

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CLAUDIO MONTEVERDI'NİN L'ORFEO
OPERASININ TRISHA BROWN YORUMU
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

HAKAN ÇAKIR

21740030

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. AYRİN ERSÖZ

İSTANBUL

2023

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CLAUDIO MONTEVERDI'NİN L'ORFEO
OPERASININ TRISHA BROWN YORUMU
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

HAKAN ÇAKIR

21740030

ORCID NO: 0009-0000-7727-944X

TEZ DANIŞMANI

Prof. Dr. AYRİN ERSÖZ

İSTANBUL

2023

T.C.
YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

CLAUDIO MONTEVERDI'NİN L'ORFEO
OPERASININ TRISHA BROWN YORUMU
ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

HAKAN ÇAKIR

21740030

Tezin Savunulduğu Tarih: 15.06.2023

Tez Oy Birliği ile Başarılı Bulunmuştur

	Unvan Ad Soyad	İmza
Tez Danışmanı	: Prof. Dr. Ayrin ERSÖZ	
Jüri Üyeleri	: Dr. Öğr. Üyesi Ece Merve YÜCEER NISHIDA	
	: Dr. Öğr. Üyesi Ozan Ömer AKGÜL	

İSTANBUL
HAZİRAN 2023

ÖZ

CLAUDIO MONTEVERDI'NİN L'ORFEO OPERASININ TRISHA BROWN YORUMU ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

Hakan Çakır

Haziran, 2023

Liri ve şarkılarıyla canlı ya da cansız tüm varlıkları büyüleyen bir kahraman olan ve aşkı uğruna ölümü kabul etmeyi reddeden bir figür olarak Orfeo (Orpheus), operanın 1600'lerin başındaki başlangıcından günümüze kadar besteciler ve librettistler tarafından gücün temsili olarak sıklıkla ilham alınarak temsil edilmiştir. Bazı postmodern koreograflar tarafından da Orfeo mitini konu alan operalar, opera ve dans iş birliği ile yorumlanmıştır. Bunlardan biri de Trisha Brown'ın, Claudio Monteverdi'nin L'Orfeo'su üzerine yapmış olduğu koreografidir. Bu çalışmayla Orfeo mitinin kökenlerinin, farklı yorumlarının, zaman içindeki değişiminin, bu değişimin operaya nasıl yansıdığının gösterilmesi; Trisha Brown'ın L'Orfeo koreografik yorumunun incelenmesi ve Barok dönemde bestelenip sahnelenmiş bir eserin postmodern sahneye aktarılmasının Barok opera ve çağdaş dans alanlarına getirdiği olanakların açığa çıkarılması amaçlanmıştır. Bu araştırmanın evrenini, Trisha Brown'ın 1998 yılında sahnelediği L'Orfeo operası; araştırmanın örneklemine incelenen video, libretto, metinler, röportaj yapılan performansçılar ve sanatçılar, eserin sahnelenmesinde aktif olarak görev almış olan solistler, dansçılar, yönetmen (koreograf) ve besteci (Monteverdi) oluşturmaktadır. Çalışmadaki verilerin toplanmasında belgesel tarama yönteminin genel tarama modeli kullanılmıştır. Kaynak taraması dışında ayrıca eserin 1998'de kaydedilmiş hazır videosu seyredilerek müzikal ve koreografik analiz yapılmıştır. Çalışmanın sonucunda, Brown'ın bu eseri yeni bir yorumla sahneleyerek sadece Monteverdi'nin fikirlerini ileriye taşımadığı, aynı zamanda kendi bakış açısı ve yaratıcı yaklaşımlarıyla bir diyalog oluşturarak eseri daha da ilginç ve yenilikçi bir hale getirdiği, opera ve dans disiplinlerini geçişken (birbirinin içinden geçebilen) bir yapıya dönüştüren disiplinlerarası ve eklektik bir yaklaşım sergileyerek operanın durağanlığına ve dansın analitik soğukluğuna çözüm ürettiği, anlatıya getirdiği demokratik yaklaşımla müzikal yapının güçlenmesine hizmet ettiği, Barok dönem operalarının görkemli kostümleri, dekorları ve sahne tasarımı içerisinde yeterince öne çıkamayan müziğin biçimsel ve armonik yapısını görünür ve işlevsel kıldığı, Barok dönemin sınırlılıklarını postmodern sahnede aşarak eseri özgürleştirdiği açığa çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: L'Orfeo, Trisha Brown, Claudio Monteverdi, Opera, Dans

ABSTRACT

A RESEARCH ON TRISHA BROWN'S INTERPRETATION OF CLAUDIO MONTEVERDI'S OPERA L'ORFEO

Hakan Çakır

June, 2023

Orfeo (Orpheus), a figure who mesmerizes all living and inanimate beings with his lyre and songs and refuses to accept death for the sake of love, has been frequently represented in opera from its early beginnings in the 1600s to the present day, often inspired by the representation of power. Some postmodern choreographers have also interpreted the operas that specifically focus on the myth of Orpheus through a collaboration of opera and dance. One of these interpretations is Trisha Brown's choreography based on Claudio Monteverdi's L'Orfeo. This study aims to demonstrate the origins of the Orpheus myth, its various interpretations, and its evolution over time, as well as the reflection of this evolution in opera. It also examines Trisha Brown's choreographic interpretation of L'Orfeo and explores the possibilities that arise from the adaptation of a Baroque-era composition to the contemporary stage, highlighting the intersections between Baroque opera and contemporary dance. The scope of this research includes Trisha Brown's staging of L'Orfeo in 1998, and the sample consists of analyzed videos, librettos, texts, interviews with performers and artists, as well as soloists, dancers, directors (choreographers), and the composer (Monteverdi) who were actively involved in the production. The general scanning model of the documentary scanning method was used to collect the data in the study. In addition to the literature review, a musical and choreographic analysis was conducted by watching a recorded video of the production which was performed in 1998. As a result of the study, it has been revealed that Brown not only advanced Monteverdi's ideas by staging this work with a new interpretation but also made it more interesting and innovative by creating a dialogue through her own perspective and creative approaches. She displayed a collaborative and eclectic approach that transformed the disciplines of opera and dance into a transitive structure, offering solutions to the stagnation of opera and the analytical coldness of dance. With her democratic approach to storytelling, she contributed to the strengthening of the musical structure. She made the formal and harmonic structure of the music visible and functional, which often did not stand out enough within the grand costumes, set designs, and stage arrangements of Baroque era operas. By transcending the limitations of the Baroque period in a postmodern stage, she liberated the work.

Key Words: L'Orfeo, Trisha Brown, Claudio Monteverdi, Opera, Dance

ÖN SÖZ

Bu çalışmanın gerçekleşmesinde önerileri ve deneyimleriyle bana yol gösteren danışman hocam Sayın Prof. Dr. Ayrin ERSÖZ'e, ne zaman bilgi birikimine ihtiyaç duysam hiç çekinmeden değerli zamanını ayıran sevgili hocam Prof. Dr. Koray SAZLI'ya, yüksek lisans ders döneminde bilgilerinden yararlandığım diğer tüm hocalarıma, lise yıllarımda müziğe olan yeteneğimi keşfeden ve müziği sevmeme vesile olan değerli hocam Engin AKTUĞ'a, bildiklerini benimle paylaşarak manevi desteğini esirgemeyen arkadaşım Eduard Alan BULUT'a, her zaman yanımda olan anneme ve babama sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul; Haziran, 2023

Hakan Çakır

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖN SÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	ix
1. GİRİŞ	1
1.1. Mitolojide Orfeo İmgesi.....	3
1.2. Musalar ve Müzik.....	4
1.3. Literatürde Orfeo İmgesi.....	5
1.4. Plastik Sanatlarda Orfeo İmgesi.....	16
1.5. Claudio Monteverdi ve Monteverdi Orkestrası.....	22
1.6. Orfeo Mitinin Operadaki Yorumları.....	27
1.6.1. Peri'nin L'Euridice Operası.....	33
1.6.2. Monteverdi'nin L'Orfeo Operası.....	34
1.6.2.1. Monteverdi'nin "L'Orfeo" Operasındaki Roller.....	38
1.6.2.2. Monteverdi'nin "L'Orfeo" Operasının Konusu.....	38
1.6.3. Gluck'un "Orfeo ve Euridice" Operası.....	40
1.6.4. Offenbach'ın "Orfeo Yeraltı Diyarında" Opereti.....	41
1.6.5. Gordon'un "Orfeo ve Euridice" Adlı Operatik Şarkı Döngüsü.....	43
1.7. Modernite Postmodernite İkiliği.....	44
1.8. Problem Durumu.....	49
1.9. Amaç, Önem ve Hedef.....	50
1.10. Problem.....	50
1.11. Alt Problemler.....	50
1.12. Araştırmanın Sayıltısı.....	51
1.13. Araştırmanın Sınırlılıkları.....	51
1.14. İlgili Araştırmalar.....	51
2. POSTMODERN DANSIN DOĞUŞU, GELİŞİMİ, TARİHSEL VE SOSYAL ARKA PLANI	53
2.1. Trisha Brown.....	60
2.1.1. Judson Dans Tiyatrosu.....	63
2.1.2. Trisha Brown Dans Kumpanyası.....	64
2.1.3. Trisha Brown'ın Koreografi Anlayışı.....	65
3. TRISHA BROWN'IN L'ORFEO YORUMUNUN ANALİZİ	68
4. YÖNTEM	84
4.1. Araştırma Modeli	84
4.2. Evren ve Örneklem	84

4.3. Veri Toplama Araçları.....	84
5. BULGULAR	85
4.1. Birinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	85
4.2. İkinci Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	87
4.3. Üçüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar	88
4.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular ve Yorumlar.....	88
6. SONUÇ.....	91
KAYNAKÇA.....	95



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1:	Mermerden üçlü kabartma.....	17
Şekil 2:	Hermonaks'ın eseri olan kırmızı figürlü bir Attika stamnosu.....	17
Şekil 3:	Kırmızı figürlü Attika kasesi. Orfeo'nun kehanette bulunan başı.....	18
Şekil 4:	Kurtarıcı Orfeo (Orfeo the Savior), Domitilla Katakompu.....	19
Şekil 5:	Roma Dönemi'ne ait Mozaik pano.....	20
Şekil 6:	Edirne Müzesi'ndeki Orfeo Kabartması.....	20
Şekil 7:	Orfeo Yeraltı Diyarında, Jan Breughel, Floransa, Palazzo Pitti.....	21
Şekil 8:	Orfeo ve Euridice, Peter Paul Rubens.....	21
Şekil 9:	Orfeo'nun Başını Taşıyan Trakyalı Kız, Gustave Moreau.....	22
Şekil 10:	Orfeo'nun Euridice'nin ölüm haberini aldığı an.....	37
Şekil 11:	Gordon'un Orfeo ve Euridice temsili.....	43
Şekil 12:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü.....	72
Şekil 13:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	72
Şekil 14:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	72
Şekil 15:	Monteverdi'nin L'Orfeo Notasyonu.....	73
Şekil 16:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	73
Şekil 17:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	74
Şekil 18:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	74
Şekil 19:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	75
Şekil 20:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	76
Şekil 21:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	77
Şekil 22:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	78
Şekil 23:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	78
Şekil 24:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	79
Şekil 25:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	80
Şekil 26:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	81
Şekil 27:	Trisha Brown'ın L'Orfeo'sundan Görüntü	81

KISALTMALAR

T.C. : Türkiye Cumhuriyeti

M.Ö. : Milattan Önce

M.S. : Milattan Sonra

OVID. : Ovidius

VERG. : Vergilius

1.GİRİŞ

Müziğiyle hayvanları, ağaçları, kayaları bile etkileyebilen Orfeo¹, herkesi olduğu gibi kuşkusuz Dryad (ağaç perisi) Euridice'yi de etkilemiş ve birbirine âşık olan çift evlenmiştir. Fakat mutlulukları uzun sürmemiş, Euridice bir yılanın ısırması sonucu ölmüştür. Bunun üzerine Orfeo ölümler diyarına inmiş ve yeraltı tanrıları Plüton ile Proserpina'yı dokunaklı şarkılarıyla etkilemeyi başararak karısını geri vermeleri için ikna etmiştir. Tanrılar Orfeo'nun yeraltı dünyasından çıkana kadar arkasına dönüp bakmaması koşuluyla karısını geri almasına izin vermişlerdir. Euridice'nin arkasından gelmemesinden, kaybolmasından korkan Orfeo arkasına bakmış ve henüz kavuştuğu karısı yeniden yeraltı diyarına inerek kaybolmuştur. Şüphesiz Monteverdi ölüme direnen böylesi bir kahramana sahip bir miti tesadüfen seçmemiştir.

Modernizm sanat eserlerinde tanrı merkeziliğin yönünü birey merkeziliğe çevirmiş ve böylece sanat modernizmle beraber insanı temel alan hümanist bir yaklaşıma evrilmiştir. Claudio Monteverdi Batı hümanist hareketin müzikte yansımasının en belirgin örneklerini vermiş bir bestecidir. Opera tarihinin ilk başyapıtı (Foccroulle, 2005/2011) olarak tanımlanan L'Orfeo operası ile bireyi müziğin merkezine yerleştirir. Müziğinin gücüyle tanrılara kafa tutan, başaramasa da karısını geri almak için tanrılarla pazarlığa girişip elinden geldiğince ölüme direnen Orfeo'yu konu alan bu opera, tanrı merkeziliğin yerine bireyin failliğini yerleştirerek müzikte devrim yaratmış ve 20. yüzyıla değin etkisini sürdürecektir bir anlayışa ön ayak olmuştur. 1998 senesinde Amerikalı post modern dansçı ve koreograf Trisha Brown'ın Simon Keenlyside'in başrolde olduğu L'Orfeo yorumunda, Monteverdi'nin 'oyuncular şarkı söyleyecek' ifadesinden esinle benimsediği 'şarkıcılar dans edecek' (Eskenazi, 2002) yaklaşımı Modernitenin şafağındaki bu eseri post modern dansın minimalist anlayışı ile birleştirirken eserin metnini hareketin kaynağı kılmıştır. Monteverdi'nin eserde sözlere vermiş olduğu dikkati Brown hareketin tasarımında tekrarlamıştır.

¹ Bu çalışmada Monteverdi'nin L'Orfeo'su incelendiği için İtalyanca librettodaki Orfeo ve Euridice isimleri tercih edilmiştir. Literatürde Orpheus/Orfeus/Orphe, Eurydice/Euridike/Öridis gibi farklı kullanımlar bulunmaktadır.

‘Claudio Monteverdi’nin Barok operası L’Orfeo’nun Amerikalı çağdaş dans koreografi Trisha Brown’ın yorumu ile sahnelenmesinin, modernitenin eşiğindeki barok operanın gösterişe yakınlık duyan yapısı ve anlatım kaygısı ile postmodern dansın hareket ve koreografide yalınlaştırıcı, soyutlayıcı ve minimalist estetiğinin birleşiminin barok opera ve çağdaş dans alanlarına açtığı olanaklar nelerdir?’ çalışmanın problem sorusunu oluşturmaktadır. Bu çalışmayla Barok Döneme ait bir opera olan Monteverdi’nin L’Orfeo’sunun, postmodern dansın olanaklarıyla Trisha Brown tarafından yeniden sahneye aktarılmasının opera ve dans alanlarına katkılarını ve getirdiği yenilikleri ortaya çıkarmak amaçlanmıştır. Aynı zamanda bu çalışmayla Orfeo mitinin kökenlerinin, farklı yorumlarının, zaman içindeki değişiminin ve bu değişimin operaya nasıl yansıdığının gösterilmesi amaçlanmıştır.

Yapılan literatür taraması sonucu Türkiye’de bu şekilde bir disiplinlerarası opera-dans ile ilgili bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Ayrıca Trisha Brown ve eserleriyle ilgili de Türkiye’de yapılmış herhangi bir akademik çalışma yoktur. Bu bağlamda bu çalışmanın önemli olduğu ve hem opera hem de dans alanlarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Bu araştırmada veri toplamada belgesel tarama yönteminin genel tarama modeli kullanılmıştır. Araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak doküman incelemesi, içerik analizi ve hazır eserin videosunun izlenerek analiz edilmesi ile gerçekleştirilmiştir.

Tezin birinci bölümünde Orfeo mitinden, mitin mitolojideki farklı versiyonlarından, edebiyatta, plastik sanatlarda ve operadaki yorumlarından bahsedilmiştir. Operadaki yorumlar ele alınırken Orfeo mitini besteleyen besteciler Jacopo Peri, Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck, Jacques Offenbach ve Ricky Ian Gordon ile sınırlandırılmıştır. Aynı zamanda birinci bölümde “Modernite Postmodernite İkiliği” başlığı altında hem genel olarak hem de sanatta modernizm ve postmodernizm kavramları çeşitli kuramcı ve düşünürlerin fikirlerinden yola çıkarak tartışılmıştır. Yine bu bölümde problem durumu, amaç, önem ve hedef, problem cümlesi, alt problemler, sayıltılar, sınırlılıklar ve ilgili araştırmalar açıklanmıştır. Tezin ikinci bölümünde Postmodern dansın doğuşundan, gelişiminden, tarihsel ve sosyal arka planından, Trisha Brown’ın hayatından, eserlerinden, koreografi anlayışından bahsedilmiştir. Tezin üçüncü bölümünde Trisha Brown’ın L’Orfeo eserinin

koreografik ve müzikal analizi yapılmıştır. Tezin dördüncü bölümünde araştırmada kullanılan yöntemden, metodolojiden bahsedilmiş, beşinci bölümünde bulgular açıklanmış ve son olarak altıncı bölümünde elde ettiğimiz sonuçlardan söz edilmiştir.

1.1. Mitolojide Orfeo İmgesi

Orfeo, epik şiirin Musa'sı² Kalliope ile ölümlü Oiagros'un³ (ya da bazı kaynaklara göre Apollon'un) oğludur. Şair yönünü annesinden almış, enstrüman çalmayı ise Apollon'dan öğrenmiştir. Müzik aleti, Apollon'un Hermes⁴ten aldığı kaplumbağa derisinden yapılma, yedi telli "lir"dir. Orfeo Yunan Mitolojisinde efsanevi bir müzisyen, şair ve kâhin olup, Yunan sanatında Traklara özgü kıyafetler içinde tasvir edilmesi Trakyalı olduğunu düşündürmektedir. Aiskhylos⁵ ve Euripides, Orfeo'nun ağaçları, vahşi hayvanları, hatta taşları müziğiyle büyülediğini, her kimi isterse cezbedebildiğini söylemişlerdir. Orfeo bu yüzden Pindar⁶ tarafından "şarkıların babası"⁷ (Sandys, 1915, s. 217) olarak adlandırılmıştır. Mitolojide ilk müzisyenler tanrılardır. Athena⁸ çalgı çalmamış fakat flütü yaratmıştır. Hermes lyra (lir)'yı yaratmış ve Apollon'a vermiştir. Apollon'un bu çalgıdan çıkardığı olağanüstü seslerle Olymposluları kendilerinden geçirdiği tasvir edilmiştir. Hermes yarattığı kavalıdan ustaca sesler çıkararak büyük coşku yaratmayı başarmıştır. Pan'ın sazdan flütüyle dinleyenleri mest ettiği söylenmiştir.

Müziğiyle hayvanları, ağaçları, kayaları bile etkileyebilen Orfeo, herkesi olduğu gibi kuşkusuz Dryad (ağaç perisi) Euridice'yi de etkilemiş ve birbirine âşık olan çift evlenmiştir. Fakat mutlulukları uzun sürmemiş, Euridice bir yılanın ısırması sonucu ölmüştür. Bunun üzerine Orfeo ölümler diyarına inmiş ve yeraltı tanrıları Plüton ile

² Musa/Mousa: Yunan Mitolojisindeki dokuz ilham perisine verilen isim. Bir sonraki bölümde detaylı anlatılmıştır.

³ Oiagros: Thrakya kralı ve bir ırmak tanrısı olup, ilham perisi (Musa) Kalliope ile evliliğinden Orfeo doğmuştur.

⁴ Hermes, Titanlar soyundan Atlas'la Pleione'nin kızı Maia'nın Zeus'la birleşmesinden doğmuştur. Tanrıların ve özellikle Zeus'un habercisi olarak görev alan Hermes, Olympos tanrılarının en renkli ve özgün kişilerinden biridir.

⁵ Eski Yunan'ın en önemli tragedya yazarlarından. Mitolojik konuların hemen hemen hepsini eserlerinde işlemiştir. Yazdığı 90 tragedyadan sadece 7 tanesi günümüze kalmıştır.

⁶ Pindar/Pindaros MÖ 518 ila MÖ 438 seneleri arasında yaşamış, Antik Yunan medeniyetinin ozan-filozoflarından.

⁷ Orijinal hali şöyledir: ἐξ Ἀπόλλωνος δὲ φορμικτὰς αἰοιδᾶν πατὴρ ἔμολεν, εὐαίνητος Ὀρφεύς. Pindar, Pythian Odes IV, 176.

⁸ Yunan mitolojisinde zekâ, sanat, strateji, ilham ve barış tanrıçasıdır. Roma mitolojisinde Minerva ile eşit kabul edilir. Babası Tanrıların başı Zeus, annesi ise Zeus'un ilk karısı olan hikmet tanrıçası Metis'tir.

Proserpina'yı dokunaklı şarkılarıyla etkilemeyi başararak karısını geri vermeleri için ikna etmiştir. Tanrılar Orfeo'nun yeraltı dünyasından çıkana kadar arkasına dönüp bakmaması koşuluyla karısını geri almasına izin vermişlerdir. Euridice'nin arkasından gelmemesinden, kaybolmasından korkan Orfeo arkasına bakmış ve henüz kavuştuğu karısı yeniden yeraltı diyarına inerek kaybolmuştur. Orfeo Acheron kıyısında yedi gün, yedi gece boyunca yalvarmış, yakarmış, sonra tekrar yaşayanların yanına dönmüştür ancak artık kadınlara ilgi duymamış ve oğlancılığın yaratıcısı olmuştur. Trakyalı kadınlar (Bacchalar) onun kendilerini hor görmesinden incindikleri için Orfeo'yu parçalamışlardır. Orfeo yeniden ama bu sefer gölge olarak Hades'e gitmiş, Euridice'yi bulup ona cennette kavuşmuştur (Fink, 1998/2007).

1.2. Musalar ve Müzik

Musa, Yunan mitolojisinde karşımıza sıkça çıkan bir sözcüktür. Orfeo'nun annesinin de bir Musa olduğunu göz önünde bulundurursak Orfeo mitinde Musa sözcüğü oldukça önemlidir. Musalar, içten ve dokunaklı sesleriyle bilinen dokuz ilham perisidir. Orfeo sesinin güzelliğini annesi Kalliope'den almıştır. Erhat'a (1996) göre Musa sözcüğü akıl, düşünce, yaratıcılık gücü anlamlarına gelen Yunanca "men" kökünden türemiştir ve bu kök aynı zamanda hem Musaların anneleri Titan tanrıça Mnemosyne'nin adında hem de Athena'nın annesi Metis'in adında bulunmaktadır. Musaların, onların anneleri Mnemosyne'nin ve Metis⁹'in dişi figürler olduğu göz önünde bulundurulursa, Yunan mitolojisinde akıl, düşünce ve yaratıcılık kavramları dişil özellik taşımaktadır (Dönmez & Kılınçer, 2011). Dönmez ve Kılınçer'e (2011) göre, müzik ve müze kelimelerinin çıkış noktası da dokuz ilham perisi olan Musalar/Mousalar/Müzler'dir. "Müze kavramı, etimolojik kökenini, tanrıların kralı Zeus ve bellek tanrıçası Mnemosyne'nin kızları olan Müz'lerden ya da Musa'lardan alır." (Keskin, 2014, s. 32). Bu nedenle "müzeler, tarihsel ve toplumsal belleği akılda tutma/unutmama işlevine sahiptir." (Dönmez & Kılınçer, 2011, s. 103). Musa sözcüğünün Antik Yunan'dan günümüze yansiyarak ulaşması, ona tarih boyunca yüklenen önemi gözler önüne sermektedir.

⁹ Yunan mitolojisinde, Okeanos ile Tethys'in kızı, Hikmet tanrıçasıdır. Metis, tanrıların başı olan Zeus'un ilk karısı ve akıl tanrıçası Athena'nın annesi olarak anılır.

Hmeros da meşhur destanları İlyada ve Odysseia’da pek çok defa Musalardan bahsetmiştir. Hatta Hmeros'un bu iki destanı da Musalara seslenişle başlamış, ozan tek bir Musa'ya tanrıça diye seslenmiştir. Hmeros, İlyada’da birinci bölümün birinci ve ikinci satırlarında şöyle yazmıştır: "söyle tanrıça, peleusoğlu akhilleus'un öfkesini söyle..." (Erhat & Kadir, 2014, s. 3).

Hmeros Odysseia’da birinci bölümün ilk beş satırında şöyle yazmıştır:

Anlat bana, tanrıça, binbir düzenli yaman adamı

Kutsal Troya'yı yerle bir etmişti hani

Sonra sürünmüş durmuştu ordan oraya

Ne çok yerler görmüş, ne çok insan tanımıştı

Ne çok acı çekmişti denizlerde yüreği

Kurtarayım derken kendi canını

Yoldaşlarına dönüş yolunu açayım derken... (Erhat & Kadir, 2008, s. 43)

Hmeros Odysseia destanının son bölümünde (XXIV, 60,61,62) Musaların seslerinin etkileyiciliğinden şu şekilde bahsetmiştir: “Dokuz Mousa da karşılıklı ağıtlar okudular güzel sesleriyle, öyle dokunaklı çıkıyordu ki ağızlarından o ağıtlar, kalmadı gözyaşı dökmeyen tek bir Akha.” (Erhat & Kadir, 2008, s. 376).

Musaların görev dağılımları şöyledir: Klio tarihçi, Euterpe flütçü, Thalia komedyacı, Melphomene tragedyacı, Terpsikhore dansçı ve şair, Erato lirik korist, Polihmniya Pantomimci, Ourania astronom, Kalliope (Orfeo’nun annesi) destan şairidir.

1.3. Literatürde Orfeo İmgesi

Orfeo’nun ilk ortaya çıkışının, M.Ö. 6. yüzyıl edebiyatında lirik şair Ibycus'un “ünlü Orfeo” diye bahsettiği iki kelimelik fragmanıya başladığı düşünülmektedir:

ὄνομακλυτὸν Ὀρφεὺν (Ibycus, Fragman 22).

Fink (1998/2007), Vergilius’un¹⁰, “Culex” ve “Georgica” adlı destanlarında, günümüzde kaybolmuş örneklerden yararlanarak Orfeo destanını işlediğini ifade

¹⁰ Publius Vergilius Maro (M.Ö. 70 – 19)

etmiştir. Vergilius'tan sonra Ovidius¹¹ Metamorfozlar adlı eserinde Orfeo mitini anlatmıştır. Bu eser günümüze ulaşanlar arasında en ayrıntılı ve en anlamlı Orfeo anlatısıdır. Yunan lirik ozanı Simonides'in bir fragmanı ile Euripides'in M.Ö. 438 yılında sahnelenen "Alkestis"¹² adlı eserinde Orfeo'dan bahsedilmesi, Orfeo efsanesinin oldukça eski olduğunu göstermektedir. "Alkestis" adlı eserde Admetos'un kaybolan karısını düşünerek konuştuğu bir bölüm şöyledir:

Ah! Orfeo'nun güzel sesi bende olsaydı, ahenklerimle Demeter'in kızını veya onun kocasını teshir etmek ve seni Hades'ten kurtarmak için oraya inerdim. Ne Pluton'un köpeği, ne de ruhları geçiren kayıkçı Haron senin hayatını tekrar güneş altına getirmekten alıkoyamazlardı (Euripides, M.Ö. 438/2018, s. 31).

