenir ve araştırma çerçevesindeki *Karyağdı Hatun* opera eserinde de bu şekilde dinleti yapılarak bazı solo roller belirlenmiştir. Ayrıca solist sanatçı kadrosunda olanlar doğal olarak solist olarak yer alırlar ve bu da yapılan sınavla belirlenir. Ancak her eserde aynı solist şarkıcıların olması da eleştirilen konulardan biridir.

Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü'nde sözleşmeli olarak görev yapan sanatkâr memur, uygulatıcı uzman memur ve uzman memurlar hakkında sınav yönetmeliği vardır. Bu yönetmelikte solist sınavları için aranılan şartlarda düzenlenmiştir. Birinci aşamada ses egzersizi, genel müzik teorisi, nota okuma ve kulak testi yapılır. Mozart'ın bir opera eserinden adayın belirleyeceği bir aria'nın

seslendirileceği de şartlara yazılmıştır. Mozart aria'ları ses tekniğini ve müzikaliteyi en iyi şeklide gösteren eserlerdir. İkinci aşamada 19. yüzyıl İtalyan bestecilerinden bir aria, Alman, Fransız, Rus veya diğer Slav bestecilerden bir opera aria'sı, bir Türk eseri, komisyonun vereceği mizansen doğrultusunda adayın oyunculuk yeteneğinin sınanması, komisyonca belirlenecek bir deşifraj şartı aranmaktadır. Üçüncü aşamada da özgün dilinde iki tane tam opera eserinin seslendirilmesi ve mülakat şartı getirilmiştir. Bu üç aşama solist stajyer sanatçılığa giriş şartları olarak düzenlenmiştir. Bu sınavı kazanan solist stajyer sanatçılar daha sonra da sanatkâr memurluğa geçiş sınavına katılırlar. Bu sınavlar belirli zamanlarda ilan edilerek yapılmaktadır. Operaya doğrudan solist sanatçı olarak giren sanatçılar olduğu gibi koro da söyleyip zaman içinde bu şartları gerçekleştirerek solist kadrosuna geçen sanatçılar da olmaktadır. Solist sanatçı olmak için düzenli çalışmak hatta bir maratoncu gibi eserlere hazırlanmak gerekir. Azim, doğru bir şan tekniği, pedagog eşliğinde ve de bireysel yapılan konser çalışmaları solist sanatçı olmanın önemli şartlarıdır. Sonuçta solist kadrosu almak isteyen sanatçı bir kurul tarafından değerlendirilerek nihai karar verilir. Ayrıca Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü 1309 sayılı kuruluşu hakkında kanunun 69. maddesinde sanatçıların kurum dışından gerçekleştirecekleri her türlü sanatsal faaliyetin Genel Müdürlüğün yazılı izni ile mümkün olacağını düzenlemiştir. Buna göre solist olarak şarkılar söylemek isteyen sanatçılar kurum içinde ve dışında özel konserler yapabilmektedirler.

Solo için opera içinde yapılan seçmeler dışında, koro sanatçılarının solistlik seviyesini kimse bilemeyeceğinden, kendilerinin solistlik seviyelerini göstermeleri

gerekir. Bunu da operadaki görevleri dışında verdikleri farklı konserlerle gerçekleştirebilirler.