Simonides'in Orfeo'dan bahseden fragmanı ise şöyledir:

“τοῦ καὶ ἀπειρέσιοι
πρωτῶντ' ὄρνιθες ὑπὲρ κεφαλᾶς,
ἀνὰ δ' ἰχθύες ὀρθοὶ
κυανέου ᾗ ὕδατος ἄλ-
λοντο καλᾶ σὺν αἰοδαῖ”¹³ (Simonides, t.y.).

Başının üstünde sayısız kuş uçtu

Ve onun güzel şarkısıyla

Balıklar koyu mavi sulardan dışarıya sıçradı (Simonides, t.y.).

Orfeo mitinden bahseden bir diğer eser Euripides'in Hippolytos'udur. Theseus, Euripides'in "Hippolytos" adlı eserinde, oğlu Hippolytos'u vejetaryen olmakla ve kendini "seçilmiş" kişi olarak görüp Orfeo'yu örnek almakla suçlar. Bu suçlama, açıkça M.Ö. 6. yüzyılda kurulan Orfeo Tarikatı'nın ve gizli öğretisinin hedef alındığını göstermektedir. Orphikler, Orfeo'yu bu öğretinin kurucusu olarak kabul ederler ve onlara ait yüz kadar tanrıyı ululayan şiir, yani hymnos, günümüze kadar ulaşmıştır.

¹¹ Publius Ovidius Naso (M.Ö. 43 – M.S. 17)

¹² Alkestis, eski Yunan mitolojisinde bir prenses. Kocasını Admetos'a olan sevgisi nedeniyle yaptığı fedakarlıkla bilinir. Hikâyesi, Euripides'in tragedyasında anlatılır.

¹³ Simonides, Fragman 62, PMG 567

Rodoslu Apollonios'un "Argonautika" adlı eserinde Orfeo, Argonautları eğlendirmek için dünyanın ve tanrıların nasıl oluştuğunu anlatan bir hymnos söylemiştir (Fink, 1998/2007). Orfeo, Euridice ile evlenmeden önce ünlü Argonautlar seferine katılmıştır. İason'un¹⁴ önderliğinde yapılan bu seferde, denizciler arasında ne zaman bir kavga çıksa Orfeo çalgısını çalmış, gergin sinirleri yatıştırmıştır. Kürek çekenler yorulduğunda, Orfeo çalgısından çıkan ezgilerle bitkin denizcileri güçlendirmiştir. Grimal, "Yunan ve Roma Mitoloji Sözlüğü" adlı eserinde Argonautlar seferine katılan Orfeo'nun öteki kahramanlar gibi güçlü olmadığı için kürekleri çekemediğinden, kürekçilere tempo tuttuğundan bahsetmiştir. Hatta bir fırtına sırasında şarkılarıyla mürettebatı sakinleştirmiş ve dalgaları yatıştırmayı başarmıştır. (Grimal, 2012). Buradan, Orfeo'nun savaşçı bir kişiliğe sahip olmadığı, diğer Trakyalı kahramanlar gibi sanatçı, ince ruhlu bir kişiliğe sahip olduğu anlaşılmaktadır. Onun esas görevi, Sirenler¹⁵ Argonautlar'ı (Argo gemicileri) sesleriyle büyüleyip kendilerine çektiği zaman, daha dikkat çekici ezgilerle onları Sirenlere yem olmaktan kurtarmaktır (Dönmez & Kılınçer, 2011). Bu durum Argo gemicilerinin destanını anlatan Apollonios'ta şöyle ifade edilmiştir:

Çok geçmeden görünmüştü Anyhemoessa adası uzaktan

Billur sesli sirenler yaşardı bu adada

Şarkılarıyla büyüleyip çekerlerdi gemicileri kıyıya

Çarpıp kayalara parçalanırdı gemiler, telef olurdu içindekiler

Görünce Argo'nun geldiğini uzaktan,

En güzel şarkılarını söylemeye başladı sirenler

Büyüleyici sesleriyle gemicileri baştan çıkaran

Olmasaydı Orfeo gemide, yazgısı aynı olacaktı Argo'nun da.

Çıkarıp lirini başladı Orfeo oynak bir şarkı söylemeye

¹⁴ İason (Yun. Ιάσων), Yunan mitolojisinde Altın Post'u ele geçirmek için Argo isimli, elli kürekli bir gemiyle Yunan anakarasından denize açılarak Karadeniz'in doğu ucundaki Kolkhis ülkesine doğru zorlu bir yolculuğa çıkan elli kahramanın (Argonautlar) önderidir.

¹⁵ Yarı kadın yarı kuş olan ve Akdeniz'de yaşayan, gemicileri büyüleyici sesleriyle baştan çıkararak kendilerine çektikten sonra parçalayıp yiyen cinler.

Orfeo'nun liri silip süpürdü Sirenlerin büyüleyici sesini... (Apollonios, t.y.¹⁶/ 2009, s. 102)

Platon (M.Ö. 427-347) Sempozyum'unda, Phaedrus'un¹⁷ Orfeo'yu, kocası için ölmeye razı olan Alkestis ile karşılaştıran bir konuşmasından bahsetmiştir:

Demek ki tanrılar da aşkla ilgili bir çabayı ve erdemi özellikle onurlandırıyorlar ama Oiagrosoğlu Orpheus'u¹⁸ eli boş gönderdiler Hades'ten; alıp götürmeye geldiği eşinin hayalini gösterdiler de vermediler kendisini. Bir kitharacı olduğu için korkak biri olduğunu hatta Alkestis gibi aşkı uğruna ölmeyi göze alamayıp da yaşarken Hades'ten içeri girmenin bir yolunu bulduğunu sandılar işte tam da bu yüzden cezalandırdılar onu ve ölümünün kadınların elinden olmasını sağladılar (Platon, t.y./2014, s. 53).

Buradan, Platon'a göre Orfeo'nun kadınlara karşı olan söylem ve davranışları ya da Dionysos'a saygısızlığı sebebiyle değil, savaşçı bir mizaca sahip olmadığı ve tanrılar tarafından korkaklıkla itham edildiği için ölüme mahkûm edildiği anlaşılmaktadır.

Orfeo mitinin en önemli kaynaklarından biri, Vergilius'un M.Ö. 29 civarında yayımlanan Georgica (Çiftçilik Sanatı) adlı kitabıdır. Bu kitapta, çaresiz bir biçimde arılarını nasıl kaybettiğini anlamaya çalışan Aristaeus¹⁹ hakkında bir hikâye geçmektedir. Şair Vergilius, Aristaeus'u Orfeo ile Euridice'yi ayıran sebep olarak göstermiştir. Vergilius'a göre Euridice'nin ölümüne yol açan, Aristaeus'un tecavüz teşebbüsüdür. Euridice, kendisine tecavüz etmek isteyen Aristaeus'tan kaçarken zehirli bir yılan tarafından sokularak ölmüştür. Poseidon'un farklı şekillere bürünebilen oğlu Proteus, Aristaeus'a Euridice'nin ölümüne sebep olmaktan dolayı cezalandırıldığını söyler:

Tanrısal bir gazaba uğramışsın sen başka bir şey değil,

Büyük bir günahın kefareti ödüyorsun doğrusu;

Cezalandırılmana sebep olan kişi şu zavallı Orpheus,

¹⁶ M.Ö. III.yy.

¹⁷ İlk olarak Platon'un Mektuplarında geçen kurgusal kahramanlardan birisidir.

¹⁸ Phaidros bu mthosu değiştiriyor ve Euridice'yi bir hayal (phasma), Orfeo'u ise amacına erememiş biri olarak gösterip Orfeo'yu korkak olmakla suçluyor. Bu nedenle ölümünün Dionysos'a saygısızlığının sonucu değil, bu korkaklığının bedeli olarak kadınların eliyle olduğunu ileri sürüyor.

¹⁹ Apollon ile Kyrene adlı bir perinin oğlu. Çoban, zeytin yetiştiricisi ve arıcıydı.

Kaderin engellemese, bu hak ettiğinden çok daha az aslında;
Kaçırılınca karısı öfkeden deliye dönmüş adamcağız, kudurmuş açıkçası.
O ölüme yazgılı kız kaçacağım derken senden, nehir boyu alelacele koşarken,
Yüksek otlar arasında görememiş kıyıları tutan şu koskoca yılanı.
Akranı ağaç perileri bir ağızdan çığlık çığlığa inletmişler dağların doruklarını;
Gözyaşlarına boğulmuş Rhodope tepeleri, ulu Pangaea Dağları,
Rhesus'un savaşkçı ülkesi, Getae kavmi,
Hebrus Irmağı ve Acte'nin kızı Orithyia²⁰ (Vergilius, M.Ö.29/2015, s. 221)²¹

Aristaeus'un bu haksız ölüme sebep olmasına öfkelenen Euridice'nin arkadaşı olan periler, Aristaeus'un arılarını ondan alarak uzaklara götürmüşlerdir. Bu şiirsel anlatım, Orfeo'nun müzikal yeteneğini kullanarak ölen karısını ona geri vermeleri için yeraltı tanrılarını ikna etmek üzere yeraltı dünyasına inmesi hikâyesi ile devam etmektedir. Karısı öldükten sonra Orfeo, onu yeraltı dünyasına kadar öyle içli şarkılar söyleyerek takip etmiştir ki, ölüm tanrılarını karısını kendine geri vermeleri için ikna etmeyi başarmıştır. Yeraltı dünyasının tanrıları Proserpina ve Hades, Orfeo'nun arkasına dönüp karısına bakmaması koşuluyla Euridice'nin onu yeraltı dünyasından çıkana kadar takip etmesine razı olmuşlardır. Orfeo, uyması gereken tek koşula itaat edemeyerek Euridice'ye dönüp bakmış ve tekrar ölmesine neden olmuştur:

Orpheus diye haykırdı. Sen ve ben mahvolduk!
Bu ne büyük bir delilik? Bak, bir kez daha
Zalim Mireler²² beni geri çağırıyorlar
Ve yaşlı gözlerime karanlık düşüyor. Sonsuza dek elveda.
Sonsuz bir geceye sarılı olarak götürülüyorum,
Sana uzanıyor, artık senin olmayan bu eller,

²⁰ Orithyia: Yunan mitolojisinde Boreas tarafından kaçırılan Atina Kralı Erekhtheus'un kızı.

²¹ Vergilius, G. 4.453-463

²² Mireler Yunan mitolojisinde Moiralar veya Fateler (kader) olarak bilinmektedir. Mitolojide Clotho (döndüren), Lachesis (bölüştüren) ve Atropos (kaçınılmaz olan) adında üç Moira bulunur. Bunlar kaderin ete kemiğe bürünmüş halini temsil eder.

Bu çaresiz eller (Vergilius, M.Ö.29/1982, s. 141).

Kabul ettiği şarta uymayan Orfeo karısını ikinci defa kaybetmiştir. Dönüp ona kavuşmayı denediyse de Hades'in ölüleri karşı tarafa götürmekle görevli kayıkçısı Kharon buna müsaade etmemiştir. Orfeo tek başına yeryüzüne çıkmak zorunda kalmıştır. Bir kayalığın altında yedi ay boyunca ağladığı tasvir edilmiştir. Orfeo'nun bu halinden Trakyalı kadınlar ise pek hoşnut olmamıştır. Vergilius bu durumu şöyle ifade etmiştir.

Ama içten içe gücenmişti Trakyalı kadınlar

Orpheus'un bu vefasına,

Kutsal törenler düzenlediklerinde tanrılar adına,

Bacchus'un gece ayinleri sırasında

Paramparça ettiler genç adamı,

Çevredeki tarlalara attılar parçalarını.

O anda bile mermer beyazı boynundan koparılmış başı,

Oeagrus topraklarından akan Hebrus'un girdabına kapılmış,

Döne döne giderken 'Euridice diyordu, buz gibi soğuk diliyle,

Saf ses halinde,

Yitip gitmekte olan nefesiyle sesleniyordu, Ah! zavallı Eurydice!

Irmak boyunca kıyıları yankılanıyordu, Eurydice!²³ (Vergilius, M.Ö.29/2015, s. 227-229).

Vergilius'in şiirinde Bacchanteler²⁴, yeniden sevmeyi ve kadınları reddettiği için Orfeo'yu parçalayarak öldürmüşlerdir.

Ovidius'un Orfeo hikâyesi ise, M.S. 8'de tamamlanan Metamorfozlar (Dönüşümler) eserinin onuncu ve on birinci kitaplarında anlatılmıştır. Ovidius bu yapıtında, dirilerin birbirlerine dönüşümlerini anlatırken, insanın kaynak sorunlarına değinmektedir.

²³ Verg. G. IV. 520-527

²⁴ Dionysus kültürüne bağlı periler olan Bacchanteler, genellikle çıplak veya az giydirilmiş, çiçekten bir taç takarak, dans ederek veya müzik çalarak tasvir edilir. Bacchante ismi dilimize "Baküs Rahibesi" olarak geçer. Roma mitolojisinde Baküs, Yunan mitolojisindeki Dionysos'tur.

Ovidius'un miti, Orfeo'nun Euridice ile evlenmesiyle başlamaktadır. Evlilik tanrısı Hymeneus, Orfeo'nun yalvarması sonucu düğüne gelmiş fakat bu evliliği kutsamamıştır.

Oradan, geçti engin boşluktan, safran boyamlı

Giysiler içinde Hymeneus²⁵, Orpheus'un yararsız

Çağrısına uyarak, yöneldi Ciconen kıyılarına

Yol aldı gönlünce, ulaştı oraya, ne düğün kıvancı

Vardı yüzünde, ne de mutluluk taşıyan bir belirti.

Gözleri yaşartan sisler yayan, sağ elinde tuttuğu

Yalınlanmayan, boyuna tıslayan ışıldaktan,

Üstün gelmiş sonunda tansık²⁶, Naiadlar²⁷ topluluğu

İçinde geçen bu yeşil gezide kısa bir evlilik²⁸ (Ovidius, M.S.8/1994, s. 233).

Daha sonra Euridice yanlışlıkla bir yılan bastıktan sonra ölmüştür. Orfeo, ölü karısını aramak için yeraltı dünyasına inmiş ve ölülerin hükümdarlarına onun dönüşü için uzun bir dua sunmuştur. Orfeo, Plüton'un Proserpina'yı kaçırmasına ve tecavüz etmesine atıfta bulunarak, Euridice'yi kendisine iade etmeye karşı olan tutumlarını yumuşatmayı denemiştir. Orfeo, Plüton'un ölüler diyarına aşkı uğruna canlı bir tanrıça (Proserpina) getirdiğinde kuralları çiğnediğini ima etmiştir.

Ölümler yüz yüze, topuğunu ısırarak yılan dişleriyle,

O süre Rhodope²⁹ türkücüsü, yazgıya dayanarak, son

Girişimle yakındı tanrıya,

[...]

²⁵ Düğün tanrısı Hymeneus (Yun. Hymenaios). Apollon ve bir nympha'nın, ya da Dionysos'la Aphrodite'nin oğlu sayılır. Düğünlerde hazır bulunan bu tanrı, lirik şiirin ayrı bir türü olan düğün türkülerinde de anılır.

²⁶ Mucize, Doğaüstü olgu.

²⁷ Adları yüzmek anlamına gelen fiilden türemiş olan su perileridir. Ağaç perileri gibi uzun ömürlü olurlar, ama ölümsüz değildirler.

²⁸ Ovidius, Metmnp., X., 1-9

²⁹ Bir Efes efsanesinin kahramanıdır. Artemis'e, daima kız kalacağına yemin etmiştir ama yeminini bozduğu için, Artemis onu pınar haline dönüştürür.

İlk kaçırma söylentisi yalan olsa bile, sizi
Birleştirdi sevgi. Bu sonsuz Chaos'da, burada,
Bu geniş alanın ıssızlığında, koyu gölgeliklerde
Size sığındım. Acı yazgıyı düğümledi Euridice.
Hepimiz size bağlıyız, hepimiz kısa duraklarla
Koşarız, önünde sonunda ortak bir konağa; hepimiz
Buraya, bu son konuta gelmek gereğindeyiz.
Bütün insan soyuna egemen olan sizsiniz.
Yazgi kadına mutluluğu yasaklayınca ben de
İşimi bilirim, kimse geçemez buradan, sonra
Yoksa sevinin ikili ölüme³⁰ (Ovidius, M.S.8/1994, s. 233-234).

Orfeo, Plüton ve Proserpina'nın kendisi için bir istisna yapmalarını istemiştir. Yeraltı tanrıları ve ölüler topluluğu, Orfeo'nun bu türküsü karşısında güçlü kalamamış, ona acımışlardır. Böylece karısını ona geri vermeye karar vermişlerdir:

O böyle konuşurken türkü gösterdi etkisini, ağladı kandan yoksun
Ölüler topluluğu. Önlemedi kabaran dalgalanmayı
Tantalus³¹, durdu Ixion'un tekeri; akbabaların
Didikleyeceği karaciğer yok; Belus³² kızları suları
Dökmüş, Sisyphus³³ taşa oturmuş.
Üç Eumenid³⁴ o süre,
Söylenceye göre, ıslatmış yanaklarını, türküden etkilenerek.

³⁰ (Ovid. Metmrp. X. 10-40)

³¹ Iupiter'in oğlu, Pelops ile Niobe'nin babası, Frigya Kralı. Tanrılar adına düzenlenen şöenlerde tanrısal gizemleri açığa vurunca öfkeleri üzerine çekmiştir.

³² Söylenceye göre Asur devletinin kurucusu.

³³ Aeolus'un oğlu, Athamas'ın kardeşi, Korint kralı. Azgın bir soyguncu olduğundan yeraltında bir kayayı dağın tepesine çıkarır, eteğe yuvarlanan kayayı yeniden eski yerine

³⁴ Erinys'lerin (öç tanrıları) en çok rol oynadıkları şiir eseri Aiskhylos'un "Agamemnon", "Khoephoroi" ve "Eumenides" trilogia'sıdır.

Ne tanrıça dileğini yerine getirebildi,

Ne de yeraltının egemeni. Seslendiler Eurydice'ye,

Yeni gölgeliklerin altındaydı, yürüdü uysal adımla³⁵ (Ovidius, M.S.8/1994, s. 234).

Plüton Avernus vadisini geçene kadar arkasına bakmamasını Orfeo'ya şart koşmuştur. Fakat Orfeo bu şarta uymayarak ansızın Euridice'ye dönüp bakmıştır.

Yara engeldi ona. Eurydice, Rhodope'nin

Yasası önlerdi Orpheus'u arkaya dönüp

Bakmasın diye, Avernus oylumundan gelinceye dek,

Yoksa yiterdi armağan. Yürüdü sessizlik içinde

Sarp bir keçi yolunda sisli, donuk, karanlık.

Yeryüzünün doruğundan uzak değiller artık,

Tutkuyla bakmak istedi çevreye, Eurydice, kaygılandı

Sezince gücünün azaldığını. Sevgiyle Orpheus

Bakınca yöreye, devrildi geriye kadın. Özlemle uzattı

Kollarını Orpheus, kadını tutsun diye, esen yel ne

Yapsın bu mutsuza. Yeniden ölüyormuş gibi yakınmadı

Kocalardan: ne işe yarardı yakınması sevmeyince?

Ayrılışın sesini kulak duyar mı bilmem, seslendi

Orpheus'a, birden götürüldü önceki yerine³⁶ (Ovidius, M.S.8/1994, s. 234-235).

Orfeo bu ikinci ölüm karşısında donakalmış, ardından karısını kendisine vermeleri için tanrılara tekrar yalvarmış fakat bu isteği reddedilmiştir:

Bir daha yakarıp hızla çıkmak istedi yukarı,

Geri çevirdi bu isteği kayıkçı. Çamurlu, üzüntülü

³⁵ Ovid. Metmrp. X. 40-49

³⁶ Ovid. Metmrp. X.50-57

Oturdu kıyıda yedi gün, yerdi Ceres³⁷'in başışını;

Yalnız gözyaşı, acı, ağrı onun besini şimdi.

Yerdi Erebus'un³⁸ acımasız tanrılarını, döndü.

Döndü yine Rhodope'ye, kuzey yelleriyle çevrili

Haemus³⁹'a. Titan, yüzen balıkları kapsayan, yılı

Üç kez belirleyip yönetti: Orpheus kadın sevisini

Büsbütün yadsıdı; bu sevi onu çok yakmış,

Ya da özveri istemişti. Ozan olma çağıydı,

Elverişliydi buna, dahası yakınmalı yergiye.

Trakya halkının örneğini veriyordu, sevide duyarlı

Bir erkek yapısı, gençliğin çiçeklenme çağı,

Delikanlılık evresinin çiçeğini dermek dönemi⁴⁰ (Ovidius, M.S.8/1994, s. 235).

Euridice, Orfeo'nun itaatsizliğine şiirdeki tek kelimesi olan "Elveda" sözcüğüyle karşılık vermiş ve hemen sonra ölmüştür. Orfeo, bu ikinci kayıpla yedi gün boyunca ağlamış, yas tutmuş ve sonra kadınların sevgisinden kaçmış ve onun yerine genç erkekleri sevmiştir. Artık müziğiyle büyüleyemediği Bacchanteler onu parçalayarak kafasını ve lirini Hebrus Nehri'nden aşağı atmışlardır.

Orpheus'un eşsiz etkusu, dövünen Maenadlar⁴¹

Hepsi kanlı ellerle saldırdılar Orpheus'a,

Gün ışığında gece kuşunun uçtuğunu gören kuşlar

Da böyleydi, ya da arenada ölümden yarar sağlayan,

Gün açımında kumsalda yatan geyiğe çullanan

³⁷ Yunan bereket tanrıçası Demeter'in Latince karşılığı. Ceres, "topraktan bitmek" anlamına gelen bir kökten türemiştir.

³⁸ Ölümler Diyarı Karanlığı'nın adı. Kişileştirilerek soyağacı sahibi edilmiştir. Buna göre, Khaos'un oğlu ve Nyks'in (Gece) kardeşidir.

³⁹ Antik çağda Balkan Dağları.

⁴⁰ Ovid. Metmrip. X. 64-85

⁴¹ Bacchus törenlerinde görevli olan kızlar.

Köpekler gibi saldırdılar ozana, atılan oklar,
Yapraklarla kaplı ağaçlar arasında, düşünülmeyen.
Kimi kırılıp düşen ağaç dallarını kaldırıyor, kimi
Taş atıyor, oklarla azgınlık çoğalıyor
[...]

Uzaktan, denize dökülen sulardan, Lesbos⁴² kıyısında,
Methymna⁴³, dan. Orada, yabancı kıyılara sürüklenmiş
Üzüntüsüz bir baş, saçları ıslak bir Dragon.

Sonunda geldi Phoebus⁴⁴, saldırınca üzerine yılan
Uzaklaştı ondan, katılaştırdı açılan

Ağzını, gırtlakını yılanın, bir katı taşa çevirdi⁴⁵ (Ovidius, M.S.8/1994, s. 255-256).

Orfeo'nun koparılan kafasına bir yılan saldırmış ama Phoebus (Apollon) bu duruma hemen müdahale ederek Orfeo'nun gölgesini yeraltı dünyasına göndermiştir. Burada gölge, hayalet anlamında kullanılmıştır. Orfeo'nun kelime anlamlarından biri "karanlık"tır. Dolayısıyla Orfeo mitinde gölge/karanlık ve ışık/aydınlık kavramları oldukça önemlidir. Euridice, yeraltı dünyasında Orfeo'nun ışıltısını korkusuzca karşılamıştır.

Vergilius'un aksine Ovidius, her ikisi de ölmüş olsa bile Orfeo ve Euridice'yi yeraltı dünyasında kavuşturarak mutlu bir sona götürmüştür.

Ovidius'un Orfeo miti Aristaeus'u es geçmiş ancak Orfeo'nun kadınları reddetmesinden ve Bacchanteler'in elindeki ölümünden bahsetmiştir. Ovidius hikâyeye karısını kaybettikten sonra Orfeo'nun erkekleri kadınlara tercih ettiği fikrini eklemiştir.

⁴² Lapithes'in oğlu. Bir kâhinin emri üzerine sürgüne gitti. Lesbos Adası'na yerleşti. Orada, ülkenin kralı Makareus'un (ya da Makar) kızı Methymna ile evlendi. Ada, Lesbos adını ondan aldı.

⁴³ Lesbos Adası'nda bir yer. Lesbos Adasında aynı adı taşıyan şehre adını veren kahraman. Methymna, Makar'ın kızı, Lepetymnos'un karısı ve Akhilleus Lesbos'u aldığı zaman onun tarafından öldürülen Helikaon ile Hiketaon'un annesidir.

⁴⁴ Apollon'un adlarından biri.

⁴⁵ Ovid. Metmrip. XI.24-60

John Block Friedman “Orpheus in the Middle Ages” adlı kitabında, Orfeo ve Euridice algısının Hristiyanlıkla beraber değişimini anlatmıştır. Friedman, Orfeo ve Euridice'nin yeraltı dünyasındaki hikâyesinden ahlaki bir alegori geliştiren Latin yazar Boethius'tan da bahsetmiştir. Boethius'a göre Orfeo, zamanın dünyevi bağlarından kurtulan, birliğe doğru bir başına ilerleyen, ancak dünyevi aşk tarafından yolundan saptırılan insan ruhunu sembolize etmektedir (Friedman, 2000). Orfeo, kendini karanlıktan cennetin ışığına çıkarmak için Euridice'yi yeraltı dünyasından çıkarmayı başaramamalıdır. Friedman, dönemin kültürel geleneğinin, Orfeo mitini tutku yerine akıllı tercih eden etik bir alegori olarak kullanma fikrini nasıl ortaya koyduğunu göstermektedir (Chen, 2014). Böylece Orfeo, 1600'lerde besteci Claudio Monteverdi ve şair Alessandro Striggio'nun kendi Orfeo hikâyelerini sahnelediklerinde bir İsa figürü olarak sembolize edilmiştir.

1.4. Plastik Sanatlarda Orfeo İmgesi

Tanrısal yeteneklere sahip, geniş halk kitlelerini arasında dinsel bir kabule önderlik etmiş olan Orfeo, antik dönemden bu yana resim, kabartma, mozaik, fresk, yontu gibi plastik sanatlarda bir figür olarak sıkça karşımıza çıkmaktadır. Bunlardan biri Orfeo'nun karısını kaybetmesinden hemen önceki o acılı anı konu eden ve geç 5. yüzyıla tarihlenen bir üçlü friz kabartmasıdır (Şekil 1). Bu kabartmanın Roma devri kopyaları günümüze dek ulaşmıştır. 4. yüzyıldan kalan birçok kırmızı figürlü Apulia vazosu üzerinde ise Orfeo, ölümler dünyasının sayısız sakinlerinden biri olarak gözükmektedir. “Bu betimlerde Orfeo Thrak giysileri içinde lyra'sını çalmaktadır ve bunlar büyük olasılıkla onun, mitostan ziyade, Güney İtalya'da çok popüler olan Orfik gizemlerle olan bağıını yansıtmaktadır” (Carpenter, 1991/2016, s. 83).



Şekil 1: Mermerden üçlü kabartma. Orfeo Eurydice'den ayrılırken.

Karısını ikinci kez kaybettikten sonra Trakya'ya tek başına dönen Orfeo'nun çılgın Mainadlar⁴⁶ tarafından parçalandığı söylenmektedir. Musalar Orfeo'nun parçalanmış vücudunu toplayıp Pieria'ya gömmüşlerdir. Orfeo'nun ölümünü anlatan betimlemeler, 5. yüzyılın ikinci ve üçüncü çeyreğine tarihlenen birçok kırmızı figürlü Attika vazosunda karşımıza çıkmaktadır. Kadınlar, kendini savunmak üzere elinde sadece liri olan Orfeo'ya şiş, orak, taş gibi çeşitli silahlarla saldırmaktadırlar (Şekil 2).



Şekil 2: Hermonaks'ın eseri olan kırmızı figürlü bir Attika stamnosu.