Şarkıcıların ve şeflerin değerlendirdiği bir başka konu da Türk bestecilerinin opera eserlerinin müziksel yapısı ve seslendirme tekniği açısından olumsuz özellikleri ve bunun yanı sıra opera bestecilerinin Türkiye'de gereken desteği görememesidir. Bazı sanatçılar daha çok Türkçe eser ve de ulusal kültürü yansıtan eserler bestelenmesini vurgularken bazıları da var olan Türk bestecilerin eserlerinin çağdaş müzik olduğunu, seslendirilmesinin zorluğunu belirtmişlerdir. Bu konu *Karyağdı Hatun* opera eserinde de ortaya çıkmış ve kimileri eserin tamamını, kimileri ise belli bölümlerini beğendiklerini söylemişlerdir. Ancak belirtilen teknik konular dışında beğeninin ölçütünün ne olduğu belirsizdir. *Karyağdı Hatun* opera eserinin Türkçe olması nedeniyle dilden kaynaklanan sorunlar olduğunu düşünenler olmuştur. Bunu vurgulayanların sorunu çözebilecek yeterliliklerinin de olması beklenir. Çünkü şarkıcıların çoğu daha önce başka Türkçe eserlerde yer almışlardır. 20. yüzyılın en önemli sopranolarından biri olan Leyla Gencer'in, Okan Demiriş tarafından bestelenen üç perdelik IV. Murat operası ile ilgili yorumu Türk bestecilerinin söylenmesi zor eserler yazdığını doğrular yöndedir. Leyla Gencer IV. Murat operasını İstanbul'da ilk sahnelendiğinde izlemiş ve bu eseri seslendiren Leyla Demiriş'e "İnsan karısına böyle zor partiler yazar mı?" demiştir. Sanatçıların bazıları da sorunun besteleme tekniğinden kaynaklandığını düşünmüşlerdir, ancak bunun değerlendirilmesi de bestecinin özgürlüğü ve özgünlüğü konusunu ortaya çıkarır. Eğer bestecinin ses gruplarının sınırını aşan veya sözel hecelere ilişkin hatası varsa

bu da orkestra ve koro şefine somut olarak gösterilmelidir. Bununla ilgili ayrıca çalışmalar yapılabilir. Türk bestecilerinin daha kolay anlaşılabilen ve seslendirilebilen müzikler bestelemesini isteyip, hatta alışkın oldukları 19. yüzyıl İtalyan opera eserleriyle karşılaştıranlar olmuştur. Oysa opera İtalya'da ortaya çıkıp var olduğu için İtalyan bestecileri doğal olarak opera konusuna dil ve müzik açısından hâkimdirler ve 19. yüzyıl besteleme tekniği ile Türk bestecilerinin içinde yetiştiği 20. yüzyıl besteleme teknikleri farklıdır. Dilden kaynaklı seslendirme sorunları bir yana Türk besteciler dışında dünyada birçok Çağdaş Müzik tekniğinde zorluk derecesi daha fazla olan opera eserleri de vardır ve bunları seslendireceklerin de özel olarak çalışması gerekir. *Karyağdı Hatun* eserinde olduğu gibi Türk bestecilerinin eserlerinde yer alan alıntı türkü, ilahî ve şarkı gibi ulusal müzik eserlerinin seslendirilmesi ve Türkçe opera şarkıcılığı yönünde ayrı bir seslendirme tekniği gerek konservatuvarlarda gerekse opera kurumu içinde verilmelidir. Operada yıllardır çalışan profesyonel şarkıcıların her türlü seslendirme tekniğine açık olması ve bireysel olarak çalışarak yapabilmesi beklenir. Her dilin ve yüzyılın opera seslendirme stili farklıdır. Dilden kaynaklı seslendirme sorunlarını ele alırsak, Türkiye'de bestelenen operalarda bestecilerin dilin yapısını gözeterek besteleme tekniklerinden yararlanması seslendirme açısından faydalı olacaktır. Dilin yapısı göz önünde bulundurulmadan bestelenen eserlerde, sanatçılar seslendirme tekniğine ne kadar hâkim olsalar da yine de sorunlar doğmaktadır. *Karyağdı Hatun* eserinin Opera'da gerçekleşen prova ve temsillerinde sanatçılar bu açıdan zorlandıklarını dile getirmişlerdir. Opera sanatçılarından farklı seslendirme tekniklerine açık olmasını

beklenmekle beraber, bestecilerin de Türkçe dil yapısını gözeterek beste yapmaları beklenir.