⁴⁶ Yunan mitolojisinde, Mainad, Manead veya Maneads (/'mi:nædz/ ; [mai'nades]) Dionysos'un kadın takipçileri ve tanrının maiyeti olan Thiasus'un en önemli üyeleri idi. İsimleri kelimenin tam anlamıyla "çılgın olanlar" olarak tercüme edilir. Maenadlar, Bassarids, Bacchae, Bakkha, Bakkhalar /'bæki:/ veya Roma Mitolojisinde Bacchantes /'bækənts, bæ'kənts, -'ka:nts/ olarak bilinir.

Giysilerinden ve dövmelelerinden kadınların Thrak oldukları anlaşılmakla birlikte Orfeo, (özellikle erken vazolarda) genellikle sıradan bir genç olarak betimlenmiştir. Orfeo'ya yapılan saldırıyla ilgili açıklamalarda onun, Euridice'yi kaybettikten sonra kadınlara olan ilgisini yitirdiği; diğer erkekleri de kadınlardan uzaklaştırdığı (hatta homoseksüelliği icat ettiği); ya da kadınlar tarafından tapınan Dionysos'u kızdırdığı söylenmektedir. Bu vazoların hiçbirinde Orfeo'ya saldıran kadınlar Mainadlara ait bir atribü⁴⁷ taşımamaktadır (Carpenter, 1991/2016). Kadınlar, Orfeo'nun bedenini parçalara ayırarak başıyla lirini bir ırmağa atmışlardır. Denize doğru yol alan baş ve lir, Lesbos adasına sürüklenmiştir. Bu nedenle Lesbos adasının pek çok ozan yetiştirdiğine inanılır. 5. yüzyılın ikinci yarısında az sayıdaki kırmızı figürlü Attika vazosunda Orfeo'nun kesik başı betimlenmektedir. Bunlardan birinin üzerinde, kesik başın önünde oturarak bir tablete yazı yazan bir gencin tasviri yer almaktadır (Şekil 3).



Şekil 3: Kırmızı figürlü Attika kasesi. Orfeo'nun kehanette bulunan başı. Elinde stylos ve tablet bulunan genç, kayanın üstüne oturmuş; Orfeo'nun kehanette bulunan kesik başının söylediklerini yazarken elinde bir defne dalı tutmakta olan Apollon izlemektedir.

⁴⁷ Heykel ya da resim sanatında figürün hangi tanrı ya da tanrıçaya ait olduğunu anlamamıza yardım eden ayrıntı, giysi veya aksesuara verilen genel ad.

M.S. 3. yüzyıla ait Roma Domitilla Katakompı'ndaki bir duvar resmi Orfeo'yu İsa'ya benzer biçimde tasvir etmektedir:



Şekil 4: Kurtarıcı Orfeo (Orfeo the Savior), Domitilla Katakompı, Roma.

Türkiye'deki Orfeo tasvirlerine göz atacak olursak bunlardan bir tanesi Orfeo'nun vahşi hayvanları ehlileştirme sahnesinin yer aldığı Roma Dönemi'ne ait Mozaik panodur (Şekil 5). Bu panonun Amerika Birleşik Devletleri'ndeki Dallas Sanat Müzesi'nde sergilendiğinin Türkiye Kültür ve Turizm Bakanlığınca öğrenilmesi üzerine yapılan araştırmalar sonucu söz konusu eserin Şanlıurfa (Edessa)'ya ait olduğu tespit edilmiştir. Eserin 1998 yılında kaçak kazı ile yerinden söküldüğü anlaşılmış ve yerinde çekilen fotoğraflar Dallas Sanat Müzesi'ne gönderilmiştir. Konu ile ilgili olarak yapılan görüşmeler sonucu karşılıklı iyi niyet çerçevesinde ikili kültürel iş birliğini kapsayan bir mutabakat zaptı hazırlanmıştır. Bakanlığımızı temsilen bir heyet Amerika Birleşik Devletleri'ne giderek 03.12.2012 tarihinde Dallas Sanat Müzesi yetkilileri ile söz konusu mutabakat zaptını imzalamış ve eseri teslim almıştır. Eser 06.12.2012 tarihinde ülkemize getirilmiş, günümüzde Şanlıurfa Arkeoloji Müzesi'nde sergilenmektedir (T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı, 2012).



Şekil 5: Orfeo'nun vahşi hayvanları ehlileştirme sahnesinin yer aldığı Roma Dönemi'ne ait Mozaik pano

Türkiye'deki tasvirlerden bir diğeri Edirne Müzesi'nde bulunan Orfeo kabartmasıdır. Orfeo'yu elinde liri ve etrafında çeşitli hayvanlarla betimleyen eser (Şekil 6) 1971 yılında mahkeme kararı ile müzeye kazandırılmıştır.



Şekil 6: Edirne Müzesi'ndeki Orfeo Kabartması

Orfeo'nun başından geçenler Rönesans'tan itibaren çok sayıdaki heykeltıraş ve ressamı ilham kaynağı olmuştur, bunlar arasında “Orfeo ile Euridice” adlı bronz rölyef (1520 civarı, Hamburg, Sanat ve Zanaat Müzesi) ile genç Paul Vischer, “Orfeo Yeraltı Diyarında” adlı freski (1500 civarı, Orvieto Katedrali) ile Luca Signorelli ve “Orfeo Yeraltı Diyarında” adlı tablosuyla [Şekil 7] (1594, Floransa, Palazzo Pitti) Jan Breughel sayılabilir. “Orfeo ile Euridice”yi ayrıca Peter Paul Rubens [Şekil 8] (1635 civarı, Madrid Prado) ve Anselm Feuerbach (1868, Viyana, Avusturya Galerisi) resmetmiştir. “Orfeo'nun Başını Taşıyan Trakyalı Kız” adlı eser ise (Şekil 9) Gustave Moreau'nun (1865, Paris, Louvre) imzasını taşımaktadır.



Şekil 7: Orfeo Yeraltı Diyarında, Jan Breughel, Floransa, Palazzo Pitti, 1594.



Şekil 8: Orfeo ve Euridice, Peter Paul Rubens, Madrid.



Şekil 9: Orfeo'nun Başını Taşıyan Trakyalı Kız, Gustave Moreau, Paris, Louvre.

1.5. Claudio Monteverdi ve Monteverdi Orkestrası

Claudio Monteverdi 1567 yılında İtalya'nın Cremona kentinde dünyaya gelmiştir. "Claudio Zuan Antonio Modverdo" adıyla vaftiz edilen Monteverdi sonraki yüzyıllarda tarihe kentin yetiştirdiği en önemli kişilerden biri olarak geçmiştir. Bir yanlış yazımdan kaynaklanan "Modverdo" adı bestecinin döneminde bazen "Monteverde" bazen de "Monteverdi" olarak kullanılmıştır fakat günümüze ulaşan 121 mektupta kendi el yazısıyla attığı "Monteverdi" imzası bulunmaktadır. Babası Baldassare Monteverdi kentte sağlık memuru olarak çalışmıştır. 1571 yılında kız kardeşi Maria Domitilla, 1573'te de erkek kardeşi Guilio Cesare dünyaya gelmiştir. Karısı Maddalena Zignani ile 1565 yılında evlenen Monteverdi, ilk yapıtını 1582'de henüz 15 yaşındayken yayımlamıştır. Sacrae Cantiunculae (Kutsal Şarkılar) adlı yapıtı, üç sesli 26 motetten oluşur ve dini içerikli metinler üzerine bestelenmiştir. Gerek bu yapıtı gerekse 1587'de yayımlanan '1. Madrigal Kitabı' Monteverdi'nin özgün yazı dilini henüz bulamadığı, Ingegneri ve dönemin diğer bestecilerinden öğrendiklerini olabildiğince kusursuz uyguladığı örnekler olarak kabul edilir (Büke ve Sonakın, 2021).

Monteverdi 1589 yılında Milano’da Kent Katedrali müzik yöneticiliği görevi için başvuruda bulunmuş fakat bu göreve kabul edilmemiştir. Kısa bir süre sonra 1590 yılında Mantova’da Dük I. Vincenzo Gonzaga’nın sarayında orkestrada viola sanatçısı olarak çalışmaya başlamıştır.

Mantova Dukalığı, Monteverdi’nin doğduğu kent Cremona’nın altmış kilometre doğusunda bulunmaktadır. O dönemin İtalya’sı küçük krallıklar, prenslikler ve cumhuriyetlerden oluşmaktadır. Bu küçük devletler yüzyıllar boyunca birleşip bölünerek, çoğunlukla Fransa, İspanya ve Avusturya boyunduruğuna girmiş ancak XIX. yüzyılın ikinci yarısında bugün bildiğimiz anlamda bir İtalyan birliği oluşturabilmişlerdir. 1328 yılından itibaren yönetimi elinde bulunduran Gonzaga ailesi, 1530 tarihinden itibaren kenti yöneten hükümdarlarını Mantova dükü olarak adlandırma hakkını elde etmiştir. Kuşaktan kuşağa sanata ve sanatçılara verdikleri önemle tanınan Gonzagaların yönetimindeki kent, adını tüm İtalya’ya duyurmuştur. Mantova’nın müzik yaşamının ilerlemesine katkıda bulunan Guglielmo Gonzaga’nın kendisi de bir besteci idi. Guglielmo Gonzaga, Monteverdi’nin 1590 yılında göreve başlamasından üç yıl önce ölmüştür. Onun yerine sanattan babası kadar anlamadığı söylenen oğlu Vincenzo geçmiştir (Büke ve Sonakın, 2021).

Monteverdi’nin buradaki görevi sarayda düzenlenen konserlerde orkestrada çalmak ve gerek duyulduğunda kiliselerdeki müzik topluluklarına katılmaktır. Sarayın ve ona bağlı Santa Barbara Kilisesi’nin müzik yöneticisi olan Giaches de Wert ile yakın dostluk kuran Monteverdi’nin, çağdaşı olan bu ünlü bestecinin müziğinden etkilendiği rivayet edilir. 1592 yılında yayımlanan, yirmi madrigalden oluşan ‘3. Madrigal Kitabı’nın bir yıl içinde Venedik’te ikinci baskı yapması genç Monteverdi için büyük bir başarı olarak kabul edilmiştir. Monteverdi 1594’te Katolik Kilisesinde önemli vokal partileri söyleyen kişileri tanımlamak için kullanılan “cantore” unvanını kullanmaya hak kazanmıştır. Cantore sözcüğü, “Almanca’da Protestan Kilisesi müzik yöneticilerini tanımlamak için kullanılan ‘kantör’ sözcüğünden daha farklı bir anlam ifade ediyordu.” (Büke ve Sonakın, 2021, s. 30).

XVI. ve XVII. yüzyıllar arasında temel eserler vererek opera sanatının kurulup gelişmesine en büyük payı olan sanatçı, 1613 yılında Venedik’teki San Marco Kilisesi müzik şefliğine atanmıştır.

Monteverdi kuşkusuz çağının ötesinde, reformcu bir besteci olmuştur. Curt Sachs, Monteverdi'nin müzik tarihindeki yeri ile ilgili olarak şöyle belirtmiştir: “Monteverdi'nin tarih içindeki yeri herkesçe bilinir: Çağların yetiştirdiği büyüklerin en büyüklerinden biri olarak, tükenmez ezgisi, ritimsel, armonisel ve çalgısal buluşlarıyla, canlı ve her yöne açık kafasıyla üç kuşağın müzik akımını izlemiş, bununla da kalmayarak bu akımlara önderlik etmiştir” (Sachs, 1965, s. 138). Ataman ise onu Shakespeare ile kıyaslamış, Claudio Monteverdi'nin yerinin çağdaşı olan Shakespeare'in yanı başında olduğunu, Shakespeare'in eserlerinde yaptığı gibi, Monteverdi'nin de operalarında karakterlere doğal dilini konuşturduğunu ifade etmiştir (Ataman, 1947). Shakespeare gibi bir dehayla aynı kefeye konulması ile müziğe getirdiği yenilik ve buluşları, Monteverdi'nin müzik alanında ne kadar büyük bir dahi olduğunu apaçık gözler önüne sermektedir.

Monteverdi 316 madrigal bestelemiştir. Sahne eserlerinin sayısı ise 19'dur. Bunların arasından ancak altısı günümüze ulaşmıştır. Oransay, “Bağdarlar Geçidi” adlı kitabında Monteverdi'nin sahne eserleriyle ilgili şöyle söylemiştir: “Bunlar balet'e geniş yer verir, dolayısıyla opera-balet olarak adlandırılabilir.” (Oransay, 1977, s. 70). Operalar, motetler ve madrigaller besteleyen sanatçı, yaylı çalgı icracısı, aynı zamanda kompozisyon teorisyenidir. 1607 yılında ilk kez sahnelenen L'Orfeo operasında Orfeo mitini kullanmıştır. Goulding “Ticket To The Opera” adlı eserinde Monteverdi ve L'Orfeo operası için şöyle söylemiştir:

Monteverdi şüphesiz klasik müziğin dâhilerinden biriydi. Çoğunlukla L'Orfeo ya da Orfeo olarak kısaltılan, Camerata versiyonlarından çok daha sofistike olan “La Favola d'Orfeo” (Orfeo'nun Hikâyesi) operası, bugün sahnelenen en eski opera olma özelliği taşır. Hatta bazı müzikologlar onu ilk “modern” opera olarak nitelendirirler (Goulding, 1996, s. 38).

Orkestrayı genişletip zengin tınlar elde etmesi, orkestraya bağımsızlık vermesi, eserin başına eklediği enstrümantal 9 ölçülük giriş müziği ve dans parçaları eklemesi gibi yenilikler Monteverdi'ye ilk modern opera bestecisi olma niteliği kazandırmıştır.

Monteverdi'nin bestelediği bir diğer opera, “Il ritorno d'Ulisse” (Ulis'in vatanına dönüşü) 1640'ta hazırlanmış 3 perdelik bir eserdir. Libretto "Gian Francesco Busenello" tarafından Antik Yunan ozanı Homeros'un Odyseia eserinin ikinci

kısından uyarlanmıştır. Eserin prömiyeri, Venedik'te "Teatro San Cassiano"da şubat 1641'de sahnelenmiştir.

Claudio Monteverdi, din müziği dışındaki madrigal ve operalarında insan duygularını ifade etmeye büyük önem vermiş, insanın iç duygularının müzikte kendini gösterebilmesi için düzensiz aralıkları (dissonance) özgürce deneysel olarak kullanarak daha önce yapılmamış bir ilke imza atmıştır (Altar, 2000). Bu konuda dönemin diğer bestecilerine göre daha yenilikçi bir yaklaşım sergilemiş ve daha özgür bir kompozisyon tarzı kullanmıştır. Monteverdi, operalarında ayrıca koro kullanımına da önem vermiştir.

Monteverdi'nin Orfeo'su ve operaya getirdiği yenilikler müzik ve opera tarihinde çok önemli bir yere sahiptir. Ahmet Say (1997) "Müzik Tarihi" adlı kitabında, 1643 yılında ölen ünlü bestecinin 76 yıllık yaşamı boyunca müzik hayatının evrelerini şu şekilde sıralamıştır:

1. Madrigalizm.
 2. "Orfeo" ile operayı ilkel konumdan çıkartması.
 3. 1620'lerden başlayarak operaya yeniden soluk kazandırması.
- Son evre, reçitatif'in tek düze ve sıkıcı işlevi karşısında bestecinin yeni kavrayışını örnekler. Reçitatif, müziği elden bırakmaksızın operanın tiyatro öğesini sürükleyen bir anlatı biçimi olarak yerinde sayamazdı. 1620'lerden sonra karşılaştığı yol ayrımında iki ayrı kola bölünmek zorundaydı: 1. Ezgisel nitelik aria'ya dönüştü. 2. Konunun açıklanması ise, ezgiyi bir yana bırakarak hızlı bir anlatıma parlando'ya (düz konuşma) bırakıldı (s. 189 - 190).

Son Monteverdi operası olan L'incoronazione di Poppea (Poppea'nın Taç Giyişi, 1642)'ya bakacak olursak ilk operaları ile arasındaki farkları ve gelişimi daha net görürüz. Besteci bu son operasında reçitatifleri korumasına karşın, müzikte yeni biçimlere yönelmiştir. Arioso'lar (büyük aryalar), duo'lar (ikililer) ve terzettolar (üçlüler) müziği ön plana çıkartan yeniliklerdir. Monteverdi'nin getirdiği bu yeniliklerle ilgili Sachs şunları söylemiştir: "Armoniler çok yalındır. Ezgiler, Monteverdi'nin ilk yıllarının kromatikliğinden çok başka, genellikle diyatonik, bazen de kırık uygu olmuştur. Büyük usta, müziğin öncülüğünü yeniden kurmuş oluyor" (Sachs, 1965, s. 148). Bu öncü yönelişle ilgili Mimaröğlü (1990), minör yedinci akoru kullanmasını Monteverdi'nin müzik dilindeki ileri atılışlarının örneği olarak değerlendirmektedir. Daha önce başka bestecilerin çekingenlikle, geçici bir etki için

kullandıkları bu akoru, Monteverdi anlatımını güçlendirmek için kullanmıştır (Mimaroğlu, 1990). Buradan Monteverdi'nin müziğe yenilikler getirme konusunda oldukça cesur davrandığı sonucuna ulaşabiliriz.

Altar (2000) Opera Tarihi adlı kitabının birinci cildinde Monteverdi'nin eserlerini kendinden önceki bestecilerle karşılaştırmış ve Monteverdi'nin eserlerinin tümü incelendiğinde önceki bestecilerin eserlerinin oldukça ömürsüz eserler olduğunun ortaya çıktığını dile getirmiştir. Altar'a (2000) göre, Monteverdi, opera sanatının geleceğini, 1607'de yazdığı Scherzi (Şakalar) adlı eseriyle kültür dünyasına müjdelemiş ve opera sanatındaki kişisel gücünü bu eserle kanıtlamıştır. Mantua Düğü Vincenzo Gonzaga, bunun üzerine bir müzikli tiyatro eseri yaratması için Monteverdi'yi görevlendirmiş, böylelikle Monteverdi Orfeo mitini konu edinen ilk opera denemesini gerçekleştirmiştir.

Monteverdi operadaki orkestrayı genişleterek zenginleştirmiş, orkestrayı birinci plana almış ve böylelikle operaya yepyeni bir soluk getirmiştir. Monteverdi'nin operalarında kullandığı orkestra çalgıları sayısal olarak şöyledir: 5 küçük Fransız kemanı; 10 soprano viyola; 3 bas viyola; 2 kontrbas viyola; 2 lavta; 2 klavsen; 2 org, 4 trombon; 1 çift arp; 2 kornet; 1 regal; 1 flageolet; 1 askeri boru (Say, 1997). Bu orkestrada klavsen, org, lavta ve arp gibi akor çıkarabilen çalgılara vurgu yapılması dikkat çekicidir, kısacası Monteverdi sahne eserlerinde karakterlerine canlılık kazandırabilmek için çok zengin çeşitli müziksel gereçlerden (Finkelstein, 1996) yararlanmıştır. Altar'a (2000) göre ise Monteverdi orkestrası yaylı ve nefesli çalgılar bakımından oldukça zengin; ses dolgunluğu ve tınlama özelliği bakımından doyurucudur. Monteverdi Orkestrası'nın yapısı şöyledir: viyolalar, kemanlar, lavtalar, gitarlarla teorbeler (basgitar), harpalar, çok miktarda klavye (piyanonun ilk şekli), iki positive (küçük oda orgu), bir regal (küçük ev orgu), bir flautino (flageolet), bir clarino (diskant trompeti), üç surdinli trompet, iki kornet (zinke), dört trombon (Altar, 2000). Tüm bu çalgısal çeşitlilik bestecinin operalarına farklı bir boyut ve derinlik kazandırmıştır.

Monteverdi, Peri'nin düzenlediği orkestraya göre daha geniş olarak kurduğu kendi orkestrasını, yalnız melodi hatlarını duble etmek üzere, sırf eşlik için kullanmakla yetinmemiş, aynı zamanda ilk olarak orkestraya bağımsızlık da vermiştir. Denis Arnold, "Monteverdi" adlı kitabında bu konuya şöyle değinmektedir: "Monteverdi,

operalarındaki müzikal zenginliği sağlamak için, daha geniş ve çeşitli enstrümanlara sahip olarak kendi orkestrasını kurdu. Bu orkestra, önceki orkestralardan farklı olarak, yalnızca melodi hatlarını duble etmekle kalmayıp aynı zamanda ritimleri, armonileri ve süslemeleri de çoğaltmıştır." (Arnold, 2007, s. 116). Monteverdi, "L'Orfeo" adlı eserinin başına, Peri'nin yazdığı "Orfeo" (L'Euridice) operasının tersine, sesle okunan prolog yerine üç kere tekrarlanan 9 ölçülük enstrümantal bir giriş müziği (toccata) koymuştur. Monteverdi, Orfeo'ya ayrıca dans parçaları da eklemiş, ezgi partilerinin önüne kısa enstrümantal bölümler (symphonia), arkasına da tekrar bölümleri (ritornel) eklemiştir. Altar, Monteverdi ve orkestrası ile ilgili şunları söylemiştir:

Monteverdi 1640 yılına doğru İtalyan şair Tasso'nun "Kurtarılan Kudüs" adlı eserinden bazı sahneleri müziklendirdi. [...] Monteverdi bu eserinde sadece orkestra müziğine ve aktörlüğe önem verdi; ezgi partilerinin daha çok konuşmayı andırması ise, esere opera olmaktan çok tiyatro olma niteliğini kazandırmış oldu. Kemanda "pizzicato" tekniğini ilk olarak kullanan da Monteverdi'di. Monteverdi, orkestraya yepyeni bir kuruluş şekli vererek, son çağlar müziğinin gerektirdiği orkestranın kurucusu oldu (Altar, 2000, s. 52).

Monteverdi orkestrası, yaylı ve nefesli çalgılar bakımından önemli zenginliğe sahiptir (Altar, 2000). Monteverdi'nin kurduğu orkestra, dönemin diğer orkestralarından farklı olarak yaylı çalgılar ile nefesli çalgıların bir arada kullanımına önem vermiştir. Bu sayede orkestranın kapsamı genişlemiş ve daha zengin bir ses yelpazesi oluşturulmuştur.

1.6. Orfeo Mitinin Operadaki Yorumları

Orfeo'nun başından geçenler Rönesans'tan itibaren çok sayıda heykeltıraş ve ressamla ilham kaynağı olmuştur fakat edebiyat ve opera alanlarındaki etkisi çok daha büyüktür. Librettistler ve besteciler, Orfeo hikâyesini dramatize ederken çoğunlukla Vergilius'un tarımsal konuları ele alan "Georgica" (Çiftçilik Sanatı) eserini ve Ovidius'un "Metamorfozlar" (Dönüşümler) eserini kullanmıştır. Bu şairlerin anlattıkları hikâyelerin sadece bazı bölümleri, Orfeo ve Euridice hakkında yazılmış yetmişten fazla opera için önemli bir kaynak haline gelmiştir.

1471'de Angelo Poliziano (Poliziano), şarkılar ve enstrümantal eşlikler içeren "Fabula di Orfeo" adlı pastoral bir oyun yazmıştır. Konuşma ve müziğin bir arada kullanıldığı

ilk örneklerden olan bu eser XV. yüzyıl sonunda Mantova’da sahnelenmesi nedeniyle (Büke ve Sonakın, 2021) kentte ve saray çevresinde bilinen bir metin olmuştur. Virginia Lee Chen “The Immortality of Orpheus in Opera” adlı tezinde, Oberlin Koleji Klasikler Profesörü Louis E. Lord’un “A translation of the Orfeo of Angelo Politian and the Aminta of Torquato Tasso” adlı kitabından şu alıntıyı yapmıştır: “Bu, Orfeo'nun Euridice'ye olan aşkının ve trajik sonunun hikâyesidir. [...] Bu eserde şarkılar müzik aletleri eşliğinde söylendiği için Orfeo operanın öncüsüdür” (Lord, 1986, s. 56). Oyunun son kısmında Orfeo’nun Bacchus'un müritleri Bacchanteler tarafından parçalanmasına rağmen oyun Bacchus'u mutlu bir şekilde onurlandıran ve içerek kutlayan bir koro ile sona ermiştir (Chen, 2014).

Yüzyıllar boyunca Orfeo operalarının yaratıcıları eseri genellikle mutlu sonla bitirmeyi tercih etmişlerdir (Chen, 2014). Eseri, bir tanrının onu sahneye ve sahne dışına taşımak için tasarlanmış teatral bir makine olan “deus ex machina” içinde sahneye girmesi ile sonlandırmak alışlagelmiştir. Mutlu son geleneği on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar Orfeo operalarında hüküm sürmüştür. İzleyicilerin bu geleneğini yapay bulması ve daha gerçekçi bir son tercih etmesi üzerine, modern ve geç modern dönem bestecileri, librettistleri, koreografları ve yönetmenleri Orfeo operalarında trajik sonu tercih etmişlerdir.

Operada temsil edilen Orfeo miti, bir yandan izleyicinin ölümle yüzleşmesini ve ölümü kabullenmesini sağlarken diğer yandan besteciye Orfeo'nun yeteneğini duygusal ve ahenkli ağıtlar/şarkılar yoluyla sergileme fırsatı sunmuştur. Opera yaratıcıları, kişi ne kadar yetenekli olursa olsun, nasıl bir doğüstü güce sahip olursa olsun, tanrılarla nasıl çetin bir pazarlık yaparsa yapsın bir ölüyü yaşama geri döndüremeyeceği gerçekliğini derinleştirmek için Orfeo’nun yeraltı dünyasına inişine odaklanmışlardır. İnsan ölümlüdür ve bunu kabullenmelidir ama müzik ölümlü değildir. Hem yeraltı dünyasına hem de yeryüzüne geçebilen ve ölmeyen bir sanat formudur. Antik Orfeo operalarının birçoğunun günümüzde hala sergileniyor olması, müziğin ve Orfeo mitinin hala canlı kalabildiğinin, ölümsüz olduğunun kanıtıdır. Operalar, bu efsanenin müzikte yaşadığını ve bir opera olarak orijinal haliyle tekrarlanabileceğini, yeniden yorumlanabileceğini izleyiciye göstermek için müziği sembolik olarak kullanarak bu gerçekliği mitleştirmektedirler.

Operaların yazıldığı zamanların kültürel, siyasi (Chen, 2014) hatta teknolojik bağlamı, mitin nasıl geliştiğini ve değiştiğini anlamak için çok önemlidir. Şaylan’a (2020) göre, sanatçılar bir sanat eseri yaratırken içinde bulundukları toplumsal koşullardan ve karşılaştıkları sorunlardan etkilenirler. Yüzyıllar boyunca evlilik temasında meydana gelen değişimler, Orfeo ve Euridice’yi konu alan operalarda da bazı sembolik değişimlere sebep olmuştur. Örneğin erken klasik mitlerde evlilikler genellikle tecavüz yoluyla başlamaktadır. En yaygın tecavüz mitleri Antik Yunan’da karşımıza çıkmaktadır. Ovidius’un “Metamorfozlar” adlı eserinde elli civarında tecavüz miti yer almaktadır. Tecavüz mitleri genellikle tanrıların güzel ve bakire kadınları görüp onlara âşık olmasıyla başlamaktadır; burada aşk olarak tanımlanan şey aslında cinsel arzudur, tanrının tecavüz etme sebebi ise bakire kadını arzulamasıdır (Patan, 2022). Tecavüz mitlerinin bazılarında tanrılar cinsel birleşme sırasında hayvan kılığında tasvir edilmiştir (Patan, 2022). Apollon yılan kılığında Dryone’ye, Zeus kuğu kılığında Leda’ya, Poseidon aygır kılığında Demeter’e tecavüz etmiştir. Tecavüz eden ya da tecavüze yeltenen her zaman tanrılar değildir. Orfeo mitinde Orfeo’nun karısı Euridice’ye, bir arıcı olan Aristaeus tecavüz etmeye yeltenmiştir. Demeter’e Hymnos, Proserpina’nın Hades ile evlenmesini kaçırma ve tecavüz yoluyla başlayan bir evlilik olarak tanımlamıştır. 1600’lerin ilk operaları bu kaçırılma olayını Hades’in Proserpina’ya olan sevgisinin belirtisi olarak göstermişlerdir. Meliha Çiğdem Sözen “Antik Çağ Sanatında Erotizm” adlı yazısında cinselliğe yaklaşımın kültürden kültüre farklılıklar gösterdiğini ve bir kültürün müstehcen bulduğu bir davranışı başka bir kültürün normal karşılayabildiğini (Sözen, 2021) ifade etmiştir. Buradan yola çıkarak evlilik ve tecavüz gibi temaların ve bu temaların insan zihninde bıraktığı imajın çağdan çağa, kültürden kültüre değişim gösterebileceğini söyleyebiliriz. Antik dönemde bir sevgi belirtisi olarak resmedilen tecavüz ya da kaçırma eylemi günümüzde insanlığın en korkunç suçlarından biri olarak varsayılmaktadır. Elbette kültürde ve insan zihnindeki imajlarda meydana gelen değişim dönemin sanat anlayışını ve sanat eserlerini de etkilemiş ve etkilemeye devam edecektir.