Opera sanatı bir ekip işi olması nedeniyle sahne üzerinde ya da gerisinde yaşananlar özellikle de olumsuz durumlar herkesi etkileyebilir. Opera korosunda çalışma sistemini beğenmeyip *Karyağdı Hatun* opera eserindeki koro şefi tarafından yanlış çalıştırıldıklarını, eserin koro partilerinin daha kolay çalıştırılabileceğini fakat zorlaştırılarak çalıştırıldığını düşünenlerin olması ve bunu dile getirmesi diğer koro üyelerine de yansıyan durumlardır. Burada yine zor ve kolay kavramları öne çıkmaktadır. Türk bestecilerinin eserlerinin zor olduğunu düşünenler, Avrupalı koro şefinin çalıştırma şeklinin de zor olduğunu belirtmektedir. Yapılan prova çalışmalarında şeflerin farklı çalıştırma stilleri olduğu gözlemlenebilir. *Karyağdı Hatun* opera eserini yöneten Avrupalı orkestra ve koro şeflerinin ifadelerinde vurguladıkları disiplin konusu da öne çıkan bir başka husustur. Operada beklenti ile uygulama arasında farklılık görülmektedir. Genel görünüm haklı beklentileri olsa da opera şarkıcılarının zora gelemedikleri, disiplinli olamadıkları bu çalışmadaki görüşlerinde olduğu gibi sürekli istedikleridir.

Operada sanatçılar arasında yaşanılan sorunlardan biri de kostüm konusundadır. Koro sanatçılarının taktıkları başlıklardan çeşitli nedenlerle memnun olmaması, bundan dolayı rejisör yardımcısı ile yaşanılan tartışma ve bunun tüm koroyu etkilemesi *Karyağdı Hatun* eseri özelindeki örnektir. Kostüm konusunun fiziksel rahatsızlık dışında sanat-siyaset ilişkisine dönüştüğü de görülür. Özellikle

çarşaf gibi, seçilen kostümlerin Türkiye'deki mevcut yönetimden etkilenildiği düşünülmüştür ve bu durum gazetelere de yansımıştır. Bu da bazı sanatçılara göre devlet sanatçısı olmaktan kaynaklı olarak opera yönetimlerinin ve rejisörlerin hükümetlerden etkilendiği görüşünü ortaya çıkarmıştır. Ancak Türkiye'de operanın tarihi süreci ile mevcut hükümetler incelendiğinde, operanın en müdahale edilmeyen sanat kurumu olduğu görülmüştür. Bunun nedenlerinden biri de opera sanatının hükümetlere yabancı bir konu olmasıdır. Ancak opera yönetimleri ve rejisörler kendince hükümet ile yakınlaşmak isterlerse, o zaman opera eserlerine içeriden müdahale olabilir. Ancak dışarıdan müdahale pek görülmemiştir ve hükümetlerin müdahale edebilmesi de ancak içeriden birilerinin olumsuz bir farkındalık yaratması sonucunda olabilecektir.

Opera ekip çalışması ile yapılan bir sanattır. Opera sahnelenirken bir eser için görevli kişiler düşünüldüğünde, sahne önünde ve sahne gerisinde dekor, ışık, kostüm gibi işleri yapan tüm diğer teknik personeli de kapsamaktadır. Yani sadece sanatçıların olması bir opera eserini sahnelemeye yetmemektedir. Ancak farklı kadroların özverili çalışmalarıyla bir opera eseri ortaya çıkabilmektedir. Sahne arkasındaki atölyelerde dekorların, ışığın ve kostümlerin hazırlanmasında çalışan bir ekip vardır ve temsillerde alınan alkışlarda onların da katkısı büyüktür. Sanatçılar görüşmelerde daha çok sorunları dile getirmiştir. Teknik ekibin görüşlerinde de yine sorunların ön plana çıktığı görülmektedir. Genellikle yasal çerçevede onların da sanatçı olarak değerlendirilmedikleri, takdir edilmedikleri ve sanatçılar ile yönetimin onlara olumsuz davrandıkları gibi olumsuz görüşleri vardır. Teknik ekipten bazıları

için opera kurumunda çalışmak ile mesleklerini başka bir yerde sürdürmek arasında maddi getiri dışında bir bağ olmadığı anlaşılmaktadır.