Müzikte, sanatta ve operada zamanla beraber gerçekleşen değişim ve gelişimde, elbette teknoloji ve modernite de oldukça etkili olmuştur. Virginia Lee Chen (2014) “The Immortality of Orpheus in Opera” adlı tezinde teknolojinin opera ve müziğe getirdiği değişimle ilgili olarak şunları söylemiştir:

Geçmiş nesiller, daha önceki versiyonlara bakma şansına sahip değillerdi, çünkü yirmi birinci yüzyıldaki gibi yararlanabilecekleri reproduksiyonlar yoktu. Günümüzde teknoloji sayesinde partisyonlara, halka açık performanslara, ses kayıtlarına ve videolara erişim çok kolay hale gelmiştir. Modern bakış açımız, antik malzemede paradoksal bir şekilde modernliği deneyimlememize izin vermektedir. 20. ve 21. yüzyıl teknolojisi, yazıldıkları dönemlerde yalnızca birkaç kez sahnelenen (veya hiç sahnelenmeyen) eski operaları duymayı ve görmeyi mümkün kılmıştır. Modern teknoloji, Birtwistle'ın The Mask of Orpheus'undaki Apollon'un sesinde görüldüğü gibi, bir tanrının sesini sentezlemeyi de mümkün kılabilmiştir. Bu ses, herhangi bir akustik sesin sahip olabileceğinden çok daha güçlü bir hacme sahiptir (s. 9-10).

Teknoloji hem sanatın üretilmesine ve içeriğine katkı sağlamış, hem de sanat ürünlerine ulaşmamızı kolaylaştırmıştır. Teknolojiyle beraber sanatın kaset, plak, kamera, fotoğraf makinası, ses kayıt cihazı, yazıcı, internet gibi araçlarla ölümsüzleştirilmesi sanat ve insanlık adına çok büyük bir adımdır.

Ernst Cassirer, “In Language and Myth” kitabında, gerçekliğin anlaşılabilir yönlerini göstermek için metafor ve sembol kullanımının gücünden bahsetmiştir. Dil, okuyucuda aşkınlığı kolaylaştırır, ancak somut veya maddesel olanı temsil etmesi gerekmez. Bazı insanlar gerçek olmayan dilin yanlış olduğunu düşünür, ancak dil gerçeklerden daha büyük bir şeye işaret edebilir. Virginia Lee Chen “The Immortality of Orpheus in Opera” adlı tezinde Cassirer’in “In Language and Myth” kitabından şu alıntıyı yapar:

Dünyanın hem kendi yaratıcı gücünü muhafaza ettiği hem de bunu sürekli yenilediği bir entelektüel alan vardır. Dünya bu entelektüel alanda bir tür sabit palinjez sürecinden geçer, yani bazı özellikleri (yaratıcı gücü) hiç değişikliğe uğramadan aynı şekilde yeniden kendini yaratır. Bu süreç aynı anda hem duyuşsal hem de ruhsal, bir diğer ifadeyle bedensel ve düşsel olarak kendini yeniden meydana getirmedir. Bu yenilenme, iletişim dilinin sanatsal bir ifade aracı haline gelmesiyle gerçekleşir (Cassirer, 1946, s. 98).

Virginia Lee Chen (2014) bu alıntıyı operanın doğuşunda metnin ön planda oluşu üstünden, metnin müzik ile birleşerek gerçekliğin anlaşılabilir yönlerini gözler önüne sermesini ve bu sanatsal birleşimin operayı yaratmasını tartışır. Yani Opera şiirsel

ifadeyle güçlendirilen dilin, insanı ruhsal olarak hızlıca etkisi altına alabilen müzikle birleşerek seyirciye adeta büyü bir dünya oluşturan, böylece anlaşılması en zor olay, durum ya da duyguları karşı tarafa aksettirip izleyicinin bu dünyaya dâhil olmasıyla, anlama ve empati yapma gücünü arttıran komplike bir sanattır. Operada Orfeo miti ise insanları anlaşılması zor bir gerçeklikle yani ölümle yüzleştirerek ölümü içselleştirip kabullenmelerini sağlamıştır.

Ernst Cassirer “Philosophie der symbolischen Formen” adlı bir başka eserinde algılanabilir olanı anlamla doldurarak, anlam verme işini gösterge ve imleme işleviyle yerine getirmesi, simgesel biçimin görmeye dair tüm dolayım işlevlerini açığa çıkarması bağlamında, yeni bir okumaya kapı aralar. Ahmet Bozkurt “Orpheus’un Bakışı” adlı kitabında, Cassirer’in bu eseriyle ilgili şunları dile getirmiştir: “Cassirer için simge kavramı anlamın hangi biçiminde olursa olsun algılanabilir olanda açığa vurulduğu (sinnerfüllung im Sinnlichen), var olma ve olgusalılık türü her ne olursa olsun (in der Art seines Da-Seins und So-Seins) algılanabilir bir verinin özel olarak açığa vurulmuş ve ete kemiğe bürünmüş bir anlamı temsil ettiği tüm görüngüleri kuşatmaktadır” (Bozkurt, 2014, sayfa 20). Bozkurt buradan hareketle şiirin sınırsızlığını ve farklı dünyalar arasındaki duyumsallığı kaynaştıran görme biçiminin temel bir arketip olarak simgelerin nasıl kullanıldığıyla ilgili olduğunu (Bozkurt, 2014, s. 19) söyler. Buradan yola çıkarak, yüzyıllardır edebiyat, opera, resim ve tüm diğer plastik sanatlarda Orfeo konusunun büyük bir popülerlikle işlenegelmesinin en önemli sebebi, ölüm imgesini “yeraltı dünyası” simgesiyle daha algılanabilir hale getirerek insanlık için en muğlak imgelerden biri olan ölümü duyumsallaştırmasıdır diyebiliriz.

Orfeo ve Euridice algısının Hristiyanlıkla beraber değişimiyle Orfeo miti de değişime uğramıştır. Bu değişim, operaların her birinin yazıldığı kültürel ortamın o opera üzerinde ne derecede etkili olduğuna dair bir başka örnektir. John Block Friedman (2000), “Orpheus in the Middle Ages” adlı kitabında Orfeo ve Euridice'nin yeraltı dünyasındaki hikâyesinden ahlaki bir alegori geliştiren Latin yazar Boethius'tan bahseder. Boethius'a göre Orfeo, zamanın dünyevi bağlarından kurtulan, birliğe doğru bir başına ilerleyen, ancak dünyevi aşk tarafından yolundan saptırılan insan ruhunu sembolize etmektedir. Orfeo, kendini karanlıktan cennetin ışığına çıkarmak için Euridice'yi yeraltı dünyasından çıkarmayı başaramamalıdır (Friedman, 2000). Orfeo

kelimesinin anlamlarından biri “karanlık” (Cobb, 1992)⁴⁸ olarak bilinir. Tıpkı aydınlıktan karanlığa (yeraltına) gönderilen bir tohumun filizlenip yeniden ışığa çıkması gibi, ışık saçan tanrı Apollon’un oğlu Orfeo, önce yeraltına (karanlığa) inip tanrıya ulaşmak için dünyevi aşka veda ederek yeryüzünün ışığına tek başına çıkmalıdır. Bu mitteki karanlık/gölge ve ışık/aydınlık kavramları aynı zamanda ölüm ve yaşam kavramlarını sembolize etmektedir. Chen (2014), Friedman’ın zamanın kültürel geleneğinin Orfeo mitini tutku yerine akli tercih eden etik bir alegori olarak kullanma fikrini ortaya koyması üzerinden, 1600’lerde besteci Claudio Monteverdi ve şair Alessandro Striggio’nun kendi Orfeo hikâyelerini sahnelediklerinde Orfeo’nun bir İsa figürü olarak alegorize edildiğini tartışır. Orfeo kelimesinin bir diğer anlamı “babasız/yetim” (Pozzi & Wickersham, 1991) olarak bilinmektedir. Ölümler diyarından Apollon ile gökyüzüne çıkan Orfeo’nun hikâyesi, “babasız” doğan İsa’nın öldükten sonra tekrar yeryüzüne Mesih olarak geleceği hikâyesine benzemektedir. İsa’nın çarmıha gerilerek öldürülmesi ve Orfeo’nun Bacchanteler tarafından parçalanması da birbirine benzer özellikler taşımaktadır. Bu örnekler Friedman ve Chen’in fikirlerini doğrular niteliktedir.

Operalarda da tıpkı mitolojide olduğu gibi Orfeo hikâyeleri arasında bazı farklılıklar vardır. Örneğin Jacopo Peri’nin 1600’de temsili yapılan operasında, Euridice’nin yeraltı dünyasından dönüşü için Orfeo’ya herhangi bir şart konulmamıştır. Hades, çifte acıdığı için kendi yasalarını çiğnemiş ve finalde ikisini canlı olarak yeryüzünde bir araya getirmiştir. Oysa Monteverdi’nin ve sonraki birçok bestecinin versiyonlarında Hades’in koyduğu şart vardır, Orfeo bu şarta uymamış ve karısını kurtarma konusunda başarısız olup onu sonsuza dek kaybetmiştir. Elbette ki Orfeo’nun ölümlü karısını hayata döndürme konusundaki trajik başarısızlığı olmasaydı, onun hikâyesini dört saate kadar sürebilen bir müzik eserinde seyirciyi sıkmadan anlatmak çok zor olurdu. Patrick Süskind (2014) “Aşk ve Ölüm Üzerine” isimli denemesinde Orfeo’nun hikâyesinin bizleri bugün bile etkilediğini ve bunun sebebinin bir başarısızlık öyküsü olduğunu ifade etmiştir. Orfeo insan varoluşunun gizemli iki olgusu olan ölüm ve aşkı, ölümün ödün vermesini sağlama girişimiyle uzlaştırmaya çalışmış ve başarısız olmuştur (Süskind, 2014). Süskind hemen ardından Orfeo ve İsa arasında kısa bir

⁴⁸ Cobb, Orfeo isminin etimolojik açıdan ὀρφνῆ=órphnē kelime kökünden geldiğini ifade etmektedir.

kıyaslama yapmış, İsa'nın hikâyesinin baştan sona zaferlerle dolu olduğunu belirtmiş ve şöyle devam etmiştir: “Orpheus bize daha yakındır. Coşkun duygusallığı ve daha sonraki tuhaflığına rağmen, fanatikliğe kaçmayan cesaretiyle, medeni tutumuyla, yumuşak kurnazlığı ve zekâsıyla, başarısızlığına rağmen ve tam da yüzden bize daha yakındır. Orpheus kuşkusuz daha insan olanıdır.” (Süskind, 2014, s 59-60). Hata yapabilme zayıflığı Orfeo'yu bir tanrı olmaktan çıkarır ve onu insanların empati yapabileceği bir ölümlüye dönüştürür. Tam da bu yüzden Orfeo, insanların sıkılmadan yüzyıllardır izlediği, okuduğu, tanık olduğu bir mit olmuştur. Ancak paradoks olarak Orfeo, tanrılara verdiği sözü yerine getirme konusundaki başarısızlığının aksine, operanın maddesel dünyasındaki performansında başarısız olmamalıdır. O sahnede adeta bir tanrı gibi şarkı söyleyen biri olmalı ve tiz notalarda çatlamak, şarkı söylerken entonasyon sorunları yaşamak, arka sıradaki seyircilere sesini duyuramamak, sesinin çabuk yorulması gibi insani kusurlardan münezzeh olmalıdır (Chen, 2014). Operada Orfeo, böylesine kusursuz şarkı söylerken aynı zamanda yeraltı tanrılarına verdiği sözü tutamarak hata yapabilen bir insan portresi de çizebilmelidir çünkü insan ne kadar kusursuz olursa olsun ölümü değiştiremeyecektir. İnsan ölüm gerçeğiyle yüzleşmeli ve bu durumu kabullenmelidir.

400 yılı aşkın bir süredir Orfeo operaları ölüm temasını işlemeye devam etmektedir. Opera, her insanın deneyimleyebileceği ham bir olayı rafine eder ve mitolojileştirerek anlamlandırır. Operanın sembolik dünyası, seyircinin dehşet verici bir olayı uzaktan görebilmesini ve böylece içselleştirebilmesini mümkün kılmaktadır. Süskind (2014), “Aşk ve Ölüm Üzerine” denemesinde ölüm karşısında dilimizin tutulduğundan; ölümün eski zamanlarda şimdi olduğundan daha konuşkan ve sokulgan olduğundan, ölümün eskiden toplumun ve ailenin bir parçası olduğundan, ölümle karşılaşmaktan kaçınılmadığından bahsetmiştir. Son iki yüzyılda bu durum değişmiş, ölüm sessizleşmiş ve bizden sessizlik talep etmektedir (Süskind, 2014). Orfeo operaları, belki de insan için en dehşet verici ve en muğlak şey olan ölüm temasını, sembolik dünyasıyla seyirciye uzaktan görme, içselleştirme hatta ölüm olgusunu kabul etme imkânı sunmaktadır. Aşk uğruna ölümü kabul etmeyi reddedenlerin tarihinin başında duran figür şüphesiz Orfeo'dur. Şüphesiz ölüm temasının sahnede sunulma şekli de tarihsel zaman süreciyle birlikte önemli ölçüde değişmiştir.

1.6.1. Peri'nin "L'Euridice" Operası

Angelo Politian'dan sonra Orfeo mitini ilk işleyen besteci Jacopo Peri'dir. Peri'nin ikinci operası olan L'Euridice'ye, Giulio Caccini de bazı eklemeler yaparak Peri ile iş birliği yapmıştır. Eserin librettosu, antik Roma şairi Ovidius'un Metamorfozlar eserinden uyarlanarak Ottavio Rinuccini tarafından hazırlanmıştır. Sadece ufak bir fark vardır, hikâyenin sonunda çift yaşayanların dünyasına gönderilir ve arkadaşlarıyla beraber neşeyle bu durumu kutlarlar. Ovidius'un mitinde yeraltında kavuşan âşıkların hikâyesi böylece Peri'nin operasında "yeryüzünde" mutlu sonla bitmiştir. Prömiyer temsili Floransa'da Medici'lerin Pitti Sarayı'nda, 6 Ekim 1600'da yapılmıştır. Eser Fransa Kralı olan IV. Henri ile Marie de Medici'nin düğün eğlenceleri için hazırlanmıştır. Oyun bir kısa Prolog ile başlar. "La Tragedia" (Tragedya) soyut (sembolik) bir kişi olarak sahneye gelir ve şarkısını söyler. Sonra nehir perileri ve çobanlardan oluşan bir koro sahneye girerek Euridice ile Orfeo'nun evlenmeye karar verdiklerini ve nikâhlarının kıyılacağını ilan ederler. Bundan sonra Orfeo kendi arkadaşlarıyla birlikte sahneye girer. Bir haberci olan Dafne, Orfeo'ya gelerek sevgilisi Euridice'nin öldüğünü haber verir. Orfeo büyük bir yasa kapılır ve bu yasını çok uzunca bir ağıt söyleyerek gösterir. Çobanlar ve nehir perileri Orfeo'yu teselli etmeye çalışırlar. En sonunda aşk tanrıçası Venüs inip Euridice'yi geri vermeleri için tanrılara yalvarır. Bir başka ağıtla Orfeo tanrı Plüton'a (Hades) yalvarır. Son sahnede iki sevgilinin büyük sevinçle birbirlerine kavuştukları görülür. Koro ve bale bu mutluluğu şarkı ve dansla ifade ederler.

Bu şekilde bir mutlu son Orfeo mitinin orijinaliyle pek örtüşmez, fakat bu eserin bir düğün eğlencesi için hazırlandığı göz önünde bulunursa bu şekilde bitmesi olağan karşılanabilir (Evans, 2018).

Peri'nin L'Euridice'sinde diğer Orfeo operalarının aksine, tanrılar Orfeo'ya arkaya bakmama koşulu koymamışlardır.

Peri ve Caccini'nin birlikte bestelediği L'Euridice operasından sonra Giulio Caccini aynı miti aynı librettoyla L'Euridice ismiyle 1600 yılının sonunda tek başına yeniden bestelemiştir.

1.6.2. Monteverdi'nin “L'Orfeo” Operası

Peri ve Caccini'den sonra Claudio Monteverdi meşhur Orfeo mitini kullanarak L'Orfeo adlı bir opera bestelemiştir. L'Orfeo operasının librettosu, A. Striggio tarafından yazılmış ve 1609 yılında basılan libretto, 1615 yılında yeniden basılmıştır. Monteverdi, Caccini ve Peri'den farklı olarak bu hikâyeyi mutsuz sonla bitirmeyi tercih etmiştir. Cevad Memduh Altar (2000), Opera Tarihi adlı kitabının birinci cildinde şöyle anlatmıştır:

Çektiği özlemin ateşini bir türlü söndüremeyen Orfeo, ansızın dönüp Öridis'e bakmaktan kendini alamaz ve o anda Öridis, sönen bir ışık gibi kaybolup gider. Aşkın mutluluğundan artık büsbütün yoksun kaldığını anlayan Orfeo, ardından kapanan kapıya doğru bir iki adım attıktan sonra donar kalır. Ölüm Korosu ona şu sözleri haykırır: “Senin nurun Orfeo, geceyi gündüz etmişti; fakat sen kendine kötülük ettin, içindeki karanlıkla bu duruma düştün sen! Orfeo, güçleri kendinde toplayabilenin, kendine hâkim olmasını bilenindir bu zafer!” (s. 54-55).

Orfeo mitini işleyen operalar arasında en çok iz bırakmış eser Monteverdi'nin L'Orfeo'sudur. Günümüz repertuarındaki en eski operadır. “Opera tarihinde müzik sanatının ilk opera örneği olarak karşılaşılan eser, Monteverdi'nin “Orfeo” (Orpheus) adlı operasıdır” (Altar, 2000, s. 53). “Çoğunlukla L'Orfeo ya da Orfeo olarak kısaltılan, Camerata versiyonlarından çok daha sofistike olan “La Favola d'Orfeo” (Orfeo'nun Hikâyesi) operası, bugün sahnelenen en eski opera olma özelliği taşır. Hatta bazı müzikologlar onu ilk “modern” opera olarak nitelendirirler” (Goulding, 1996, s. 38). Orkestrayı genişletip zengin tınlar elde etmesi, orkestraya bağımsızlık vermesi, eserin başına eklediği enstrümantal 9 ölçülük giriş müziği ve dans parçaları eklemesi gibi yenilikler Monteverdi'yi ilk modern opera bestecisi konumuna taşımıştır.

Monteverdi'nin L'Orfeo adlı operası 24 Şubat 1607 Cumartesi günü Mantova Sarayı'nda sahnelenmiş ve büyük beğeni kazanmıştır. Böylece 1600'lerin başından beri özellikle Floransa'da soylu saraylarının yeni eğlencesi olmaya başlayan opera Mantova'ya da ulaşmıştır. Büke ve Sonakın (2021) L'Orfeo ile ilgili şöyle yazmıştır:

L'Orfeo'nun ilk sahnelenişi Accademia degli Invaghiti (Meraklılar Akademisi) üyelerinin hazır bulunduğu bir toplantıda gerçekleştirilmiştir. Pek çok İtalyan

kentinde olduğu gibi Mantova’da da sanata ve edebiyata ilgi duyan soyluların oluşturduğu bu akademiye yalnızca erkekler üye olabiliyordu. Operanın beğenilmesinin ardından Kont Gonzaga yapıtın 1 Mart tarihinde daha geniş bir topluluğun önünde oynanmasını istemiş, böylelikle kadınlar da L’Orfeo’yu izleme fırsatı bulabilmiştir. Şarkıcıların seslerini ustaca kullanmaları sonucunda seyirciler sahnede söylenenleri en son hecesine dek anlayabiliyordu. Zaten Monteverdi’nin de yapmak istediğı buydu (s. 32).

Monteverdi'nin bu yaklaşımı, opera müziğinin evriminde önemli bir adım olarak kabul edilir. Monteverdi'nin yapmak istediğı, opera müziğinde sözlerin ve anlatının daha ön planda olmasıdır. Bu da sözleri net bir şekilde anlaşılabilen, daha dramatik ve etkileyici operaların ortaya çıkmasına yol açmıştır.

Monteverdi, “Orfeo” adlı eserinin en başına, Peri’nin yazdığı “L’Euridice” (Orfeo) operasının tersine, sesle okunan prolog yerine üç kere tekrarlanan 9 ölçümlük enstrümantal bir giriş müziğı (toccata) koymuştur. Monteverdi, Orfeo’ya ayrıca dans parçaları da katarak, ezgi partilerinin önüne kısa enstrümantal bölümler (symphonia), arkasına da tekrar bölümleri (ritornel) eklemiştir (Aktüze, 2003). Sibel Ertekin (2007) “Türk Operası’nın Gelişim Süreci” adlı tezinde Monteverdi’nin 1607 yılında sahnelenen L’Orfeo operası ile operadaki eski ve yeni stilleri ustalıkla sentezlediğini, nakaratlı şarkıları, koroları ve dans sahnelerini operaya eklediğini ifade etmiştir. Monteverdi'nin Arianne operası da Orfeo gibi önemli bir eser olarak kabul edilir. Ancak bu eser günümüze kadar ulaşamamıştır. Monteverdi'nin diğeri önemli operaları ise Eumelio, Orfeo'nun Ölümü ve Catena d'Adone'dir. Bu operalar, Roma'da yazılmıştır ve günümüze kadar ulaşabilmiş eserlerdir. Monteverdi'nin bu operaları, Orfeo gibi yeni operatik biçimleri yansıtmakta ve barok opera tarihinde önemli bir yer tutmaktadır.

Monteverdi L’Orfeo eserinde “stile rappresentativo” geleneğini devam ettirmiş, ani anahtar değişimleriyle dramatik bir etki yaratmış, polifonik çizgilerle solo melodileri harmanlamıştır (Aladağ, 2019). Monteverdi, stile recitativo yerine stile espressivo ve stile rappresentativo tarzlarını kullanarak, duyguları ve olayları daha etkili bir şekilde ifade etmek için çalışmıştır (Büke ve Sonakın, 2021). Stile espressivo, bir bestecinin, müzikal ifadesinde daha fazla duygusal yoğunluğa ve esnekliğe sahip olduğı bir tarzdır. Monteverdi, özellikle Orfeo operasında, şarkı söyleme stilini doğal konuşma

şekliyle birleştirerek, daha doğal bir ifade elde etmek istemiştir. Stile rappresentativo ise 16. yüzyılın sonlarına ait erken İtalyan operalarında melodilerin basit akorlardan oluşan bir temel üzerinde serbestçe hareket ettiği, konuşmadan daha ifadeli, ancak şarkı kadar melodik olmayan dramatik bir şarkı söyleme tarzıdır. Bu stil, operalarda duygu ve olayları daha vurgulu ve dramatik hale getirir. Monteverdi, Orfeo operasında bu iki tarzı ustalıkla kullanarak, müzikal ifadesini daha etkili bir şekilde yansıtmıştır. Orfeo operasında, Monteverdi hızlı anahtar değişimleri ve polifonik çizgilerle dramatik bir etki yaratmıştır (Aladağ, 2019). Ayrıca solo melodileri ve koro bölümlerini de kullanarak, şarkıcıların karakterlerine daha fazla derinlik kazandırmıştır. Monteverdi L'Orfeo'da eser boyunca belirli olayları aynı tonalitelere duyurmuştur. Opera genel olarak re minör, la minör ve sol minör tonlarıyla ilerler, eserin bestelendiği çağda tonalite kavramının yeni yeni şekillendiğini göz önünde bulundurursak Monteverdi'nin belirli duyguların ifadesinde cümleleri benzer şekilde verdiğini görürüz (Büke ve Sonakın, 2021).

Örneğin sol minör-mi majör geçişi yapıt boyunca birçok kez hep ölümle yüzleşmeyi vurgulamak için kullanılır. II. Perde'de, habercinin ilk kez Euridice'nin ölümünü bildirdiği bölüm, Orfeo'nun onu izleyen ölçülerde üzüntüsünü dile getirmesi, IV. Perde'de Euridice'nin ikinci kez kaybedildiği an hep bu geçişle anlatılmıştır (Büke ve Sonakın, 2021, s. 126).



232 Orfeo Messaggera Orfeo Messaggera

Ohi-me che o-do? la tua di-let ta spo-sa e mor-ta. Ohi-me In un fio-ri-to pra-to

sol Mi

Orfeo:
Ohime, che odo?
Messaggera
La tua diletta sposa e morta
Orfeo
Ohime!

Orfeo:
Eyvah, neler duyuyorum?
Messaggera
Sevgili eşin öldü.
Orfeo
Ne acı!

Şekil 10: Orfeo'nun Euridice'nin ölüm haberini aldığı an. (Büke ve Sonakın, 2021).

Aladağ'a (2019) göre, Monteverdi'de tam olarak Barok Dönem arya formu görülmemektedir. Aryalar genellikle arioso tarzındadır. Monteverdi eserlerinde süsleme olarak en çok kullanılan yapı apojatür'dür. Portamento kullanımı da acı ve gözyaşı efektlerinin ifadesi için kullanılmıştır (Aladağ, 2019). Orfeo operasında yer alan sahneler arasında yeraltı dünyası, ölüm kayıkçısı ve uyku sahneleri bulunmaktadır. Monteverdi, bu sahnelerde farklı enstrümanları kullanarak atmosferi betimlemiştir. Örneğin, yeraltı dünyası sahnelerinde trombonlar, ölüm kayıkçısı sahnesinde org, uyku sahnesinde ise yaylı sazlar öne çıkmaktadır (Michels, 2015). Başka bir örnek de Orfeo'nun Apollon'a tüm seslenişlerinin sol tonalitesinde (Focroulle, 2005/2011) olmasıdır. Bu şekilde Monteverdi, eserdeki farklı atmosferleri enstrümantal renklerle betimleyerek daha ifadeci bir yaklaşım sergilemiş ve dinleyicilere daha canlı bir deneyim sunmuştur.

1.6.2.1. Monteverdi'nin "L'Orfeo" Operasındaki Roller

- Orfeo Tenor veya bariton
- Euridice Soprano veya kontralto
- La Musica (Müzik) Soprano
- La Messaggiera (Haberci) Kontralto
- Ninfa (Orman Perisi) Soprano veya kontralto
- Speranza (Umut) Kontralto
- Carone (Kharon) Bas
- Proserpina Soprano
- Plutone (Plüton) Bariton
- Pastor I (I. Çoban) Kontrtenor
- Pastor II (II. Çoban) Tenor
- Pastor III (III. Çoban) Tenor
- Pastor IV (IV. Çoban) Bas
- Sprito I (I. Ruh) Tenor

- Sprito II (II. Ruh)
- Sprito III (III. Ruh) Bariton veya bas
- Eco (Yankı) Tenor veya bariton
- Apollo (Apollon) Tenor veya Bariton
- Orman Perileri ve Çobanların Korosu
- Ruhlar Korosu

1.6.2.2. Monteverdi'nin “L'Orfeo” Operasının Konusu

Bir prolog ve 5 perdeden oluşan L'Orfeo'nun konusu Büke ve Sonakın'ın (2021) anlatışıyla şöyledir:

Prolog: La Musica (Müzik) sahneye çıkarak kendini tanıtır ve ana fikri müzik olan bir hikâye anlatacağını söyler. Liri ve şarkılarıyla herkesi büyüleyen Orfeo'nun başından geçenleri anlatmaya başlar.

Birinci Perde: Orfeo ile Euridice'nin düğünlerini kutlamakta olan çobanlar ve orman perileri, Orfeo'dan duygularını bir şarkıyla ifade etmesini isterler. Bunun üzerine Orfeo güneşe övgüyle başlayan ariasını (Rosa del ciel) [Gökyüzünün gülü] söyler. Ardından Euridice de kocasına olan sevgisini dile getirir. Bu mutlu tabloyu onurlandırmak için herkes tapınağa, tanrılara adak sunmaya gider.

İkinci Perde: Orfeo, çobanlar ve orman perileri ilkbaharın güzelliklerini dile getirmektedir. Bu mutlu hava, habercinin gelişiyile birden bozulur. Haberci büyük bir hüznle, çiçek toplamakta olan Euridice'yi bir yılanın sokarak öldürdüğünü anlatır. Zavallı kadının son nefesini verirken dudaklarından kocasının adı dökülmüştür. Daha sonra Orfeo karısını yaşama döndürebilmek için yeraltına inmeye ve yeraltı diyarının tanrılarına yalvarmaya karar verir. Perde hüznü bir ağıtla biter.

Üçüncü Perde: Umut (Speranza) ile beraber yeraltı dünyasının kapısına gelen Orfeo, bundan sonra tek başına yoluna devam eder çünkü kapının üzerinde “İçeri girenler, dışarıda bırakın her umudu” yazmaktadır. Artık ona yalnızca çalgısı ve yeteneği yardımcı olabilir. Orfeo ölüleri yer altına götürmekle görevli kayıkçı Kharon'u yumuşatabilmek için lirini eline alır ve ariasını (Possente Spirto) [Güçlü Ruh] söylemeye başlar. Bu yakarışın pek etkisi olmaz ancak müziğin etkisiyle Kharon uyuyakalınca Orfeo kayığa binerek karşı tarafa ulaşmayı başarır.

Dördüncü Perde: Yeraltı tanrısı Plüton'un karısı Proserpina, Orfeo'nun yakarışlarını işitmiştir. Bu yakarışlardan etkilenen Proserpina, kocası Plüton'dan, genç adamın karısını geri vermesini ister. Plüton sonunda razı olur ve Euridice'nin yeryüzüne dönmesine izin verir. Ancak bir şartı vardır: Orfeo yolculuk boyunca karısının yüzüne bakmayacaktır. Genç adam büyük bir heyecan ve sevinç içinde liriyle şarkılar çalıp söyleyerek yola koyulur. Arkasında da karısı onu takip etmektedir. Tam yolun sonuna yaklaşmışken Orfeo'nun içine bir kuşku düşer ve karısının gerçekten kendisini takip edip etmediğini görmek için dönüp arkasına bakar ve Euridice sönen bir ışıık gibi yok olur. Böylece Orfeo tanrıların buyruğuna karşı geldiği için karısını ikinci kez, bu sefer sonsuza dek kaybetmiş olur. Perdenin sonunda ruhlar korusu, Orfeo'nun cehennemi yendiğini ancak kendi tutkularına yenik düştüğünü söylemektedirler.

Beşinci Perde: Orfeo tek başına ve çok üzgündür. Herkes onu terk etmiştir. Yalnızca şarkısı yankılanarak kendine eşlik etmektedir. Birden Apollon gelir. Derin bir üzüntü duyan oğluna dünyevi zevklerden vazgeçip onunla gökyüzüne gelmesini söyler. Böylece güneşin ve yıldızların parıltısında Euridice'nin yansımalarını görebilecek ve sonsuz huzura kavuşabilecektir.

Monteverdi eserin 1607'deki ilk temsilinde finalde vahşi bacchanale dansına yer vermiş fakat 1609'daki baskısında bu sonu değiştirmiş ve operayı Apollon'un yeryüzüne inerek Orfeo'yu kendisiyle gökyüzüne gelmesi için ikna etmesiyle bitirmiştir (Büke ve Sonakın, 2021). Monteverdi'nin neden eserin finalinde değişiklik yaptığını dair bir kanıt yoktur ve bu konuda görüş birliği sağlanamamıştır.

1.6.3. Gluck'un "Orfeo ve Euridice" Operası

Orfeo mitini işleyen bir başka isim de Christoph Willibald Gluck olmuştur. Gluck'un "Orfeo ve Euridice" (Orfeo ed Euridice) [1762] adlı eseri operaya yeni bir ivme (Fink, 1998/2007) kazandırmıştır. 3 perdeden oluşan operanın librettosunu Reniero di Calzabigi yazmıştır. Calzabigi operada insanın ön planda olması gerektiğini savunan (Altar, 2000) bir yazardır. Altar'a (2000) göre, Calzabigi operada reform inancıyla ele aldığı Orfeo operası librettosunu açık, görünür ve entrikadan uzak bir şekilde oluşturmuştur. Gluck ve Calzabigi miti genel olarak Peri'ninkine benzer şekilde işlemişler, final kısmında orijinal mitten uzaklaşarak eseri mutlu sonla bitirmeyi tercih etmişlerdir. Bunun dışında da bazı ufak farklılıklar vardır. Örneğin Peri'nin L'Euridice'sinde tanrıların şart koşma gibi bir durumu yokken, Gluck'un "Orfeo ve

Euridice”sinde Zeus Orfeo’ya yeryüzünden çıkana kadar arkasına dönüp karısına bakmaması şartını koşmuştur. Gluck’un versiyonunda Euridice, Orfeo’nun yüzüne bakmamasını onu artık sevmediği şeklinde yorumlar ve büyük üzüntüyle ölümler ülkesine geri dönmek ister. Bunun üzerine Orfeo Euridice’ye bakmak zorunda kalır ve Zeus’un isteğini yerine getirmemesi Euridice’yi tekrar kaybetmesine sebep olur. Orfeo kendini öldürmek isterken aşk tanrısı Amor gelerek tanrıların af müjdesini verir ve Euridice’yi yeniden diriltir. Böylece eser mutlu sonla biter.

Gluck’un eserinde Orfeo’nun geriye dönüp bakma eylemine Euridice sebep olur fakat Monteverdi’nin versiyonuna baktığımızda Orfeo’nun sabırsızlığı bu talihsiz sonu hazırlamıştır. Ayrıca Gluck’un versiyonunda Orfeo’ya geriye bakma yasağı koyan Zeus iken, Monteverdi versiyonunda bu Plüton (Hades)’dur.

Gluck Napoli ekolünün özelliklerini yansıtan eski operalardaki “da capo” aryların birbirini zincirleme olarak izlemesine Orfeo operasında son vermiş, bu operada konunun dramatik yönü kadar içerikte üstünlüğünü, şiirselliğini ve içtenliğini incelemiştir. Aryalar dramatik monologlar şeklinde işlenmiş, koloratur arylar ise virtüözlük gösterisi olmaktan çıkarılarak anlatımın daha iyi karakterize edilebilmesine hizmet edecek şekilde geliştirilmiştir. Aynı zamanda Gluck, koronun ve orkestranın eserdeki katılımını yoğunlaştırmıştır (Altar, 2000). Yeni dramatik stilin başlıca özelliklerinden biri de orkestra eşliğinde söylenen reçitatiflerdir (Yener, 1992).

1.6.4. Offenbach’ın “Orfeo Yeraltı Diyarında” Opereti

Orfeo mitini işleyen bir diğer besteci Jacques Offenbach’tır. Offenbach’ın 2 perde ve 4 tabloda oluşan “Orfeo Yeraltı Diyarında” opereti ilk olarak 1858’de Paris’te sahnelenmiştir. Operetin karakterleri şöyledir:

- Aristeus, bal tüccarı
- Plüton, Cehennem Tanrısı (bas)
- Jüpiter (bariton)
- Orfeo (tenor)
- Euridice (soprano)
- Hans Styx (bas)
- İhtiyar teyze (alto)

- Tanrılar, tanrıçalar ve diğer yaratıklar.

Operetin konusu Altar'ın (2000) anlattığı şekliyle şöyledir:

Birinci Perde ve Birinci Tablo: Orfeo Tebai kentinde viyolonist olarak yaşayıp Tebai Konservatuvarı'nda müdürlük yapmaktadır. Orfeo Euridice ile evlidir fakat bu evlilik Orfeo'nun müziğe fazla zaman ayırması sebebiyle çok mutlu bir evlilik değildir. Kocasından ihmal edildiğini düşünen Euridice bal tüccarı Aristeus ile arkadaşlık etmeye başlar fakat Aristeus aslında Cehennem tanrısı Plüton'dur. Kocasıyla tartışan Euridice Aristeus'un kollarına koşar, o da Euridice'yi yeraltı diyarına götürür. Orfeo bu durumdan çok da rahatsız değildir. Halkın bu konuya bakışını yansıtan yaşlı bir kadın, hakkını araması ve Plüton'u tanrılar tanrısı Jüpiter'e şikâyet etmesi için Orfeo'yu ikna eder.

İkinci Tablo: Plüton'un bir insanoğlunu ayartıp kaçırmayı dedikoduları kulaktan kulağa tanrılara kadar yayılmıştır. Plüton dedikoduları inkâr etmiş, Orfeo Jüpiter ve tanrılara şikâyetini dile getirmiştir.

İkinci Perde ve Üçüncü Tablo: Euridice cehennemde yatak odasında sıkılmaktadır ve bir yaratık olan Hans Styx onu oyalamaktadır. Jüpiter ve tanrılar cehenneme gelirler; Plüton Euridice'yi saklasa da Jüpiter onu bulur ve baştan çıkarır.

Dördüncü Tablo: Plüton tanrıları sarhoş edecek derecede baş döndürücü bir eğlence hazırlamıştır. Cehennem her yerinden kutsal içkiler akmakta ve danslar edilmektedir. Orfeo ile yaşlı kadın gelip Euridice'yi ister, Jüpiter razı olmak zorunda kalır fakat Orfeo'nun Euridice'nin yüzüne bakmaması şartını koşar. Orfeo kabul eder ve yola çıkarlar. Daha sonra şiddetli bir şekilde Jüpiter'in yıldırımını duyulur, ardından Orfeo farkında olmadan Euridice'ye bakar ve karısını kaybeder. Bu sonuca sevinen Orfeo Tebai'ye döner. Jüpiterse Euridice'yi Bacchante yapar.

Bu operet kısa zamanda dünya çapında üne kavuşmuş, Batı'nın büyük opera sahnelerinin repertuvarlarında yer almayı başarmıştır. Bu hızlı başarıda eserin konusundan çok Offenbach'ın müziksel anlatım gücü etkili olmuştur (Altar, 2000).

Gerhard Fink, Jacques Offenbach'ı "Orfeo Yeraltı Diyarında" (1858) adlı eserinde, eğer "kamuoyu" Orfeo'yu cennet ile cehennem arasında sürüklemekten vazgeçse, Orfeo'nun da tüm kalbiyle Euridice'den vazgeçmek isteyeceğini öne sürdüğü için küstahlıkla suçlamıştır (Fink, 1998/2007).

1.6.5. Gordon'un “Orfeo ve Euridice” Adlı Operatik Şarkı Döngüsü

Besteci Ricky Ian Gordon, “Orfeo ve Euridice” adında 2 perdelik hem sahnelenen hem de konser şeklinde sunulmaya müsait bir şarkı döngüsü çıkararak 1996 yılında AIDS'ten ölen eşcinsel partneriyle olan trajik aşk hikâyesini mitleştirmiştir.



Şekil 11: Gordon'un Orfeo ve Euridice temsili, 2005, fotoğraf: Nan Melville

Gordon, kendini Orfeo olarak hayal ettiği eserde (bazılarına göre, eseri sipariş eden Todd Palmer'ı Orfeo olarak hayal etmiştir) bu karakterin konuşmasına izin vermez. O sadece muhteşem bir şekilde klarnet çalan bir sanatçıdır. Eserde klarneti aracılığıyla konuşan bir karakterdir. Lir yerine klarnetin tercih edilme sebebi eseri sipariş eden kişinin klarnetçi Todd Palmer olmasıdır (Wulf, 2021). Gordon, partneri Jeffrey Grossi'yi ise Euridice olarak hayal etmiş fakat eşcinsel temayı işlemek istemediğinden bu rolü bir soprano için yazmıştır. Operada eşcinselliğe dair bir imge yoktur. Gordon'un eseri yaratırken partnerini Euridice olarak hayal ettiğini albüm (CD) kapağından ya da Gordon'un röportajlarından anlamaktayız (Chen, 2014). Bu eserde Euridice'yi bir yılan sokmamakta, onun yerine Gordon, Euridice'yi amansız bir hastalığa yakalanan bir kadın olarak tasvir etmekte ve eserde zavallı kadın bu sebeple ölmektedir. HIV/AIDS isminin ilk olarak 1980'lerin başında anılmaya başladığını göz önünde bulundurursak bu tema elbette tarihteki daha önce yazılan operalarda işlenemezdi. Bu örnek operanın bestelendiği dönemin şartlarının, eser üzerindeki etkisine önemli bir vurgudur.

Eserin ilk prömiyeri 21 Ekim 2001'de New York'ta yapılmıştır (Todd Palmer, klarnet; Elizabeth Farnum, soprano; Scott Dunn, piyano).

Opera Theater of Pittsburgh'un (Pittsburgh Opera Tiyatrosu) Orfeo ve Euridice uyarlaması Ricky Ian Gordon'ın müzik ve librettosuyla, 2011 yılında Pittsburgh'un ünlü Allegheny Mezarlığı'nda açık havada sahnelenmiştir. Peter Kope ve Michele de la Reza'nın özenli koreografisi ışığında, "The Attack Theatre" dansçıları (Liz Chang, Dane Toney ve Ashley Williams) duygusal kinestetik bir dilde hikâyeyi sahnelemiş ve bunu pantomim, aksesuarlar ve kontakt doğaçlama gibi çağdaş dansın birçok ögesini benzersiz bir şekilde kullanarak gerçekleştirmişlerdir (Mockus, t.y.). Mockus'a (t.y.) göre, Attack Theatre'ın dansçısı Dane Toney, Orfeo'nun heyecanlı huzursuzluğunu hareketli bedeni içine yerleştirerek, sevinci ve üzüntüyü canlandırıcı bir harekete dönüştürür. Belki de Orfeo aynı zamanda bestecinin kendisidir, bir şair ve müzisyendir ve kendi acısını antik hikâyenin trajik dokusunun en ince noktalarına uyarlayarak tasarlamıştır. Benzer şekilde, Euridice hem bir şarkıcı (Laura Knoop Very) hem de bir dansçı (Liz Chang) tarafından temsil edilmektedir (Mockus, t.y.).

Gordon, bu eserini bir şarkı döngüsü olarak tanımlamaktadır. Eserde eşlik olarak orkestra yerine piyano kullandığı ve yalnızca bir şarkıcısı olduğu için bazıları bunu geleneksel anlamda bir opera olarak görmemektedirler (Chen, 2014). Fakat postmodern bir yaklaşımla ele alındığında opera olarak da değerlendirebilmek mümkündür.

1.7. Modernite Postmodernite İkiliği

Modernite dogmatik dini inançlara ve kilisenin otoritesine karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Bilim, mantık ve rasyonellik modern düşüncenin temelini oluşturmuş ve toplumun gerçekliği aklını kullanarak sorgulayabildiği bir yaklaşımı benimsemesine yol açmıştır. McGowan'a (1991) göre modernite, toplumun herhangi bir dış otorite ya da tanrısal varlık söz konusu olmaksızın kendi kendine ürettiği ilkelere dayanarak meşruluğunu temellendirmesidir. Modernleşme sürecinde insancılık (hümanizm), özgürlük ve eşitlik gibi değerler önemli bir rol oynamış, bu değerler modern düşüncenin temelini oluşturmuş ve modernleşme sürecinin etiği bu temeller üzerine inşa edilmiştir. Kapitalizm, Reformasyon, Rönesans ve Aydınlanma Çağı bu süreçteki yönlendirici olgular olarak değerlendirilebilmektedir (Şaylan, 2020). Modernleşme sürecinde toplumlar ekonomik, sosyal, politik ve kültürel açıdan büyük değişimler yaşamıştır. Değişen toplumsal ve ekonomik koşullar, Reformasyon, Rönesans ve

Aydınlanma gibi önemli dönemlerin oluşmasına sebebiyet vermiş ve bu dönemlerde ortaya çıkan fikirler modern düşüncenin temelini oluşturmuştur. Hümanizm modernleşme sürecinde insan merkezli bir yaklaşımı benimseyerek, insanın değerini ve potansiyelini vurgulamıştır. Reformasyon, kilisenin otoritesine meydan okuyarak, bireysel inanç özgürlüğünü vurgulamış ve kilise reformunu başlatmıştır. Rönesans insanın bilgiye, bilime ve sanata olan ilgisini artırmış, insan merkezli bir kültürel dönüşümü temsil etmiştir. Aydınlanma Çağı ise akıl, bilim ve rasyonellik gibi değerleri vurgulayarak, aydınlanma düşüncesini ortaya çıkarmıştır.

Değişen toplumsal koşullarla beraber elbette sanat da değişime uğramıştır. Şaylan (2020), modern sanatı ve estetiğini, klasik estetik anlayıştan köklü bir kopuş olarak nitelendirmiştir. Modern sanat anlayışı, klasik sanat anlayışı gibi sanatın gerçekliği yansıtması temeli üzerine oturmaktadır fakat modern sanatta gerçeklik sanatçının o gerçekliği algılaması ve yorumlaması ile temsil edilmektedir (Şaylan, 2020). Yani modern sanatta subjektif bir gerçeklikten söz edilebilmektedir. Örneğin ünlü kavramsal sanatçı Marcel Duchamp, 1917 yılında "Fountain" (Çeşme) adlı bir sanat eseri yaratmış, bu eserde basit bir pisuvarı ters çevirerek New York'taki 'Society of Independent Artists'in açılışında sergilemiştir. Duchamp, bu eseriyle geleneksel sanat anlayışını sorgulamak ve sanat nesnesinin ne olduğu konusunda tartışma yaratmak istemiştir. Bürger, Duchamp'ın pisuvar örneğinin modernliğin de ötesinde, sanat-zanaat, sanat-sanayi ve mimesis (taklit) gibi meseleleri gündeme getirdiğini söyler (Bürger, 2004, s. 19-21). Geleneksel sanat anlayışı, sanatın zanaatla birleştiği, el işçiliğinin önemli olduğu, sanatçının eserini kendisinin yarattığı bir anlayıştır. Buna karşılık, modern sanat anlayışı, sanat eserlerinin zanaattan ziyade sanayi ile üretilmesi, sanatçının eseri kendisinin yaratması yerine hazır nesneleri kullanması ve sanat eserlerinin kopyalanabilir olması gibi özellikleri vurgular. Duchamp'ın pisuvar örneği, sanat nesnelerinin yerine hazır nesnenin (ready made) sanat nesnesi olarak kullanılmasına dair tartışmaları daha da karmaşık hale getirir. Eser, sanat eseri olarak kabul edilen ve sanatsal değeri olan bir nesne değildir. Bununla birlikte eser sanatçının eliyle de yapılmamıştır ve endüstriyel bir seri üretim nesnesidir. Ayrıca, mimesis yani taklit kavramı da bu eserde gündeme gelir. Geleneksel sanat anlayışında, sanat eseri gerçeğin ya da doğanın taklididir. Kahraman, modern sanatın, sanatın başlangıç noktasındaki bilgi gerçekliğiyle kurduğu sorunlu bir ilişkinin içinden türediği fikrini savunur. Ona göre doğanın doğrudan tuvalde yansıtılması olarak beliren sanat yapıtı,

modernitenin bir üst bilinç konumuna yükselmesiyle birlikte doğadan uzaklaşmaya başlamış ve kendi içinden türemeye koyulmuştur (Kahraman, 2005). Duchamp'ın eseri de tam olarak böyle bir örneklemdir. Eserde gerçeklik ya da doğa taklit edilmemiştir. Bunun yerine, gerçeklikten kopuk bir nesne sanat eseri olarak sunulmuştur. Böylece, mimesis kavramı da sorgulanmış ve sanatın gerçeklikle olan ilişkisi de tartışmaya açılmıştır. Modern sanatta sanat eserinin yaratıcısı veya üreticisi önemli değildir. Onun yerine, bir nesnenin sanat eseri olarak sunulduğu bağlam ve sunum şekli önemlidir. Yani modern sanatta sanatçının gerçekliği ve bu gerçekliği eserine yansıtması söz konusudur.

Şaylan (2020) sanatta modernizmin dört önemli nokta üzerine inşa edildiğini ifade etmiştir. Birinci nokta, sanatsal ifadenin biçim, içerik gibi her yönünü kapsayacak olan özgürlük ve özgünlüktür. İkinci nokta, yansıma ve misyondur. Burada sözü geçen yansıma, sanatçının eserinde yorumunu yansıtmasıdır. Aynı zamanda modern sanatın anlatım yapmak ya da mesaj vermek gibi bir misyonu vardır. Üçüncü nokta, sanat ürünlerinin metalaşmasıdır. Bu durum kapitalizmin dinamizmiyle beraber kaçınılmazdır. Sanatçı ürünlerini pazara çıkarmak ve diğer sanatçılarla yarışmak durumundadır. Dördüncü nokta ise seçkinciliktir. Modern sanat anlayışında sanatçı formlarla ve içeriklerle oynayarak çok boyutlu ve karmaşık bir gerçekliği ya da konu alanını seçmiştir. Bu karmaşıklık beraberinde sanatçının yorumuna da karmaşıklık getirerek anlatımı bazen soyutlaştırabilmektedir. Böyle bir sanatsal ürünle karşılaşan alıcıların yorumu ve mesajı anlamlandırabilmesi için konu hakkında hazır bulunuşluğu, ön bilgisi olması gerekmektedir. Bu da modern sanatta seçkinciliği gündeme getirmiştir (Şaylan, 2020, s. 102-108). Modernizm bu özellikleri taşımaktadır ve şekillenme süreci ile dayandığı temeller yukarıdaki gibidir.

Postmodernizm ise modernizmin ileri sürdüğü bilimsel yöntemlerle gerçeği keşfetme, ilerleme, evrensel doğrulara ulaşma, misyon, seçkincilik gibi fikirleri sorgulayan ve yadsıyan bir anlayıştır. Postmodernizm kavramını sosyal teoriye ilk sokan isim Jean-François Lyotard'dır. Lyotard postmodernizmi en basit şekliyle üst-anlatılara karşı inançsızlık (Lyotard, 1967/2013) olarak tanımlamıştır. Lyotard'ın üst-anlatı olarak tanımladığı şey, "kendisiyle her şeyin temellendirildiği, meşrulaştırıldığı üst ilkeler, idelerdir." (Kılıç, 2015, s. 111-112). Örneğin modernizmin üst-anlatılarından biri bilimselliktir. Lyotard'a göre, modernite ve onu temsil eden bilim üst-anlatısı, geleneksel anlatılarla sürekli bir çatışma içerisindedir. Çatışmanın temelinde

modernitenin ve bilimin, kendini yalnızca yararlı düzenlemelerle sınırlamayarak kendi kurallarını tüm söylemlere dayatması yer alır. Lyotard postmodern kavramıyla modernitenin bu türden dayatmalarının yerine, her türden farkın kendini ifade etmesine olanak sağlayan çokluğun anlatısının nasıl olanaklı olabileceğini sorgulamaktadır (Kılıç, 2015). Lyotard modernitenin bu her söylemi yadsıyan ve baskılayan dayatmalarını terörizm olarak değerlendirmiş ve postmodern durumun bu terörü ortadan kaldırmada etkili olacağını ifade etmiştir (Lyotard, 1967/2013).

Jencks'e (1992) göre, postmodernizm genel olarak modernizmin ve onun temel dayanaklarından biri olan rasyonelliğin ve epistemolojinin reddi olarak düşünülmektedir. Esasen postmodernizmi birçok çağdaş düşünür farklı biçimde tanımlayıp yorumlamaktadır. Bazı düşünürler postmodernizmi "kritik bütünlük göstermeyen düşünce dışı bir süreç" olarak nitelendirirken bazıları "hiper-entelektüalizm" ya da doğrudan "anti-entelektüalizm" olarak tanımlamaktadır (Darryl ve Javris, 1998, s. 96). Cebraioğlu günümüzde postmoderniteyi ele alan iki farklı anlayış olduğundan bahsetmiştir. Bu anlayışlardan ilki postmoderniteyi moderniteye karşı geliştirilmiş bir eleştiri olarak kabul ederken ikinci anlayış ise onun moderniteden türediği anlayışını kabul eder (Cebraioğlu, 2009). Kısacası düşünürler ve sanatçılar postmodernizm konusunda fikir birliğine varamamışlar ve postmodern kelimesini birbirlerinden farklı anlamlar ifade edecek şekilde kullanmışlardır. Postmoderniteyi modernitenin bir eleştirisi olarak gören anlayış, modernizmin savunduğu evrensel gerçeklerin ve rasyonalizmin sorgulanması, herkesin kendi gerçekliğinin olabileceği fikrinin benimsenmesi ve kültürel çeşitliliğin öneminin vurgulanması gibi temel özellikleri ile modernizme karşıt bir duruş sergiler. Onlara göre akılcılık yoluyla iyiye ve ileriye gitmek olanaksızdır. Örneğin Hiroşima'yı ya da Auschwitz'i göz önünde bulundurarak akılcılığın insanlığı hiç de iyiye götürmediğini (Şaylan, 2020) iddia etmişlerdir. Öte yandan, postmoderniteyi modernitenin bir devamı olarak gören anlayış ise, postmoderniteyi moderniteden keskin sınırlarla ayrılmayan fakat metodolojik ve epistemolojik olarak da bire bir örtüşmeyen özellikte, modernitenin içinde uğranılması zorunlu bir istasyon olarak betimlemişlerdir (Temizkaya, 2015). Her iki anlayışın da doğrulanacak göstergeleri olduğu söylenebilir çünkü postmodernite kavramı oldukça geniş bir alanı kapsar ve farklı disiplinlerde farklı şekillerde yorumlanabilir. Sonuç olarak, postmoderniteyi modernitenin bir eleştirisi ya

da modernitenin bir devamı olarak görmek, kişisel görüşlere ve bakış açlarına göre değişebilmektedir.

Aydın ve düşünürlerin uzlaşmadığı bir diğer nokta ise postmodernitenin kapitalizme koşut olup olmadığıdır. Baudrillard, Lyotard, Delueze gibi Fransız postmodernler, kapitalizme bağlı olmayan yaklaşımları ele alırken Jameson, postmodern kavramını Marksist paradigma içinde, kapitalizme koşut olarak değerlendirmiştir (Şaylan, 2020). Jameson'a (1984) göre, İkinci Dünya Savaşı sonrasında dünyada kapitalizm yeni bir aşama ile kendini göstermiş ve bu yeni aşama insan psikolojisi üzerinde dönüştürücü bir etki yaratarak kültürel yaşamı tamamen değiştirmiştir. Bu değişim ilk olarak mimaride başlamış daha sonra sinemada kendini göstermiştir. Star Wars, American Grafitti gibi filmler sinemadaki bu dönüşümün en önemli örneklerindendir (Jameson, 1984). Şaylan, Jameson'ın bu yaklaşımından hareketle, bahsi geçen filmlerde zaman ve uzay boyutlarının birbirinin içine girdiği çıkarımını yapmış ve tartışmayı bir adım ileriye taşıyarak postmodernizmle ilgili olarak, daha önce kesin olarak birbirinden ayrılabilen sanat tarihi, edebiyat, sosyoloji, siyaset bilimi gibi disiplinlerin sınırlarını kaybedip birbirleri içine girdiklerini ifade etmiştir (Şaylan, 2020, s. 50). Postmodernizm farklı disiplinler, perspektifler ve paydaşlar arasında iş birliği yapma ve etkileşimde bulunma gerekliliğini vurgular. Postmodernizm, tekil bir otorite veya uzmanlık yerine, katılımcılığı ve çoklu perspektifleri önemseyen bir yaklaşımdır. Trisha Brown'ın L'Orfeo yorumu, postmodernizmin dans, opera, müzik ve performans alanlarındaki çoğulculuk ve iş birlikçilik anlayışına örnek olarak gösterilebilir. Brown bu eserinde Claudio Monteverdi'nin barok operasını çağdaş dansın teknikleri ve estetiğiyle harmanlamıştır. Eserde, dansçılar ve şarkıcılar müzikle ve birbirleriyle etkileşim halinde olarak, sınırları bulanıklaşan bir sahne performansı sergilemişlerdir.