67 yıllık kurumsal bir geçmişi olan Opera'nın Türkiye'deki tarihsel sürecinde sanatsal ve kurumsal sorunlarının ortaya çıkmasına yol açan nedenlerden biri de 1309 sayılı kanundur. Sanatçılarla ilgili düzenlemelerin yer aldığı bu kanun 1970 yılında yapıldığından ve de mevcut ihtiyaçlara cevap veremediğinden günümüze uyarlanması gerekmektedir. Opera kurumu gerektiğinde çıkartılan yönetmeliklerle kısmen de olsa kanundan kaynaklanan eksiklikleri aşabilmektedir ama bazı durumlarda bu da yeterli olamamaktadır. İlgili kanunun yeniden düzenlenmesi opera açısından faydalı olabilecektir.

Eserin dekoratörü ile yaptığım görüşmede Opera binasının teknik imkânlarının sınırlı olması da mevzubahis olmuştur. Bu durum sanatçılar tarafından da sıkça dile getirilen bir husustur. Opera binası, aslında 1933 yılında sergi sarayı olarak inşa edilmiş, sonradan ihtiyaç doğrultusunda 1948 yılında opera binası haline dönüştürülmüş bir yapıdır. Gelişen teknoloji sanattaki teknik imkânları da çoğaltmıştır. Opera eserlerinde bu teknik imkânların kullanımı için gereken çalışmaların yapılması ve de ihtiyaca uygun yeni bir opera sahnesinin Ankara'ya kazandırılması sanatçılar için olduğu kadar seyirciler için de faydalı olacaktır. Günümüzde yeni anlayışların yeni imkânlarla desteklenerek sanata yansıması gerekmektedir. Yazgülü'nün aryasında söylediği gibi "**...bir dünya büyüyor**".

KAYNAKÇA

Abbate, C. (1996). Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century, New Jersey: Princeton University Press.

Abbott, H. P. (2008). The Cambridge introduction to narrative, 2nd Edition, UK: Cambridge University Press.

Altar, C. M. (1989). Opera tarihi. Cilt I, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

And, M. (1989). Türkiye'de İtalyan sahnesi İtalyan sahnesinde Türkiye. İstanbul: Metis Yayıncılık.

Araz, N. (1978). Anadolu evliyaları. İstanbul: Atlas Kitabevi.

Atkinson, P. (2006). Everyday arias: An operatic ethnography. Oxford: Alta Mira Press.

Aygün, A. (2008). Tutunamayanlar'da "oyun" kavramı (yayınlanmamış yüksek lisans tezi). Ankara: Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Bell, C. (1992). Ritual theory, ritual practice. Oxford & New York: Oxford University Press.

Benzecry, C. (2011). The opera fanatic: Ethnography of an obsession. Chicago: University of Chicago Press.

Bruno, S. (1989). Opera in the Italian language classroom. Italica, 66 (1), 20-28.

Burke, K. (1978). Questions and answers about the pentad. College Composition and Communication, 29 (4), 330-335.

Camerer, C. F. (2003). Behavioral game theory. Princeton: Princeton University Press.

Conrad, P. (1985). Passion play. Opera news, 49 (14), 16-17.

Caillois, R. (2001). Man, play and games (trans. Meyer Barash). USA: University of Illinois Press.

Collins, E. J. (1976). Comic Opera in Ghana. African arts, 9 (2), 50-57.

Daverio, J. J. (1986). Total work of art or nameless deeds of music: some thoughts on German romantic opera. Opera Quarterly, 4 (4), 61-74.