Postmodernizm kavramı belli bir sanat ve estetik anlayışını yansıtacak biçimde, yaygın olarak 1960'larda özellikle New York'un sanat çevrelerinde kullanılmaya başlanmıştır. Postmodern söylemde sanat yapıtının belli bir misyonu ya da mesajı yoktur; sanat yapıtı, sanat tüketicisinin duygularını harekete geçirebildiği ölçüde değerlidir (Şaylan, 2020). Postmodern sanat; sanatçıya mesaj verme, alıcıya ise mesajı kavrama ve anlamlandırma gibi görevler yüklediği için hem sanatçıyı hem de alıcıyı özgürleştirmekte ve sanatı kısıtlamalardan kurtarmaktadır. Bilindiği gibi modern sanatın ileriye yani geleceğe dönük olma, geçmişten kopuk bir yeniyi kurma

(Şaylan, 2020) gibi bir amacı vardır. Postmodern sanat bu kısıtlamayı da reddederek kaldırmıştır. Sanat geçmişten kopuk olmak zorunda değildir, bilakis geçmişe yaslanarak toplumsal belleğe katkıda bulunabilmektedir. Trisha Brown, Mark Morris, Pina Bausch, Sasha Waltz, Robert Wilson gibi isimler sıklıkla geçmiş dönemlerin eserlerini postmodern sahneye uyarlayarak geçmişin önemini vurgulamışlardır.

Yıldızoğlu, postmodernizmin sanatı anlamsızlaştırdığını, postmodernist sanatın anlamdan kaçan bir sanat olduğunu ve bunu açıkça deklare ettiğini iddia eder (Yıldızoğlu, 2005). Bu ifadenin doğruluğu tartışılabilir. Postmodernizm, sanatın anlamsızlaştırılmasını amaçlamaz. Aksine, postmodernizm, sanatın anlamını, güç ilişkilerini (güç ilişkileri, toplumun farklı grupları arasındaki hiyerarşik ilişkileri ifade eder ve bu ilişkiler genellikle zayıf olanların güçlü olanlar tarafından baskı altında tutulmasına yol açar. Postmodernist sanat, bu güç dengelerini sorgulayarak, baskılananları ve marjinalleştirilenleri güçlendirir ve toplumsal adaleti sağlamak için mücadele eder), kültürel değerleri ve toplumsal dinamikleri sorgulamak, eleştirmek veya çeşitlendirmek için çeşitli yollar arar. Postmodernist sanat, genellikle toplumsal, politik ve kültürel konulara değinir ve sanatın gücünü kullanarak toplumsal değişim için bir araç olarak görülür. Postmodernist sanat, geleneksel sanat anlayışlarını sorgulayan ve yeni ifade biçimleri arayan bir yaklaşımı temsil eder. Bu yaklaşım, bazen karmaşık ve zor anlaşılır olabilir, ancak bu durum anlamsız olduğu anlamına gelmez. Postmodernizm, sanatın anlamını genişletmek, çeşitlendirmek ve eleştirel düşünmeyi teşvik etmek için kullanılır. Postmodern sanatta bazen sadece yürümek ya da zıplamak bile sanat olarak değerlendirilebilmektedir.

1.8. Problem Durumu

Postmodern anlayış, modern anlayışın ilkelerini reddederek yeni arayışlara girmeyi tercih etmiş ve bu durumun yansımaları elbette sanatta da etkisini göstermiştir. Postmodern sanatçılar modernistlerin geçmişten sıyrılma ve tamamen yeniyi inşa etme anlayışlarını savunmamakla birlikte tam tersi bir tutum izleyerek geçmiş anımsamanın ve yaşatmanın önemine dikkat çekmişlerdir. Bu bağlamda Trisha Brown, Mark Morris, Pina Bausch, Sasha Waltz, Robert Wilson gibi postmodern sanatçılar, geçmiş dönemlerdeki eserleri postmodern anlayışın süzgecinden geçirerek yeniden yorumlamışlardır. Amerikalı koreograf Trisha Brown'un L'Orfeo yorumu da

bu örneklerden biridir. Brown, Claudio Monteverdi'nin L'Orfeo operasını minimalist ve yenilikçi anlayışıyla yeniden sahneleyerek geçmişin önemini bu eserle vurgulamıştır. Bu çalışmada Brown'ın bu eserinin opera, müzik ve çağdaş dans alanlarına açtığı olanaklar ve getirdiği yenilikler; Orfeo mitinin kökenleri, farklı yorumları, tarihsel süreç içerisindeki değişimi ve bu değişimin operaya yansısı incelenmiş ve problem durumu olarak belirlenmiştir.

1.9. Amaç, Önem ve Hedef

Bu çalışmayla Barok Döneme ait bir opera olan Monteverdi'nin L'Orfeo'sunun, postmodern dansın olanaklarıyla Trisha Brown tarafından yeniden sahneye aktarılmasının opera ve dans alanlarına katkılarını ve getirdiği yenilikleri ortaya çıkarmak amaçlanmıştır.

Aynı zamanda bu çalışmayla Orfeo mitinin kökenlerinin, farklı yorumlarının, zaman içindeki değişiminin ve bu değişimin operaya nasıl yansıdığının gösterilmesi amaçlanmıştır.

Yapılan literatür taraması sonucu Türkiye'de bu şekilde bir opera dans iş birliğiyle ilgili yapılmış bir akademik çalışmaya rastlanmamıştır. Ayrıca Trisha Brown ve eserleriyle ilgili de Türkiye'de yapılmış herhangi bir akademik çalışma yoktur. Bu bağlamda bu çalışmanın önemli olduğu ve hem opera hem de dans alanlarına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

1.10. Problem

'Claudio Monteverdi'nin Barok operası L'Orfeo'nun Amerikalı çağdaş dans koreografı Trisha Brown'ın yorumu ile sahnelenmesinin, modernitenin eşliğindeki barok operanın gösterişe yakınlık duyan yapısı ve anlatım kaygısı ile postmodern dansın hareket ve koreografide yalınlaştırıcı, soyutlayıcı ve minimalist estetiğinin birleşiminin barok opera ve çağdaş dans alanlarına açtığı olanaklar nelerdir?' çalışmanın problem sorusunu oluşturmaktadır.

1.11. Alt Problemler

Tez çalışması hazırlanırken ele alınan alt problemler şunlar olmuştur:

- Barok dönemde sahnelenmiş bir eserin post modern sahneye uyarlanması ne tür bilgileri açığa çıkarır?
- Modernite öncesinden, bireyin ortaya çıktığı moderniteye geçişte L'Orfeo operasının ve Monteverdi'nin rolü nedir?
- Dansın modernden postmoderne geçişinde Trisha Brown'ın rolü ve onun L'Orfeo eserinin yeri nedir?
- Antik dönemden Postmodern Döneme kadar Orfeo mitinin işaret ettiği şey ne gibi değişiklikler göstermiştir? Bu değişikliklerin operaya yansımaları nasıl olmuştur?

1.12. Araştırmanın Sayıltısı

Bu çalışmada yararlanılan kaynaklardaki eserle ilgili uzman ve performansçı görüşlerinin yeterli ve tarafsız olduğu varsayılmaktadır.

1.13. Araştırmanın Sınırlılıkları

Bu çalışma Trisha Brown'ın L'Orfeo koreografisiyle sınırlıdır. Çalışmada Orfeo mitini eserlerinde işleyen besteciler; Jacopo Peri, Claudio Monteverdi, Christoph Willibald Gluck, Jacques Offenbach ve Ricky Ian Gordon ile sınırlandırılmıştır.

1.14. İlgili Araştırmalar

Yapılan literatür taramasında araştırma konumuzla doğrudan ilgili Türkiye'de yapılmış bir araştırmaya rastlanmamıştır. Yurtdışında ise sadece Guillaume Bernardi'nin "Trisha Brown's L'Orfeo: Postmodern Meets Baroque" adlı makalesi konuyla doğrudan ilgilidir fakat çok kısa ve detaylara girmeyen bir makaledir. Bunun dışında yurtdışında konuyla ilgili olabilecek bazı makaleler ve kitaplar bulunmaktadır:

Susan Rosanberg, "Trisha Brown: Between Abstraction and Representation (1966–1998)" adlı makalesinde Brown'ın 1966 yılından 1998 yılına kadar olan koreografilerinden ve Brown'ın koreografi anlayışından bahsetmektedir.

Guillaume Bernardi, "Trisha Brown's L'Orfeo: Postmodern Meets Baroque" adlı makalesinde Brown'ın L'Orfeo eserini, özellikle prolog bölümünü incelemiştir. Brown'ın operaya yaklaşımına da bu makalesinde kısaca değinmiştir. Bernardi bu

makalede Trisha Brown'ın not defterinden bir sayfayı analiz etmiş ve eserin prolog kısmına odaklanmıştır. Dolayısıyla kapsamlı bir araştırma değildir.

Sally Banes, "Terpsichore in Sneakers" (Spor Ayakkabılı Tanrıça) adlı kitabında postmodern dansın doğuşundan, gelişiminden ve temsilcilerinden detaylıca bahsetmiştir. Trisha Brown'a da kitabın bir bölümünü ayıran Banes, araştırma konumuz olan L'Orfeo adlı eserden söz etmese de Brown'ın bazı eserlerinden ve koreografi anlayışından bahsetmiştir.

Susan Au, "Ballet and Modern Dance" adlı kitabında Barok saray gösterilerinden çağdaş dansa değin uzanan geniş bir dans yelpazesini ele almıştır. XIV. Louis'nin sarayındaki danslardan bugünün deneysel koreografisine kadar kapsamlı bir dans çalışması olan kitap, postmodern dansın özelliklerinden ve gelişim aşamalarından da bahsetmiştir. Trisha Brown'ın da bazı eserlerini inceleyen Au, Brown'ın L'Orfeo'suna bu kitapta değinmemiştir.

Hendel Teicher'in editörlüğünü yaptığı "Trisha Brown: Dance And Art in Dialogue, 1961-2001" adlı kitap; Maurice Berger, Guillaume Bernardi, Marianne Goldberg, Deborah Jowitt, Klaus Kertess, Laurence Louppe, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown ve Hendel Teicher'in denemelerinden oluşmaktadır. Brown'ın 1961 ile 2001 yılları arasındaki çalışmalarından, dans ve koreografi anlayışından detaylıca bahseden kitap, L'Orfeo'nun performansçıları ve tasarımcılarıyla yapılmış bazı röportajları da içermektedir.

2. POSTMODERN DANSIN DOĞUŞU, GELİŞİMİ, TARİHSEL VE SOSYAL ARKA PLANI

Postmodern kavramı sanat çevrelerinde (özellikle New York'taki sanat tartışmalarında) etkin ve yaygın bir şekilde 1960'lı yıllarda kullanılmaya başlanmıştır. 1960'larda New York'taki sanat çevrelerinde modern sanatın estetik anlayışının artık yeterli olmadığı ve yeni bir estetik anlam arayışına girildiği (Şaylan, 2020) bilinmektedir. Yani postmodern söylem bugün bahsedilen şekliyle öncelikle Amerika'da ortaya çıkmıştır. 1960'lı yıllar film kültürünün, rock konserlerinin, hipiliğin ön planda olduğu bir dönem (Şaylan, 2020) olarak bilinmektedir. Hipilik, geleneksel toplumsal normlara karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış; özgürlükçü düşünceler, yaratıcılık, sosyal adalet ve doğal çevreye saygı gibi değerleri önemsemiştir. Hipiler, kendi kendine yeten topluluklarda yaşama, komünal paylaşımcı ekonomiler geliştirme, barışçıl protestolar düzenleme ve alternatif yaşam tarzlarını tercih etme eğilimindeydiler. 1960'larda Amerika'da popüler kültürün yükselişiyle beraber medyanın etkinliği de artmış, sanat da dâhil olmak üzere pek çok alanda popüler kültür dönemin estetik anlayışını etkilemiştir. Böylesine değişen ve etkilenen bir çevrede dans da klasik ve modern anlayışlardan uzaklaşmalar ve kopmalar yaşanmaya başlamıştır.

Erken dönem postmodern koreograflar, beden kullanımı ve dansın toplumsal ve sanatsal işlevi ile ilgili söylemlerini gerçekleştiremeyen “tarihsel modern dans”ı arındırmayı ve iyileştirmeyi görevleri olarak görmüşlerdir. Yazar ve dans tarihçisi Sally Banes (1987) ‘Terpsichore in Sneakers’ (Spor Ayakkabılı Dans Tanrıçası) adlı kitabında “tarihsel modern dans” kavramına açıklık getirmek için şu ifadeleri kullanmıştır: Postmodern dans modernist ve postmodernist melezi olarak nitelendirilebilmektedir. Postmodern teriminin dansa kullanılmasının yarattığı kavramsal karmaşanın nedenleri arasında: 1900'lerin başından 1950'lerin sonuna kadar olan dönem içindeki “modern” dansın aslında “tarihsel modern” olarak nitelenmesi gerektiği; bu “tarihsel modern dans”ın aslında gerçekten “modernist” olmaması; modern dansın modernist olmamasından dolayı onu reddeden erken

postmodern dansın anti-modernist olmaması; erken postmodern dansın 1960 ve 1970’lerde modernist sanat olarak işlev gördüğü ama diğer yandan da postmodern kavramları uygulaması; postmodern dansın postmodernist olmasının 1980’lerde gerçekleşmesi sayılabilir.

Banes’e (1987) göre modern dans, bedeni özgürleştirmek, en küçük çocuklara bile dansı ulaşılabilir kılmak, toplumsal ve ruhsal değişim yaratmak yerine, daha çok baleye uzak kalarak entelektüeller için ezoterik bir sanat formuna dönüşmüştü. Modern dansın kullandığı bedensel yapılar, çeşitli şekillerde değişime direnç göstererek esnekliğini yitirmiş; dansa haddinden fazla dramatik, edebi ve duygusal anlamlar yüklenmiş; dans toplulukları genellikle hiyerarşik olarak yapılanmıştır ve genç koreograflar ustaların yer aldığı sanat çevrelerinde nadiren kabul görüyorlardı. Balenin modern dansa bir alternatif olarak kabul edilemeyeceği de âşikardı. Yani yeni bir şeyin yaratılması gerekiyordu. Amerikalı koreograf ve dansçı Merce Cunningham, klasik modern dans anlayışından radikal olarak uzaklaşmış olsa da çalışmaları belirli teknik ve bağlamsal kısıtlamalar içinde kalmıştı, yani söylemi özel, teknik bir söylem olarak kaldı ve danslarını çoğunlukla tiyatrolarda sergiledi. Cunningham, modern ve postmodern dansın sınırında duran bir figürdür. Cunningham’ın dikey, güçlü hareket stili ve şansı kullanması (sadece sahne alanı, zamanlama ve vücut parçaları gibi unsurları değil, dansın anlamını da bölümlere ayırır) modern bir zihnin bedensel bir görüntüsünü yaratmış gibi görünmektedir. Merce Cunningham’ın koreografinin biçimsel unsurlarına, dekor ve müzik gibi unsurların danstan ayrılmasına ve bedenın sanat formunun duyumsal ortamı olarak algılanmasına vurgu yapması, yaklaşımının modernist olduğunu göstermektedir. Fakat Cunningham’ın çalışmaları ile iş birliği olan John Cage’in teorileri, postmodern koreografların birçok fikir ve eylemine koşut ya da karşıt olarak temel olmuştur (Banes, 1987, s. xv- xvi).

Sally Banes, Postmodern dansa zemin hazırlayan öncü isimler arasında Merce Cunningham, James Waring ve Anna Halprin’i sayar. 1952 yılında, John Cage ve Merce Cunningham’ın Black Mountain’daki multimedya etkinliği ve sonrasında yapılan Happeningler (oluşumlar)⁴⁹ postmodern dansa zemin hazırlayan eylemler

⁴⁹ 1950’li yılların sonlarına doğru Avrupa ve ABD’de ilk örnekleri görülen oluşum (happening) sanatı, zamanla yaygınlaşmaya başlamıştır. Oluşum sanatı, uygulandığı bakımından tiyatroya benzese de farklı özelliklere sahiptir. Sanatçının tasarladığı bir oluşum, dekorlarla oluşturulan bir tiyatro sahnesinde, kapalı alanlarda veya sokaklarda gerçekleştirilebilir. Çeşitli duyusal etkileri (ses, ışık, görüntü, koku vb.) kullanarak gerçekleştirilen bir oluşum etkinliği, olaylar arasında akılcı bir ilişki kurma amacı

olarak (Banes, 1987, s. 9-10) gösterilebilir. Sally Banes, Postmodern dansın gelişiminde New York'taki Judson Anıt Kilisesi'nin (Judson Memorial Church) önemini vurgulamış ve dansın buradan sanat galerilerine, çatı katlarına ve diğer sahne dışı mekânlara yayıldığını söylemiştir. Modern ifadeci gelenekten kopuş ve postmodern dansı başlatan hamleler, 1962-1964 yılları arasında Cunningham Studio'da Robert Dunn'ın (1928-1996) verdiği atölyelerde başlamış ve New York, Greenwich Village'daki Judson Anıt Kilisesi'nde kurulan Judson Dans Tiyatrosu'nda gelişmiştir. Dunn, duyguların bedenler ve ritimler yoluyla ifade edilebileceğini düşünen modern dansın önemli eğitmenlerine (Louis Horst, Doris Humphrey gibi) meydan okumuş; dansı müzik, resim, heykel, happening, edebiyat gibi diğer sanat dalları ile buluşturmayı hedeflemiştir (Kavrakoğlu, 2016). Bu eklektik anlayış çeşitli denemelere ve ifadeci estetiğin reddine yol açmıştır. Michael Kirby; postmodern dansın müzikalite, anlam, karakterizasyon, duygu durumu gibi unsurları reddettiğini, ışık ve kostümü ise sadece işlevsel olarak kullandığını ifade etmiştir (Banes, 1987). Dansta ortaya çıkan bu yeni akım, postmodern hareket, bir şeyler anlatma ve izleyicide anlamsal ifadeler oluşturma gibi amaçlar taşımamaktadır. Aynı şekilde ışık ve kostüm gibi faktörler de bir anlatı ya da ifade unsuru olarak yer almayıp sadece insana özgü temel basit ihtiyaçlara yönelik kullanılmaktadır.

Susan Au (2002) "Ballet and Modern Dance" adlı kitabında 1950'li yıllarda bazı koreografların dansın doğasını sorgulamaya başladıklarından bahsetmiştir. Au'ya (2002) göre, 1950 öncesi modern dansçılar yeni dans teknikleri ve fikirlerinden bahsetmiş olsalar da çoğu balenin belirlediği biçimsel özellikleri korumuştur. O dönemde koreografinin iyi tanımlanmış esasları olduğuna inanılıyor, bu esaslar da koreografin ustalığının ölçütünü oluşturuyordu. Ustalık düşüncesi, dansçıların bazı özel dans tekniklerinde virtüözitesi olması gerektiğini ima ediyordu. Koreograf, izleyicinin sahne üzerinde farklı icracılara ve bölgelere odaklanmasını sağlayan bir çeşit ressam rolü üstlenmişti. Bu anlayış Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Paul Taylor ve onlardan sonra gelen 1960 ve 1970'lerin koreograflarının eserlerinde terkedilmişti. Koreografin yeni bir dans anlayışı oluşturmadaki en önemli adımı, dansın hikâye anlatması ya da duygu ifade etmesi gerektiği düşüncesini terk etmesiydi.

gütmez fakat düşünsel bir anlam taşımaktadır. Görünüşte rastlantısal olduğu izlenimi verse de önceden planlanmış bir senaryoya göre hazırlanan oluşumlar, prova edilir ve sunulur. Etkinliklerde, düşünce ve planlama anahtar konumdadır ancak bazen doğaçlama yoluna da gidilebilir.

Bu da deneysel, cesur biçimlerin oluşumuna ön ayak oldu (Au, 2002). Yani modernizmin ifadeci geleneği artık koreograflar tarafından yadsınır olmuş, dansta yeni arayışların gündeme gelmesiyle beraber ifadeci estetik anlayış değişmeye başlamıştı.

Cunningham'ın eserlerinde koreografi, müzik ve tasarım birbirinden bağımsız olarak varlık gösteriyordu. Cunningham her dansın açıkça tanımlanmış bir başı, ortası ve sonu olması gerektiği anlayışından uzaklaşmıştı. Koreografileri hareketlerin mantıksal devamlılığını sağlayan bir yapıda değildi. Bilinçli bir tercihle hareketsizliği keşfetmişti fakat bu hareketsizlik hareket yoksunluğu anlamına gelmiyordu. Cunningham sahne alanının kullanımında da değişikliğe gitmişti. Solo dansların yer aldığı ön ve merkez odaklar onun eserlerinde bulunmuyordu. İzleyicinin dikkatini belirli bir merkez üzerinde toplamıyor, izleyiciyi sahnede aynı anda var olan birçok eylem arasından istediğini seçip izlemeye yönlendiriyordu. Cunningham aynı zamanda eserlerinde belirsizlik ve şans yöntemlerini kullanmıştı. Belirsizlik yöntemine göre, eserindeki belirli unsurlar icradan icraya değişiklik gösteriyordu. Bu unsurlar; hareket dizilerinin sırası, giriş ve çıkışlar, müzik, sahne ya da kostüm olabilmekteydi. Alan, zaman ve pozisyonları bir tabloya yerleştirip yazı tura atarak hareket dizilerinin birbirine bağlanmasını sağladığı "Suite by Chance" (Şans Süiti) adlı eseri şans yöntemine örnek gösterilebilir. Belirsizlik ve şans yöntemleri, hareketlerin önceden çalışılmış olması yönüyle doğaçlamadan ayrılır. Cunningham rastlantısallığı ve keyfiyeti olumlu değerler olarak görmüştür çünkü ona göre bunlar gerçek hayata dair koşullardır (Au, 2002, s. 155-156).

Postmodern dans için önemli figürlerinden biri de Alwin Nikolais'tir. Cunningham'dan farklı olarak kendi işlerinin tasarımcısı ve bestecisi olarak çalışan Nikolais gösterilerinde multimedya oyunları, dans, müzik ve tasarımı bütünlüklü bir çerçeve oluşturarak kullanmıştır. İzleyiciyi insanın algısı ötesinde bir dünyaya taşımakta başarılı olan Nikolais, modern dansın kendisiyle meşgul olmasına karşı çıkmış; geniş, evrensel bir bakış açısını benimsemiştir. Au (2002), Nikolais ve koreografi anlayışıyla ilgili şunları söylemiştir:

Dansçıları doğaüstü yaratıklara benzetiliyordu. Eserleri ilk çağlarda doğanın gücü karşısında korku duyan insanların ritüellerini hatırlatıyordu. Sanat görüşü bilim ve fantezi ile şekillenmişti. Gösterilerinde bedeni uzatmak için destek malzemeler kullanıyordu. Hareketli figürlerin görünümünü değiştirmek için ışıktan faydalandı.

Aynı zamanda kronoloji ve olay bağlantılarıyla oynayarak yapıya dair de denemelerde bulundu. Fokine tarafından tiyatro unsurunu yok saymakla suçlanıyor, bu yoruma “soyutlama duyguyu yok etmez” diyerek karşı çıkıyordu. Dansçılarından rol yapmalarını ya da belli duyguyu yansıtmalarını talep etmezdi; onlara tavsiyesi “duygu değil, hareket” idi. Cunningham’ın eserlerinde olduğu gibi Nikolais’in eserlerinde de fikir belirtmekten çok, ima vardı (Au, 2002, s. 158-160).

Cunningham ve Nikolais’in dansın temel bileşeni olarak gördüğü hareket kavramı, Paul Taylor tarafından reddedilmiştir. Taylor, Isadora Duncan’ı anımsatan bir biçimde, yürüme, koşma ve oturma gibi gündelik hareketler aracılığıyla dansın temel bileşenlerine geri dönmeyi savunmuştur. Taylor eserlerinde mizahi bir üsluptan insan doğasının karanlık taraflarına geçiş yapabiliyor ya da her ikisini bir arada sunabiliyordu. Gerçeklik ve görüntü arasındaki uyumsuzluğun üzerine gidiyordu (Au, 2002).

Postmodern dans anlayışının temelini oluşturan deneysel yaklaşımlar, 1960’lı ve 1970’li yıllarda aktif olarak çalışan bazı genç koreograflar tarafından genişletilip, farklı noktalara taşınmıştır. Aynı dönemde farklı sanatlar arasında disiplinlerarası yaklaşım da ciddi bir şekilde yoğunlaşmıştı. Zaman zaman Judson Dans Tiyatrosu’nda birlikte çalışmalar yapan Trisha Brown, Lucinda Childs, Laura Dean, Douglas Dunn, Simone Forti, David Gordon, Kenneth King, Meredith Monk, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Twyla Tharp gibi isimler bu anlayışın yaygınlaşmasında öncü olmuşlardır. Topluluğun icracı ve koreograf kadrosu içerisinde birçok sanatçı, besteci, yazar ve film yapımcısı yer almıştır. Judson Dans Tiyatrosu postmodern olarak nitelendirilmiş olsa bile esasında topluluğun fikir ve hedefleri oldukça farklıydı. Ortak arzuları dansı oyunculuk, dekor ya da fantastik kostümler gibi unsurlarla gölgelemeden esaslarına indirgemekti. Halkın dans ve dansçılarla ilişkilendirdiği sanatsal dehayı, büyüleyici ruhu reddediyorlardı. Balelerin sevimliliğiyle ya da modern dansın ruhsal arayışlarıyla dertleri yoktu (Au, 2002, s. 164-165).

Postmodern dans ve performans sanatıyla ilgili estetik anlayışın oluşmasında bir diğer önemli öge Yvonne Rainer’in 1965’te Tulane Drama Review’da yayınlanan ünlü “hayır manifestosu” olmuştur. Amerikan çağdaş dans hareketinde önemli bir figür olarak ortaya çıkmış ve postmodern dans akımının öncülerinden biri olarak kabul edilen Rainer’in modernist anlayışı radikal biçimde reddeden manifestosu şöyledir:

Temsile hayır, virtüözlüğe hayır, dönüşümlere, sihir ve kandırmacaya hayır, star imajının göz alıcı parlaklığına ve üstünlüğüne hayır, kahramanlığa hayır, anti kahramanlığa hayır, saçma sapan imgelemlere hayır, icracının ya da seyircinin katılımına hayır, stillere hayır, kamplaşmaya hayır, icracının seyirciyi baştan çıkarmasına hayır, eksantrikliğe hayır, hareket etmeye ve ettirilmeye HAYIR (Rainer, 1965).

"Hayır" kelimesi, Rainer'in dans ve performans sanatında çeşitli konseptlere, normlara ve kurallara karşı bir tavır sergilediğinin ifadesidir. Manifesto, modern dansın ve performansın sorgulanmasına, geleneksel rollerin reddedilmesine ve yeni bir anlatı ve beden dili arayışına vurgu yapmaktadır. Ramsay Burt (1995), Rainer'in manifestosunun esasında sadece o gün için geçerli sanatsal yönelimine bir vurgu olduğunu yani bunun kişisel ve geçici bir ifade olduğunu söylemiştir. Aydin Ersöz (2011), "Rönesanstan Günümüze Dansın Sorunsallaştırılması" adlı doktora tezinde Burt'ün bu ifadesini alıntılamış ve Rainer'in bu söylemine dönemin dansçıları, koreografları ve yazarları tarafından manifesto damgası vurulmasının bir yanlış anlama ve yorumlama olduğu ifadesiyle tartışmıştır.

Rainer ve meslektaşları teatral dansı minimize eden bir tanım üretmiştir: performans alanı olarak belirlenmiş bir alanda hareket eden insan(lar) (Au, 2002). Yani artık postmodern bir eserin izleyiciyle buluşması için bir çerçeve sahneye (tiyatro sahnesi) hapsolmek gereksizdir. Müze, metro istasyonu, sokak, kısacası akla gelebilecek her yer performans alanı olabilecektir. Örneğin Monk, Vessel gibi isimler bazı eserlerinde izleyicinin bir yerden başka bir yere gitmesini talep etmişlerdir. Trisha Brown'ın Roof Piece'inde (Çatı Eseri) Manhattan'daki 12 apartman çatısına yayılan bir alan performans alanı olarak kullanılmıştır. Man Walking Down the Side of a Building'te (Bir Binanın Yan Cephesinden Aşağı Yürüyen Adam) performansçılar duvardan sarkan iplere tutunarak yerçekimine karşı yürümüşlerdir. Sahne dışındaki ortam seçimleri elbette farklı amaçlarla yapılabilmektedir. Bazı koreograflar izleyiciyle performansçı arasındaki mesafeyi kaldırmayı ve böylelikle etkileşimi artırmayı amaçlarken bazı koreograflar eserlerinin hayatın içindenliğini vurgulamayı amaçlar. Veya sadece mekânsal bağlam üzerinden ortama vurgu yapılarak dansın içeriğinin ve sanat estetiği bağlamında bizzat dansın varlığının sorgulanması amaçlanmış olabilir. Bir başka deyişle, sahne dışındaki mekânlarda performans sergileyerek dansçıların

dansın varlığını, içeriğini ve anlamını, mekânın kendisiyle olan ilişkisi üzerinden sorgulaması ve izleyenlere sorgulatması amaçlanabilmektedir.

Rainer'a göre Cunningham ve Taylor gibi öncü dansçıların da daha önce işaret ettiği gibi, dansçının her zaman hareket halinde olması gerekmez, hareketsizlik hala geçerli bir koreografik seçimdir (Au, 2002). Yani Rainer dansın sadece fiziksel hareketlerden ibaret olmadığını, bedenin duruşunun, pozisyonlarının ve hareketsizliğin de anlamlar taşıyabileceğini dile getirmiştir.

Birçok koreograf o dönem için çok önemli bir yenilik olarak, dansın özel bir teknik üstünlük gerektirdiği kavramına karşı çıktılar. Yeni birçok dansın hammaddesini teknikten ziyade gündelik hareketler oluştuyordu (Au, 2002, s. 165).

Postmodern anlayışta izleyicinin gözünü boyamak, performansın zorluklarıyla ilgili gerçekleri onlardan gizlemek gibi bir amaç yoktur. Susan Au'ya (2002) göre, Yvonne Rainer'in "Trio A" adlı eseri bu anlayışa iyi bir örnektir. Bu eserde dansçı bilinçli bir tercihle teknik üstünlük sergilemiyor, dolayısıyla seyirciyi cezbetmeye, onlarda hayranlık uyandırmaya çalışmıyordu. Hareketi icra ederken çaba gösterdiğini, yorulduğunu ya da zorlandığını gizlemiyordu. Hatta örneğin tek ayak üstünde dengede durmanın ne kadar zor olduğunu seyircinin algılamasını sağlamaya çalışıyordu.

Postmodern harekette 1960'larda ve 1990'larda iki farklı yaklaşımın mevcudiyetinden söz edebiliriz. Ersöz (2011) bu iki farklı yaklaşımı, iki farklı sorunsallaştırma dalgası olarak betimler. Ersöz'e göre 1960'larda başlayan birinci sorunsallaştırma dalgası Batı dansında, yazının (koreografinin) [metnin] iktidarını, dansın dilleşmesini, dans dillerini, disipline edilmiş dansçı bedenini, dansın özelleştirilmiş mekânlarını sorunsallaştırırken 1990'lardaki ikinci sorunsallaştırma dalgası ise dansın epistomolojisini, dilden kopuşu ve hareketi sorunsallaştırır. Böylece dans dilinin ve temsilin, bilgi nesnesi haline gelerek sorunsallaştırılması ile beraber daha önceleri kaçınılan koreografi (metin), doksanlardan sonra tamamen zıt bir biçimde yeniden ortaya çıkar. 90'lı yıllardan itibaren, dansı hareket olarak tanımlayan anlayışa karşı eleştirel bir yaklaşım sergileyen bazı dansçı ve koreografların öncülüğünde ortaya çıkan anlayış, önceki anlayıştan farklı olarak yadsımaları ve geçmişten kopmayı terk etmiştir, yani dansın sorunsallaştırılmasında 90'lardan itibaren paradigmatik bir dönüşüm yaşanmıştır (Ersöz, 2011). Postmodern danstaki doksanlardan sonra ortaya çıkan bu yeni anlayış, dansın geçmişine atıfta bulunmayı, geçmişten kopmamayı telkin

etmiştir. Dansın tarihsel ve kültürel bağlamını göz önünde bulundurarak, bu dönemin dansçı ve koreografları geçmişten esinlenerek dansa yeni bir anlam ve değer kazandırmaya çalışmışlardır. Bu yaklaşımla beraber, dansın sadece bir sanat formu olarak algılanmasından ziyade, toplumun ve kültürün nasıl şekillendiğinin gösterilmesiyle ilgili bir araç vazifesi gördüğü de söylenebilir. Bu vazifeyi geçmişle kurduğu ilişki üzerinden yerine getirir. Yine 90'lardan sonra postmodern dansa, 60'lı yılların aksine ifadeci (anlatımcı) geleneğe modernist olmayan bir geri dönüş yaşanmıştır.

Kısaca özetlemek gerekirse erken postmodern dans anlayışı (1960'lar) ifadeci geleneği reddederek mesaj vermekten kaçınmış, geleneksel sahne anlayışından vazgeçerek dansı farklı mekânlara taşımış, dansı ustalık isteyen bir eylem olarak görmeyip herkesin icra edebileceğini savunmuş, virtüözüteye karşı çıkıp cezbedicilikten vazgeçerek dansı basit ve gündelik hareketlerle esaslarına indirgemiş, kostüm, dekor, müzik gibi unsurların kullanımını esneterek dansı minimize etmiş, dansın varlığını sorunsallaştırarak dans ve sanat sözcüklerinin anlamını sorgulamıştır. Geç dönem postmodern dans anlayışı ise (1990 sonrası) özellikle geçmiş (tarih) ve metin (anlatım) olmak üzere pek çok reddediş ve kopmadan vazgeçmiştir. Bu tezin konusu olan Trisha Brown'ın 1998'de sahnelediği L'Orfeo yorumu bu ifadenin en iyi örneklerinden biridir. Brown barok bir eseri seçerek tarihe vurgu yapmış, koreografi ve hareketle metni öncelemiştir.

2.1. Trisha Brown

Zamanının en beğenilen koreograflarından ve dansçılarından biri olan Trisha Brown 1936 yılında, Washington, Aberdeen'da doğmuştur. Modern dans konusundaki resmi eğitimi, 1954'te California'daki Mills Kolejine (Mills College) kaydolmasıyla başlamıştır. 1961'de New York'a taşındıktan sonra Brown, dansçı Anna Halprin ile çalışmış ve 1962'de avangart Judson Dans Tiyatrosu'nun kurucu üyesi olmuştur. Brown burada Yvonne Rainer, Steve Paxton, Twyla Tharp, Lucinda Childs ve David Gordon gibi deneysel dansçı isimlerle çalışmıştır. Ayrıca, Merce Cunningham Dans Stüdyosu'nda, John Cage'in müzikal fikirlerini dansa aktaran Robert Dunn'ın kompozisyon atölyelerine katılmış ve 1960'ların New York'unu tanımlayan disiplinlerarası yaratıcılık ekolüne büyük katkıda bulunmuştur. Dans olarak

nitelendirilen fiziksel davranışları genişleterek, gündelik hayatın olağandışılığını keşfeden Brown, koreografilere görevler, kural oyunları, doğal hareketler ve doğaçlamalar getirmiştir. Onun çığır açan çalışmalarının, sanatın manzarasını sonsuza dek değiştirdiğini söyleyebiliriz. 1970 yılında “Trisha Brown Dans Kumpanyası”nın kurulmasıyla Brown, kendine özgü sanatsal araştırmalarına ve bitmek tükenmek bilmeyen deneysel çalışmalarına başlamış ve bu çalışmalar kırk yıla uzanmıştır. Yüzden fazla koreografi ve altı operanın yaratıcısı olan Brown aynı zamanda çizimleri çok sayıda müze sergisi ve koleksiyonunda beğeni toplayan bir görsel sanatçıdır. 1970'lerde, Brown orijinal bir soyut hareket dili icat etmeye çalışmış, temsillerini sanat galerileri, müzeler ve uluslararası sergilerde yapmıştır. Gerçekten de koreografiyi müze ortamına sokmaya yönelik çağdaş projeler, Brown'ın oluşturduğu örnek modelden ayrı düşünülemez. Brown'ın hareket/dans dünyasına kattığı lügat, onun ve dansçıların vücutlarını eğitmek için benimsedikleri yeni yöntemlerle birlikte, uluslararası dans pratiğinde onun en yaygın, en etkili miraslarından biri olmaya devam etmektedir. Bununla birlikte, Brown için bu teknikler, sıralı bir biçimde tasarlanan koreografların yaratılmasını sona erdirmek için bir araç olmuştur (“Trisha Brown 1936-2017”, t.y.).

"Equipment Dances" (1968-1971) eserinde, yerçekimi, algı ve kentsel mekânı araştırmıştır. “Accumulations” (1971-1975) çalışması ile kendi kuşağının minimalist ve kavramsal sanatçıların çalışmalarında yaygın olan, matematiksel dizilerden türetilen danslara yeni bir standart ve sistematiklik getirmiştir. Brown, "ezberlenmiş doğaçlama" adını verdiği yöntemi geliştirerek kariyerinin geri kalanına yön verecek olan temel yaklaşımı keşfetmiştir. “Watermotor” (1978) isimli çalışmasında Brown'ın bir dansçı olarak kendine özgü olağanüstü virtüözlüğü dikkat çekmiştir. Ayrıca bu çalışma Brown'ın dehasının pek çok bileşeni arasında, zihin ve beden zekâlarının ayrılmazlığını oluşturma, bunlara erişme ve bunları temsil etme yeteneğinin de olduğunu sanat çevrelerine göstermiştir. 1980 yılına kadar tüm üyeleri kadınlardan oluşan bir toplulukla stüdyoda çalışan Brown, ustaca bir iş birlikçilik sergilemeyi başarmıştır. Dansçıların kolayca doğaçlama yapmalarını sağlamak ve onlara ilham verebilmek için kendi bedenini, dilini ve imgelerini kullanan Brown bu doğaçlamaları düzenleyip yapılandırarak koreografilere dönüştürmüştür. 1979 yılı Brown'ın kariyerinde önemli bir dönüm noktası olmuştur çünkü o tarihe kadar geleneksel olmayan ortamlarda sanatını icra eden koreograf, o tarihten sonra çalışmalarını

geleneksel çerçeve sahnede sürdürmeye karar vermiştir. Bu kararlar birlikte Brown, daha geniş bir iş birliğine girişmiş ve çağdaşlarından koreografisine geleneksel müziğe ait olmayan ses notasyonlarının yanı sıra dekor ve kostüm gibi görsel öğeler ile katkıda bulunmalarını istemiştir. Robert Rauschenberg ile iş birliği yaptığı “Glacial Decoy” (1979) çalışmasında, tiyatronun geometrisinden ve görüş hatlarından ilham alarak Rauschenberg ile olan sanatsal diyaloglarının sınırlarını en baştan belirlemiştir. Brown daha sonra, Fujiko Nakaya, Donald Judd, Nancy Graves, Terry Winters ve Elizabeth Murray gibi sanatçılarla ve Robert Ashley, Laurie Anderson, Peter Zummo, Alvin Curran, Salvatore Sciarrino ve Dave Douglas gibi bestecilerle el ele vererek yaptığı çalışmalarda iş birliğini, etkileşen ve kesişen sanatsal yönelimlerin bir tezahürü olarak tanımlamıştır. En sevilen eseri olan 1983 yapımı “Set and Reset” Brown'a uluslararası bir ün kazandırmıştır. “Unstable Molecular Cycle” (1980-1983) [Kararsız Moleküler Döngü] olarak bilinen, tamamı ezberlenmiş doğaçlamaya dayanan çalışmalarıyla Brown mesleğinin zirvesine çıkmıştır. "The Valiant Cycle" (1987-1989) ile Brown dansçılarının dayanıklılığının sınırlarını zorlamış, Donald Judd'ın dekor, kostüm ve müziklerini hazırladığı başyapıtı Newark [Niweworce] (1987) ile soyut dansı teatral bir boyuta taşımıştır. "Back to Zero Cycle" (1990-1994) ile Brown, "bilinçsiz" hareketi araştırarak yeni bir alanın içine girmiş ve aynı zamanda görünürlük ve görünmezlik, görsel sapma gibi uzun süredir ilgilendiği temaları yeni nüanslarla ele almıştır (“Trisha Brown 1936-2017”, t.y.).

Lina Wertmuller'in yönettiği 1987 yapımı Bizet'nin Carmen operasında koreograf ve dansçı olarak görev aldıktan sonra Brown, 1990'ların ortasında opera yönetmenliği yapmaya karar vermiştir. Hazırlık aşamasında, Johann Sebastian Bach ve Anton Webern'in eserleri ile çalışmış, böylece müzik döngüsü başlamıştır. Polifonik müzik formları konusundaki yeni edinimleriyle, Brüksel'in ünlü La Monnaie Operasının yönetmeni Bernard Foccroulle'un davetini kabul ederek 1998'de Monteverdi'nin L'Orfeo operasını yönetmiştir. Bu projede görsel sanatçı Vija Celmins ve besteci Laurie Anderson ile çalışan sanatçı, 1990'ların sonu ve 21. yüzyılın ilk on yılında bir yandan çağdaş sanatçılar ve bestecilerle yeni koreografiler oluşturmak ve opera yönetmek üzerine çalışırken bir yandan da çizim alanındaki çalışmalarını geliştirmeye çalışmıştır.

Brown 2008 yılında Kenjiro Okazaki ve Laurie Anderson ile iş birliği yaptığı “I Love My Robots” performansında sahne aldıktan sonra dansı bırakmıştır. Son eserleri

arasında Jean Phillippe Rameau'nun “Hippolyte et Aracie” ve “Pygmalion” (2010) operaları bulunmaktadır. 2017 yılında hayatını kaybeden Brown’ın çizimleri 1970’ten günümüze kadar Yale Üniversitesi Sanat Galerisi ve Leo Castelli Galerisi (1974), Venedik Bienali (1980), The Fabric Workshop & Museum, Philadelphia (2003), White Box Gallery, Londra (2004), Documenta XII (2007) ve The Walker Art Center (2008) gibi birçok uluslararası müze ve galeride sergilenmiştir. Ayrıca çizimleri Reina Sofia Müzesi, Madrid, New York Modern Sanat Müzesi, Walker Art Center, Minneapolis, Centre Georges Pompidou, Paris gibi önemli müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır.

2.1.1. Judson Dans Tiyatrosu

Judson Dans Tiyatrosu, 1960'ların başında ABD'de ortaya çıkan, Yvonne Rainer ve Greenwich Village'daki bazı avangart koreograflar tarafından başlatılmış bir sanatsal harekettir. Bu hareketin doğuşuna katkısı olan önemli mekânlardan biri, Howard Moody'nin başkanlık ettiği büyük bir Baptist kilisesi olmuştur. Modern ve özgürlükçü bir anlayışa sahip olan rahip Moody, Greenwich Village ve çevresindeki yaratıcı enerjiden etkilenmiş ve Judson Anıt Kilisesi'nin (Judson Memorial Church) kapılarını prova yapmak veya sahne almak için mekâna ihtiyaç duyan fakat kira ödeyemeyecek durumda olan yerel sanatçılara açmıştır (Mackrell, 2010). İlk dans gösterilerini 6 Temmuz 1962’de gerçekleştiren dansçılar ve koreograflar 1962-1964 yıllarında bu kiliseyi çalışma merkezi haline getirerek çalışmalarını sürdürme ve sahneleme imkânı bulmuşlardır (Ersöz, 2011). Çalışmalarına Judson Anıt Kilisesi’nde başlayan koreograflar ve sanatçılar burada çeşitli atölyelere de katılarak oluşturdukları disiplinlerarası kollektif çalışmaları bir adım ileri taşıyarak Judson Dans Tiyatrosunu kurmuşlardır. Sadece dansçılar değil, müzisyenler, şairler, heykeltıraşlar, kavramsal ve görsel sanatçılar da bu tiyatrodaki atölyelerde ve eserlerde yer almışlardır.

Judson Dans Tiyatrosu, Steve Paxton, Fred Herko, David Gordon, Alex ve Deborah Hay, Lucinda Childs, Trisha Brown, Meredith Monk, Yvonne Rainer, Elaine Summers, William Davis ve Ruth Emerson gibi isimlerin kurduğu bir topluluktur ve Amerikan postmodern dans hareketinin en önemli parçalarından biridir. Judson Dans Tiyatrosu sanatçıları her hareketin potansiyel olarak dans olabileceği ve herhangi bir eğitim almış olmasa bile herkesin dansçı olarak kabul edilebileceği fikrinden hareketle hem modern dansı hem de bale estetiğini radikal bir biçimde sorgulamışlardır.

Geleneksel yöntemlere karşı olan topluluk, geleneksel dans tekniklerinin yerine gündelik hareketleri ve hareketsizliği yoğun bir şekilde kullanmışlardır. Aynı zamanda tamamlanmış ürünün mükemmelliği yerine süreci önemsemişler ve öykü/anlatı, duygusal dışavurum, virtüözite, sahne yanılması gibi unsurları reddetmişlerdir (Dehmen, 2010). Judson ekolü yalnızca yeni ve radikal estetik unsurlar oluşturmakla kalmamış, aynı zamanda hiyerarşik olmayan, demokratik yaratım ve karar verme süreçlerini vurgulayan daha esnek bir yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamış ve dansa dair tarihsel gerçekleri ve ideolojik prensipleri sorgulamıştır (Gibbons, 2015).

Judson Dans Tiyatrosu birçok nedenden dolayı dans tarihinde bir dönüm noktasını temsil etmektedir. İş birlikçi yapısıyla yalnızca klasik baleye değil aynı zamanda Amerikan modern dansının 1950'lerin sonlarındaki hiyerarşik yapısına da karşı çıkmıştır. Judson Dans Tiyatrosu'nun genç üyelerden oluşması hem kuşaklar arası değişimin hem de Kennedy döneminde otoritedeki kültürel değişimin işareti olmuştur. Bu değişim, yaşın bilgeliği ve deneyiminden, enerji ve yaratıcılığa, yani gençliğe doğru bir kayma şeklinde yaşanmıştır. Judson Dans Tiyatrosunda gerçekleşen atölye ve konserlerde dansın ve hareketin doğası ve anlamı gibi estetik sorgulamalar gündeme getirilmiştir. Temel olarak bir dans eserinin kimliği, dansın tanımı ve tekniğin doğası gibi konular ele alınmıştır. Bu disiplinlerarası topluluk, sonraki yirmi yıl boyunca önemli koreograflar için bir eğitim platformu olma özelliği taşımıştır (Banes, 1994)

2.1.2. Trisha Brown Dans Kumpanyası

Trisha Brown Dans Kumpanyası, kendini Trisha Brown'ın eserlerinin temsiline ve kültürel mirasının korunmasına adanmış bir oluşumdur. 1970 yılında kurulan topluluk dünyanın dört bir yanını dolaşarak çalışmalarını sergilemiş, bilgi ve tekniklerini başka insanlara öğretmiş böylece hem izleyiciler hem de sanatçılarla güçlü ilişkiler kurmayı başarmıştır. Brown kurduğu bu kumpanyada aralarında Robert Rauschenberg, Donald Judd ve Elizabeth Murray gibi görsel sanatçılar ve Laurie Anderson, John Cage ve Alvin Curran gibi müzisyenlerin bulunduğu, müzik, tiyatro ve görsel sanatlar alanlarındaki lider isimlerle iş birliği yapmıştır. Brown 2013 yılında emekli olduğunda yönetim kurulu, uzun süredir kumpanyanın üyeleri olan Diane Madden ve Carolyn Lucas'ı Yardımcı Sanat Yönetmenleri olarak seçmiştir. Böylece Brown'ın koreografi ve danslarının temsil edilmesi, kumpanyanın eğitim girişimlerinin geliştirilmesi,

genişletilmesi ve derinleştirilmesi, kumpanyanın arşivinin canlı bir organizma gibi ele alınması gibi görev ve yetkiler Madden ve Lucas'a verilmiş, böylelikle Brown'ın çalışmalarının ve genel olarak dansın daha iyi anlaşılması amaçlanmıştır. Kumpanyanın eğitim ve sosyal yardım programı, dünya çapındaki atölye çalışmaları, ustalık sınıfları ve çeşitli konferanslardan oluşmaktadır. Seçilen eserlerin lisansları dünya çapında özenle seçilmiş eğitim kurumlarına ve profesyonel topluluklara verilmekte ve eserler düzenli olarak dans öğrencileri ve profesyoneller tarafından yeniden sahnelenmektedir. 2009 yılında Trisha Brown Dans Kumpanyası, Trisha Brown Arşivi olarak adlandırdıkları bir arşiv oluşturmuştur. Koleksiyonda doksandan fazla orijinal çalışmaya ait, performans esnasında çekilmiş kamera kayıtları ve provalar sırasında Brown tarafından çekilmiş videolar da dâhil olmak üzere üç bine yakın görsel materyal bulunmaktadır. Arşiv ayrıca, Brown'ın dönemin önde gelen sanatçılarından bazılarıyla yaptığı disiplinlerarası çalışmalardan elde edilmiş fotoğraflar, baskılar ve temsillere ait programlar gibi önemli öğelerin yanı sıra ses materyalleri, müzik notaları, bazı dekor ve kostümleri de içermektedir. Arşiv materyalleri kumpanyanın prova süreçlerinde kullanılmakla beraber performans sırasında sahne üzerinde tarihsel bir bağlam yaratmak için temsillerde de kullanılmaktadır. Arşiv aynı zamanda kumpanya üyelerine, öğrencilere ve araştırmacılara örnek teşkil ederek yardımcı olduğu gibi çeşitli kültür ve sanat kurumlardan gelen gösteri materyali taleplerini de karşılamaktadır. Trisha Brown Dans Kumpanyası'nın şuanki dansçı kadrosu şu isimlerden oluşmaktadır: Christian Allen, Cecily Campbell, Burr Johnson, Lindsey Jones, Cynthia Koppe, Patrick Needham, Jennifer Payán, Spencer James Weidie.

2.1.3. Trisha Brown'ın Koreografi Anlayışı

Trisha Brown, Amerikalı bir dansçı ve koreograf olarak postmodern dans alanında önemli bir figürdür. Brown'un eserleri, hareketin temel özelliklerini araştırmak ve deneyimlemek üzerine odaklanmaktadır. Hendel Teicher (2002) editörlüğünü yaptığı "Trisha Brown: Dance And Art in Dialogue, 1961-2001" adlı kitabın önsözünde Brown'ın çalışmalarıyla ilgili şunları dile getirmiştir:

Brown, hareketin temel özelliklerini (yerçekimi, ağırlıksızlık, süre, sıralama, tekrar gibi) araştırmıştır. Kinestetik, işitsel, görsel ve sözel deneyimler arasındaki ilişkileri sorgulamıştır. Eserleri, seyirci ve performans arasındaki ilişkileri, izleyici ve

izlenen arasındaki ilişkileri, olağan ve olağandışı arasındaki ilişkileri, algısal ve içgüdüsel olanları ve tüm bunların ortak özelliği olan sanat ve hayatı yeniden ele almıştır (s. 8).

Brown aynı zamanda belirsizlik, çelişki, öngörülemezlik, uyumsuzluk, istikrarsızlık, düzensizlik ve çevre gibi doğuştan sorunlu kavramları ele almış, icat ve yaratma fırsatlarına dönüştürmüştür (Teicher, 2002).

Brown, Mills Koleji'nden mezun olduktan sonra çalışmalarının oldukça deneysel olan ikinci aşamasına başlamıştır. 1958'den 1960'a kadar Portland, Oregon'daki Reed Koleji'nde (Reed College) doğaçlama dersleri vermiş ve bu süre zarfında bazı hareket yapıları icat etmiştir. Bunlardan bazılarını 1960'ta Anna Halprin'in California'daki stüdyosunda deneyimleme şansı elde etmiştir. Halprin, tıpkı Merce Cunningham, John Cage ve Judson Dans Tiyatrosu'nun kurulmasında önemli yeri olan Robert Dunn gibi felsefi anlayışı ve fiziksel sorgulamalarıyla modern danstan uzaklaşıyordu. Halprin'in atölyesi, John Cage ile tanışmasını sağlayarak Brown'ın estetik anlayışını köklü bir şekilde etkilemiş ve değiştirmiştir. Halprin'in "görev" dediği şey, Cage'in sanat ve günlük yaşamı bir araya getirmesine benziyordu ve dansçıyı şimdiki anla kinestetik olarak yüzleştiriyordu (Teicher, 2002).

Trisha Brown koreografilerinde “soyut hareket” (pure movement) olarak adlandırdığı yaklaşımı sıklıkla kullanmıştır. Brown'a göre "soyut hareket" başka anlamlar taşımayan, farklı çağrışımlar yapmayan bir hareket demektir. Fonksiyonel veya pantomimsel değildir. Vücudun eğilme, doğrulma veya dönme gibi mekanik hareketleri herhangi bir bağlamdan azade olduğunda soyut hareket olarak kabul edilmektedir. Brown soyut hareketi bedeninin mekanik hareketlerini parçalara ayırarak analiz etmek için kullandığını ifade etmiştir (Teicher, 2002). Brown böylece bedeninin hareket etme imkânlarını detaylandırarak çalışmış, oradan hareket parçaları üretmiştir. Brown koreografi anlayışı ve çalışma prensipleri hakkında şunları ifade etmiştir:

Koreografilerimde kendim için anlamlı olan fakat başkaları için soyut görünebilen ilginç jestler kullanırım. Bazen seyircinin dans etmeyi bırakıp bırakmadığını anlamaması için günlük bir jest yaparım ve bu ironiyi daha da ileriye taşıyarak, sol tarafa doğru gidecekmiş gibi bir hareket kurar ve son anda sağa doğru giderim, eğer seyircilerin bunu fark ettiğini düşünürsem hareketsiz durabilirim. Hareketler üzerinde oyunlar yaparım, örneğin daha önce yapılan bir jesti daha sonra farklı bir

bölgede tekrarlar veya bozulmuş bir şekilde yansıtırım. Frazları tepetaklak eder, tersine çeviririm veya bir eylem önerir ve sonra onu tamamlamam veya baştan sona abartırım. Radikal değişiklikleri alelade bir şekilde yapıyorum. Ağırlığı, dengeyi, momentumu ve düşme, itme gibi fiziksel hareketleri kullanıyorum. Kumpanyama "dizlerini şuraya koy", "frazı başlat ve ikinci sayıda tekrar başlat", veya "yap ve bırak" gibi şeyler söylerim. Tüm bu hareketleri geçişler olmadan bir araya getiririm. Önceki bir geçişle sonraki hareketi tanıtmam ve böylece bir şeyi başka bir şeyin üstüne inşa etmem. Eğer bir şey inşa edersem, bunu başka bir şey inşa ederek bitirebilirim. Hareketlerim arasında genellikle nötr bir duruşa dönerim; bu benim için nereden geldiğimi ve nereye gideceğimi hesaplamamanın bir yoludur (Teicher, 2002, s. 87).