Dursun, Y. (2014). Oyunun ontolojisi. Ankara: Doğu Batı Yayınları

Gadamer, H. G. (1986). The relevance of the beautiful (trans. Nicholas Walker, ed. Robert Bernasconi). Cambridge: Cambridge University Press.

Gier, A. (2011). Narrativity in contemporary opera - a case study. Opera/Libretto Symposium, Barcelona: Òpera de Butxaca i Noves Creacions.

Gordon, A. D. (2004). A survey of the development of the theories of ethnomusicology from 1955 to 2003: From sciencing about music to people experiencing music, an assigment for theories of ethnomusicology by Dr. Roberta R. King. School of Intercultural Studies, Fuller Theological Seminary, CA (USA).

Goffman, E. (1992). Günlük yaşamda benliğin sunumu (çev. Barış Cezar). (2.Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.

Gümüş, P ve Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner ve performans kuramı. Mimesis, (17), 15-26.

Güneysu, S. (19.12.2012). Operada Çarşaf Bilinmezliği. Cumhuriyet Gazetesi, 7.

Halıcı, Ş. (2009). Ankara Devlet Konservatuvarı'nın kuruluşu: Prof. Carl Ebert'in raporları. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.

Hugo, V. (1827). Cromwell, Lesthelique romantique en France, une Anthologie (1994) içinde (ed. Claude Millet). Paris: Pocket, 186-191.

Huizinga, J. (1980). Homo ludens: A study of the play-element in culture. London: Routledge&Kegan Paul. (Orig. pub. 1938).

Kalafat, Y. (2004). Anadolu'da ulu kadın kişiler ve halk inançları. Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi, (32), 37-54.

Karyağdı Hatun 27 Yıl Sonra Sahneye Konuyor. (9 Aralık 2012). Habertürk, 6.

Karyağdı Hatun 27 Yıl Sonra Sahnede. (14 Aralık 2012). Sabah Ankara, 10.

Kafle, N. P. (2011). Hermeneutic phenomenological research method simplified. Bodhi: An Interdisciplinary Journal, 5 (1), 181-200.

Kesting, J. (1996). Luciano Pavarotti: The myth of the tenor. (trans. Susan H. Ray). Boston, MA: Northeastern University Press.

Kılıç, H. (13 Aralık 2012). Karyağdı Hatun Opera Sahnesinde. Hürriyet Ankara, 2.

Kotnik, V. (2010). Some ethnographic remarks on the communication of opera houses with their audiences and the public in the multi ethnic areas of Istria, Trieste, Carinthia and Styria through opera programmes. Annales, Series historia et sociologia, 20 (2), 259-276.

Merriam, A. P. (1964). The anthropology of music. Chicago: Northwestern University Press.

Richard, S. ve Willa, A. (1990). By means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual. Turner, V. Are there universals of performance in myth, ritual and drama? Cambridge: Cambridge University Press, 8-19.

Riding, A. ve Dunton-Downer, L. (2006). Opera: Composers, synopses, singers, performances. New York: DK Publishing.

Russell, J. ve Cohn, R. (2013). The opera corpus. Stoughton: WI: Books on Demand Ltd.

Sandgren, M. (2005). Becoming and being an opera singer: Health, personality, and skills (unpublished Doctoral Dissertation). Stockholm: Department of Psychology, Stockholm University.

Say, A. (2006). Müzik tarihi. (6. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Schoonover, S. (2010). Program book. USA, MO: Union Avenue Opera.

Schechner, R. (1988). Performance studies: The broad spectrum approach. TDR/The Drama Review, 32 (3), 4-6.

Schechner, R. ve Appel, W. (1991). Introduction by means of performance: Intercultural studies of theatre and ritual. Cambridge: Cambridge University Press, 1-8.

Schimmel, A. (2011). Ruhum bir kadındır. (çev. Ö. E. Akbulut). İstanbul: İz Yayınları.

Selanik, C. (1996). Müzik sanatının tarihsel serüveni. İstanbul: Doruk Yayınları.

Suleiman, S. R. (1988) Playing and modernity novel: A forum on fiction, 21 (2/3), 266-274.

Tanyu, H. (1967). Ankara ve çevresinde adak ve adak yerleri (Yayınlanmış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.

Wilson, G. D. (1984). The personality of opera singers. Personality and Individual Differences, 5 (2), 195–201.

Winnicott, D. W. (1971). Oyun ve gerçeklik. İstanbul: Metis Yayınları.

Yöre, S. (2011). Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü. Zeitschrift Für Die Welt Der Türken, 3 (2), 53-699.

Yöre, S. ve Nettl, B. (2012). Bruno Nettl'la etnomüzikolojik değerlendirmeler. Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi, 9 (2), 1189-1205.

ÖZET

KİP AKYOL, Ayça Nur, Karyağdı Hatun Türbesinden Operaya Bir Opera Etnografisi, Doktora Tezi, Danışman: Prof. Dr. Aslı YAZICI YAKIN, 151s.

Opera yüzyıllar boyunca çeşitli aşamalarla ve farklı ülkelerde farklı anlayışlar içerisinde günümüze gelmiştir. İçinde edebiyat, müzik, tiyatro, resim, ışık, kostüm unsurlarıyla aslında insanların birlikte yaptığı bileşik bir sanat formu olan opera aslında bir oyundur. Ancak opera gündelik yaşamdakilerden farklı belirli bir süreç içerisinde hazırlanıp ortaya konulan zor bir oyundur. Operayı içeriden ve dışarıdan gelebilecek olumsuz durumlarla bir kurum, mekân ve eser olarak var edebilmek çok gayret gerektirmektedir. Özellikle Türkiye gibi çoksesli müzik ve operayı Avrupa'dan çok sonra alabilmiş Doğu ülkeleri için şartlar daha zordur.

Bu çalışmada, *Karyağdı Hatun* opera eserinin sahnelenme süreci derinlemesine mülakatlar ve katılımlı gözlem yolu ile ele alınıp sanatsal ve teknik alanda operayı yapan insanların deneyimleri etnografik olarak araştırılmıştır. Çalışmanın alan araştırması Ankara Devlet Opera ve Balesi'nde gerçekleşmiştir. Bu çalışmanın amacı *Karyağdı Hatun* eserinde yer alan ve ulaşılabilen sanatsal ve teknik personelin opera sanatı ve kurumu ile ilişkilerinin ve anlam dünyalarının ne olduğu, operada emeği geçenlerin ne tür deneyimler yaşadığı ve bunları nasıl anlamlandırdığını keşfetmektedir.

ABSTRACT

KİP AKYOL, Ayça Nur, An Opera Ethnography from Karyağdı Hatun Shrine to Opera, PhD Thesis, Advisor: Prof. Dr. Aslı YAZICI YAKIN, 151 p.

Through out the centuries, opera has reached the present day through varied phases and different concepts in different countries. Primarily, opera is a stage play which consist of literature, music, theatre, painting, lighting, and costume produced by a community of people, at the end of which opera become a combined form of art. However, opera is adifficult stage play which is presented via a process unusual to daily life routines. Creating opera against negative impacts originating from inside or outside as a place, as an institution and as a work of art requires a lot of effort. The contidions are rather compelling for Eastern countries acquiring opera and polyphonic music later than Europe, especially Turkey.

In the study *Karyağdı Hatun* opera staging process is approached via in depth interviews and participant observation and the experience of artistic and technical staff is ethnographically searched. Field of this study Directorate of Ankara State Opera and Ballet. The purpose of this study is to discover the relationship and semantic world of reached artistic and technical staff of *Karyağdı Hatun* opera with opera art and institution, additionally the kinds of experiences of whom contributed to opera and how they give meaning a for mentioned experiences.