Brown'ın, bu tezin de konusu olan, L'Orfeo eserine baktığımızda burada bahsettiği ifadeleri sıklıkla kullandığını görürüz.

3. TRISHA BROWN'IN L'ORFEO YORUMUNUN ANALİZİ

Opera tarihinin ilk başyapıtı (Focroulle, 2005/2011) olarak tanımlanan ve müzik tarihçilerine göre ilk modernist opera olma özelliği taşıyan L'Orfeo operası ile Claudio Monteverdi, bireyi müziğin merkezine yerleştirmiştir. Müziğin gücüyle tanrılara kafa tutan, başaramasa da karısını geri almak için tanrılarla pazarlığa girip elinden geldiğince ölüme direnen Orfeo'yu konu alan bu opera, tanrı merkeziliğin yerine bireyin failliğini yerleştirerek müzikte devrim yaratmış ve 20. yüzyıla değin etkisini sürdürecektir bir anlayışa ön ayak olmuştur. Müzik tarihinde bu eser defalarca sahnelenmiş ve günümüzde bile hala operaların repertuarları arasındaki yerini kaybetmemiştir. Monteverdi'nin ölümsüz eseri L'Orfeo'yu yönetme teklifini Trisha Brown'a götüren isim Brüksel'deki 'Theatre Royal de la Monnaie'nin yönetmeni Bernard Focroulle'dir. Operanın, Simon Keenlyside'in başrolünde olduğu Trisha Brown koreografik yorumunun dünya prömiyeri 13 Mayıs 1998 yılında 'Theatre Royal de la Monnaie'de yapılmıştır. Bu eseri analiz edebilmek için Brown'ın koreografi anlayışının temellerine yani geçmişe göz atmak gerekir.

Guillaume Bernardi'ye (2002) göre, Judson Anıt Kilisesi'nde Trisha Brown'ın sanatsal yolculuğu basit, radikal sorularla başlamış (Dans nedir? Vücudun tüm parçaları eşit şekilde ele alınırsa ne olur? vb.) ve bu sorulara cevap bulabilmek için Brown doğaçlamaları araç olarak kullanmıştır. Brown'ın operadaki yaklaşımı da aynı rotayı takip etmiştir. Brown form hakkındaki önyargıları sorgulamış ve doğaçlama yoluyla klasik opera sahneleme problemlerine sayısız yeni çözüm getirmiştir. Bir diğer önemli özelliği de zengin ve orijinal iş birliği anlayışıdır. Birçok yönden Brown'ın opera çalışması, onun iş birlikçi pratiğinin bir devamı olarak nitelendirilebilir. L'Orfeo, Brown ve Monteverdi arasındaki diyaloglardır. Brown, Monteverdi'nin fikirlerini daha da ileriye taşımaktan ziyade, diyalogun olanaklarını keşfetmeye odaklanmıştır. Bu açıdan muhtemelen John Cage'den etkilenen Brown, operanın çeşitli bileşenleri arasındaki ilişkileri muazzam bir özgürlük duygusuyla tasavvur edebilmiş böylece her öge diğerine yanıt verirken kendi kimliğini koruyabilmiştir. Brown'ın dramaturjik vizyonuna göre, opera bir taklit sisteminden ziyade, ilişkilerle, metaforik bir sistem

olarak işlev görür. Brown'ın yönetmenliğe yenilikçi yaklaşımının etkileri, en çok üç temel unsur ele alma biçiminde kendini gösterir: sahne ve kostüm tasarımı, anlatı ve şarkıcılar (Bernardi, 2002, s. 252-253). Burada kullanılan "diyalog" terimi, Brown ve Monteverdi arasında bir tür sanatsal diyalogu ifade etmektedir. Yani, Brown, Monteverdi'nin opera eseri L'Orfeo'yu sahnelediği zaman, bu eseri yorumlama ve yeniden şekillendirme sürecinde Monteverdi'nin fikirleriyle bir diyalog halinde olmuştur. Brown'ın amacı, sadece Monteverdi'nin fikirlerini ileriye taşımak değil, aynı zamanda kendi bakış açısı ve yaratıcı yaklaşımlarıyla bir diyalog oluşturarak eseri daha da ilginç ve yenilikçi bir hale getirmektir. Bu diyalog, Brown'ın Monteverdi'nin müziğine yaslanarak kendi sahneleme ve hareket dilini keşfetmesini sağlamıştır. Brown'ın L'Orfeo eserinde sahnede hareket ve müzik arasında bir ilişki kurmak istediği görülmektedir. Sahneleme sürecinde bu ilişkiyi araştırmış ve Monteverdi'nin müziğinin hareketle nasıl etkileşime girebileceğini keşfetmeye çalışmıştır. Brown'ın, hareketin müziği tamamlayan ve onun anlamını pekiştiren bir öğe olarak rol oynamasını istediği açıkça görülmektedir. Öte yandan, buradaki “diyalog” teriminin sadece Monteverdi ve Brown arasındaki diyalogu ifade etmekle kalmayıp ayrıca sahne tasarımı, kostüm ve oyuncu seçimi gibi birçok farklı unsur birbiriyle ilişkilendiren ya da özgürleştiren bir diyalog terimi olduğunu söyleyebiliriz. Bu, Brown'ın opera eserlerine yaklaşımında önemli bir rol oynayan disiplinlerarası bakış açısının da bir yansımasıdır. Yani sahne tasarımı, kostüm ve oyuncu seçimi gibi farklı bileşenler arasında kurulan diyaloglarla bu bileşenler birbirlerini tamamlayabilir veya birbirlerine karşıt bir etki yaratabilirler. Brown'ın yaklaşımı, bu farklı unsurlar arasındaki etkileşimlerin keşfedilmesine ve farklı sonuçların ortaya çıkmasına izin vermektedir.

Monteverdi sahne eserlerinde metni ve oyunculuğu ön plana çıkarmış bir bestecidir. 1998 yılında Amerikalı post modern dansçı ve koreograf Trisha Brown'ın, L'Orfeo yorumunda Monteverdi'nin ‘oyuncular şarkı söyleyecek’ ifadesinden esinle benimsediği ‘şarkıcılar dans edecek’ (Eskenazi, 2002) yaklaşımı, modernitenin şafağındaki bu eseri post modern dansın minimalist anlayışı ile birleştirirken eserin metnini hareketin kaynağı kılmıştır. Monteverdi'nin eserde sözlere vermiş olduğu dikkati Brown hareketin tasarımında tekrarlamıştır. Brown bu operayı eserin librettosuna (metne) ve Monteverdi'nin müziğine büyük bir saygı duyarak hazırlamıştır. Gündelik hareketler ve jestlerle yeni bir dil yaratarak metni vurgulamış

ve anlatımı destekleyerek dramatik etkiyi arttırmıştır. Brown kendi sözcükleriyle bu durumu şöyle anlatmıştır:

Operada enerjinin eksikliğine dayanamadığım için, hikâyeyi ve müziği izleyiciye anlatan formlar oluşturmaya başladım. Cesaretimin yerini sadelik aldı, yani bilmeyerek bilmek. Bir şarkıcı bunu yapabilir mi? Düşündüm ki hareketleri/jestleri doğru kullanırsam, onları performans sanatçıları olarak güçlendirebilirim. (Teicher, 2002, s. 209).

Bu tezin “Postmodern Dansın Doğuşu, Gelişimi, Tarihsel ve Sosyal Arka Planı” başlıklı ikinci bölümünde anlatıldığı üzere doksanlı yıllarda postmodern dansa yeni bir aşama başlamış ve ifadeci geleneğe geri dönüş yaşanmıştır. Trisha Brown’ın L’Orfeo eserinde de dil ve anlatı Brown için çok önemli olmuştur. Melanie Eskenazi ile yaptığı bir röportajda Brown dile her zaman ilgi duyduğunu, İtalyan Rönesans Şiiri alanında doktora yapmış asistanı ile operanın librettosunu baştan sona incelediğini ve kendini metne kaptırdığını ifade etmiş, şarkıcılar tarafından kabul görmesinin metne ve müziğe hâkim olduğunu öğrenmelerinden sonra gerçekleştiğini belirtmiştir (Eskenazi, 2002). Eserin başrollerinden Simon Keenlyside ise başka bir röportajda Trisha Brown’ın kendisine soyut bir dansçı/koreograf olduğunu ve hikâye anlatmakla pek ilgilenmediğini açıkça belirttiğini fakat kendisinin bir şarkıcı olarak tamamen hazırlıksız olduğunu ve onun önünde deneyler yapmaya hiç de hevesli olmadığını dile getirmiştir. Keenlyside sözlerine şöyle devam eder:

O zaman söyledikleri benim için pek bir şey ifade etmiyordu. Öyle ya da böyle zaman geçti ve provalar sırasında Trisha’nın yanında her zaman bir vokal notası ve bir tercüman vardı ve İtalyanca metnin anlamını ayrıntılı olarak biliyordu. Bu beni düşündürdü... Belki onu da düşündürmüştür. Bilmiyorum ama sonuç olarak hareket (dans) soyut bir halden tamamen betimleyici hale dönüştü. O, şarkıcı tamamen başka bir şey hakkında şarkı söylerken bazen anlatıya atıfta bulunabilecek veya alternatif olarak karakterin kişiliğinin bazı yönleri hakkında yorum yapabilecek yarı gerçekleri göstermenin bu değişken yolunu kullanıyordu. Veya bir jest, bir karakterin zihinsel durumunu yansıtabilirdi... Her zaman bunun asla çok özel bir şeye bağlanmayacağı hissi vardı... Ve tabii ki, bu hileler her şeyi daha büyüleyici hale getirdi. Ayrıca tuvalin kenarlarını sanki periferik bir görüşmüş gibi harika bir şekilde kullanıyordu... Bir Trisha Brown sahnesinin kenarlarını asla

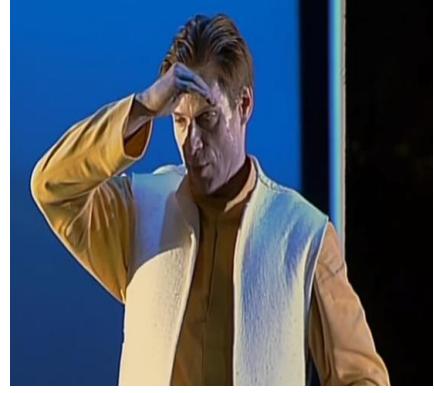
izlemeden duramazsınız. Sahnenin kanatlarından ve diğer karanlık girintilerinden sizinle, yani seyircilerle konuşuyor olabilir. Orfeo çalışması, prova dönemimizin başlangıcından önce büyük ölçüde dansçıları üzerine inşa edildi ve ardından biz şarkıcılar çalışmaya dâhil olduk. Tabii ki, çalıştığımız noktalarda onların çözümlediğini yeniden oluşturamadığımız durumlarda, kesme ve yapıştırma yapmak gerekiyordu. Bu, dans ve opera arasında daha önce gördüğüm, şarkıcıların (şüphesiz zorunlu olarak) dansçılar dans ederken hemen hemen hep hareketsiz durduğu diğer iş birliklerine benzemiyordu! Trisha böyle bir şey istemedi. Fiziksel ve müzikal dillerin bir arada var olmasını istedi. Birlikte batmak veya yüzmek gerekiyordu ve bu, dansçılarının aynı zamanda öğretmen rolünü de üstlenmeleri demekti; Trisha'nın aklında ne olduğuna mümkün olduğunca yaklaşmamız için bizi sürekli ikna ve teşvik ettiler. Bu durumda en önemli olan şeyin, bütün resim olduğunu düşünüyorum. Drama... Dans ekibinin fiziksel ve sanatsal potansiyelini tam olarak gerçekleştirmekten ziyade... Bu bir riskti! Ve şarkıcılara, eğitimini almadıkları fiziksel bir repertuar emanet etmek için muazzam bir inanç. Ama bu, onun ve dansçılarının gözetiminde, nihayetinde harika bir sanat eseriyle sonuçlandı (Teicher, 2002, s. 212).

Brown sahnelediği bu eserde Keenlyside'nın da değindiği gibi hareket ve müzik dillerini bir arada kullanmıştır. Opera koreografisi çalışan Pina Bausch, Mark Morris gibi postmodern koreograflar, şarkıcıları ve dansçıları ayırıp şarkıcıları izleyicilere göstermezken, Trisha Brown şarkıcıları da sahneye dâhil etmiş ve onların da dans etmelerine olanak tanımıştır. Brown hareketi ve jestleri kimi zaman metin ve müzikle paralel olarak ilerleyen, kimi zamansa müzik ve metinden bağımsız (soyut) bir yapıda inşa etmiş; hatta bazen bu iki yapıyı iç içe geçirerek beraber kullanmış, eseri daha ilgi çekici bir hale getirmiştir. Örneğin eserdeki Orfeo'nun "Possente Spirto" adlı ariasında Orfeo ellerini gözlerine doğru kaldırdığında (Şekil 12) ve elini orada tutmaya devam ettiğinde (Şekil 13) gözlerini güneşten/ışıktan koruyor gibi gözükse de Brown bu jesti seyirciye soyut gelebilecek bir anlamda da kullanmıştır. Brown'a göre

Orfeo'nun bu jestleri yapmasının nedeni gözlerini tanrının gazabından korumanın yanı sıra buyurgan da gözükme, çünkü o Apollon'un oğludur (Eskenazi, 2002).



Şekil 12



Şekil 13

Orfeo yer altına inip tanrılara kafa tutma cesaretine sahiptir, yani aslında güçlüdür. Fakat aynı zamanda karşısına çıkacak olan tanrının neye benzediğini ve kendisinin nasıl bir tehlikede olduğunu bilmediği için ellerini gözlerine siper ederek kendini korumaktadır.

“Rosa del ciel” isimli aryada ise Orfeo ‘güneş’ kelimesini kullanırken soyutlama yapmadan yalnızca metni desteklemek amacıyla elini yukarı kaldırmakla (Şekil 14) yetinmiştir.



Şekil 14

Arya sol minör tonunda yazılmıştır. Sol, aynı zamanda güneş (sole/soleil) demektir. Monteverdi şarkıyı sembolik olarak güneşe götürecek olan bölümde, yani sol notasına giderken Orfeo için çıkışlı bir cümle yazmak yerine inişli bir cümle yazmış (Şekil 15), böylelikle Orfeo'nun asıl isteğinin güneşe/ışığa/yeryüzüne ulaşmak değil karısına kavuşmak olduğunu (Focroulle, 2005/2011) anlatmaya çalışmıştır.



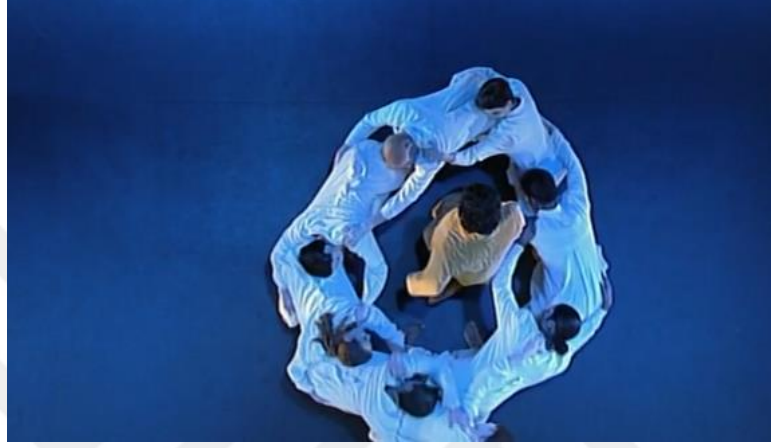
Şekil 15: Monteverdi'nin L'Orfeo Notasyon

Eserin 10:28'deki koro kısmında 'güneş' kelimesi kullanılırken yine koronun ellerini yukarı kaldırıp güneşi tasvir ettiğini (Şekil 16) görmekteyiz. Eserde güneş kelimesi kullanılırken eğer jest kullanılmışsa, hareket dilinde güneş hep buna benzer şekillerde betimlenmiştir.



Şekil 16

Brown'ın bu jestle sadece güneşi değil Apollun'u da tasvir ettiği düşünölebilir. Apollon güneş tanrısı değildir (Erhat, 1996) fakat mitolojide ışığı yansıttığı, ışık saçtığı söylenmektedir. Dolayısıyla gökyüzündeki ışık (güneş) ya da sadece Tanrı figürü (Apollon) olarak bu jestin bu eserde betimlendiğini varsayabiliriz. Benzer şekilde Monteverdi de eserde Orfeo'nun Apollon'a seslendiğı yerlerde hep sol tonalitesini duyurmuştur.



Şekil 17

Şekil 17 ve Şekil 18'de ise Orfeo, “Vi ricorda ò bosch'ombrosi” (Hatırlıyor musunuz ey gölgeli korular) adlı ariasında “söyleyin, o zamanlar herkesten daha mutsuz görünmüyor muydum?” ifadesini kullanmadan hemen önce dansçılarla beraber bir göz küresi, (Şekil 17) kullandıktan hemen sonra ise bir göz figürü (Şekil 18) oluşturmaktadır.



Şekil 18

Bu illüstrasyonlar hem Orfeo'nun o anda söylediği görünmek sözcüğünü resmetmekte hem de Orfeo'nun en büyük hatası olan, tanrılara verdiği sözü tutamayıp Euridice'ye bakmasını yani "Orfeo'nun bakışını" simgelemektedir. Bakmak, Orfeo'nun kaderini değiştirdiği için bu mitte çok önemli bir yere sahiptir.

Şekil 19'da "Rosa del ciel" aryasında Orfeo "seni ilk gördüğümde" ifadesini kullanırken elleriyle Euridice'nin başını çerçeve içine alarak bir tablo imajı çizmiştir. Resim içinde resim algısı yaratan bu tablo elbette anlatımı doğrudan güçlendirmek için yaratılmıştır. Buna benzer, bir olayı ya da durumu anlatan, duyguları ve karakterlerin içgörülerini yansıtan jest ve hareketler eserde sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.



Şekil 19

Müzik ve hareketin eserdeki bu ilişkisini Brown'ın müzikal ve fiziksel durumlar arasında yarattığı diyaloglar olarak nitelendirebiliriz. Brown, hareketin müzikle paralel ilerlediği zamanlarda müziğin dinamiklerindeki değişimi an be an dansçıların ve şarkıcıların bedenleri üzerinden görünür kılmıştır. Müzik hızlandıkça performansçılar da hızlanır, yavaşladıkça yavaşlar. Böylece müzik; ritim, hız, nüans, duygu (minör, majör vb.) gibi değişkenler aracılığıyla görünür bir fenomene dönüşmüştür. İzleyicilere hem görsel hem de işitsel bir deneyim yaşatılarak müzik, performansın merkezinde yer alan bir unsur olarak kullanılmıştır. Brown eserde mütemadiyen hareket ve jestleri kullanmamıştır. Zaman zaman sadece durarak da koro veya solistler şarkı söylemektedir. Çünkü hareketsizlik de postmodern dansta önemli bir olgudur.

Opera "La Musica" (Müzik) karakterinin seyirciye operayı takdim etmesiyle başlamaktadır. Brown yaptığı koreografide sadece La Musica rolündeki solisti

orkestra çukuruna gizlemiştir. Eserin diğ r tüm solistleri icraları sırasında sahnededir ve aktif olarak performansa (şarkı söylemenin dışında dans da ederek) katılmaktadır. Brown'ın yorumunda La Musica rolünü söyleyen solist Juanita Lascarro orkestra çukurunda şarkı söylerken dansçı Diane Madden sahnede bu rolü dans ederek canlandırmaktadır. Dansçı dairesel bir alan içerisinde havada süzülerek R nensans ve Barok Dönem ressamlarının tablolarındaki melek figürlerini anımsatır bir şekilde (şekil 20) dans etmektedir. Brown'ın eserin giriş kısmında böyle bir atmosfer yaratması, eserin tarihsel bağlamını yok saymadığını, bilakis geçmişe çok saygı gösterdiğini gözler önüne sermektedir. Postmoderist sanatçılara göre sanat geçmişe dönerek, geçmişi yansıtarak toplumsal belleğe çağrıda bulunabilmelidir (şaylan, 2020). Barok operalarda genellikle 'La Musica' (Müzik), 'La Fortuna' (Talih), 'La Speranza' (Umut) gibi soyut karakterler yer alır ve operanın girişinde genellikle bu karakterlerden biri operayı tanıtır. Monteverdi'nin L'Orfeo'sundaki soyut karakterlerden biri de La Musica'dır. Brown'ın bu karakteri sahnede uçarak tasvir etmesi (şekil 20) müziğin zaman ve mek n kavramlarından bağımsız bir şekilde özgürce hareket edebilmesini vurguluyor gözükmektedir. Müzik  l ms zd r, geçmişten günümüze hiç bozulmadan gelebilir, ya da yeniden yorumlanabilir, hatta tıpkı Orfeo'nun hikâyesi gibi yeryüzünden yeraltına dahi gidebilir. Kısacası Brown eseri bu şekilde başlatarak tarihe, esere ve müziğe ne kadar önem verdiğini göstermiştir.



şekil 20

Guillaume Bernardi'ye (2008) göre, La Musica'nın rolünün bir dansçı ve bir şarkıcı olarak bölünmesi, şarkıcıların fiziksel kısıtlılığını aşmak için bulunmuş basit bir hileden daha fazlası olarak yorumlanmalıdır; bu doğrudan Brown'ın eserini deneysel tiyatro alanı içine konumlandırmaktadır. Operanın en başında radikal bir şekilde sesi bedenden ayırma tercihi, seyirciyi hemen başka bir teatral boyuta taşımış, bir dizi yenilikçi kurallarla tanıştırmıştır. Açıkçası, şarkı söylemek sadece dansa eşlik etmek değildir. Dolayısıyla bu tercih, bu iki bileşenin (ses ve beden) nasıl bağlantılı olduğu sorusunu da ortaya çıkarmıştır (Bernardi, 2008). Müzik (ses) her türlü sınırlamadan uzak ve özgürdür, o her yere ulaşabilir. Fakat dans (beden) öyle değildir, bir zemine ihtiyaç duyar. Brown eserin prolog bölümünde böylesi bir tercih yaparak dansçının bedenini müziğin özgür hareket alanına taşıyarak bedenin sınırlarını aşmayı hayal etmiş gözükmektedir. Dolayısıyla izleyici ses ve beden arasındaki ilişkiyi sorgulayabilecektir.

Brown eserde postmodern dansın minimalist yaklaşımını yoğun bir şekilde kullanmıştır. Eserde yeryüzündeki karakterlerin kostümleri oldukça sıradan ve mümkün olduğunca tek çeşittir; çobanları ve perileri dahi birbirinden ayırmamıştır. Bu yaklaşım Brown'ın sınıf ayrımcılığını ortadan kaldırmak istemesi, izleyiciye sınıf farkını önemsemeyip hikâyeye odaklanmalarını telkin etmesi yani metni öncelemesi şeklinde yorumlanabilir. Sadece yeraltı dünyasındaki tanrıların ve ruhların kostümleri, farklı bir atmosfer tahayyül edilebilmesi için farklı tasarlanmıştır. Şekil 21'de koronun boy sırası olmadan ve estetik bir görüntü elde etme amacı güdülmeden heterojen bir yapıda dizilmesi de yine sınıf farkına bir vurgu olarak değerlendirilebilir.



Şekil 21

Eserde neredeyse hiç dekor kullanılmamıştır. Sadece eserin belli başlı yerlerinde mekâna dair imgeler yaratılmıştır. Örneğin Orfeo'nun kayıkçı Kharon uyuduktan sonra Styx nehrinden diğer tarafa geçtiği esnada, dansçıların bedeniyle suyun akış formu taklit edilmeye çalışılarak (Şekil 22) Styx nehri görsel olarak yaratılmış, yine yeraltı dünyasında geçen sahnelerde kullanılan basit dekoratif objelerle (Şekil 23) farklı bir sekans yaratılmaya çalışılmıştır. Işık da aynı şekilde oldukça sade bir şekilde kullanılmıştır. Operanın dekor, kostüm ve ışık tasarımcısı Roland Aeschlimann, “eğer dekor ekonomik ve sade ise bu, karakterlerin ve mekânın temel unsurlarını zenginleştirir” (Teicher, 2002, s. 212) anlayışından hareketle dekor, kostüm ve ışığı oldukça minimalist bir şekilde tasarlamıştır.



Şekil 22



Şekil 23

Hades ve Proserpina'nın yeraltı sahnesindeki göz figürünü anımsatan dekor (Şekil 23), yeraltı tanrılarının her şeyi görebildiğine yapılmış bir atıf gibidir. Aynı zamanda Orfeo'ya getirecekleri bakma yasağını da önceden çağrıştıran bir sembol olarak değerlendirilebilir.

Brown'ın L'Orfeo koreografisinde şarkıcılar ve dansçılar iki ayrı grup olarak ele alınmıştır. Bu gruplar bazen ayrı ayrı bazen beraber performans sergilemişlerdir. Eser analiz edildiğinde daha zor ya da virtüözüte isteyen hareketleri/dansları şarkıcıların değil, dans ekibinin yaptığı (Şekil 24) görülmektedir. Bunu Brown'ın, şarkıcıların entonasyon sorunları yaşamamaları için bu şekilde tasarladığı açıkça gözükmemektedir. Postmodern dansın geçmişine baktığımızda koreografların, performansçıların sahnede zorlanmalarını, nefes nefese kalmalarını seyirciden saklamadıkları (Au, 2002), böylece gündelik hayata dairlik olarak algılanabilecek bir izlenim bırakmak istedikleri bilinmektedir. Fakat bu eser bir opera olduğundan müzikal yapının korunması için bu eserde entonasyon ve müzikalite en önemli unsurlardır. Brown'ın şarkıcıları ve dansçıları iki ayrı ekip olarak ele alması müzikal yapının bozulmaması adına getirilmiş oldukça zekice bir çözüm olarak görülmektedir. Böylece Brown, opera sahneleyen bazı postmodern koreografların aksine şarkıcıları eserden ve sahneden soyutlamamış; operanın durağanlığına alternatif bir çözüm üreterek opera ve dans disiplinlerini geçişken bir yapıya dönüştüren disiplinlerarası ve eklektik bir yaklaşım sergilemiştir.



Şekil 24

Şekil 24’te sol tarafta koro hareketsiz bir şekilde şarkı söylerken sağda Brown’ın dansçılarının birbirlerinin ağırlıklarını shift etme, birbirlerini tamamen havaya kaldırma gibi bazı zor hareketler (13:25-14:05 dakikaları arasında) yaptığını görmekteyiz. Elbette bu hareketleri koronun şarkı söylerken entonasyonu kaybetmeden yapması imkânsızdır.

Eserle ilgili dikkat çekici bir diğer nokta, koronun olduğu bölümlerde ya da bazı ritornello bölümlerinde dans eden 9 kişilik gruptur. Bu grup, yılanı benzer bir yapıda, “S” şeklinde bir figür oluşturarak dans etmektedir (Şekil 25) ve bu yapıyı eserin pek çok yerinde Brown seyirciye defalarca göstererek hatırlatır. Brown bu dans motifini eser boyunca tekrarlayarak Monteverdi’nin ritornello (düşünce, fikir) olarak verdiği melodik yapıyla diyalog kuruyor gözükmemektedir. Brown’ın bu figürü Euridice’yi sokan yılanı sembolize etmek için kullandığı düşünülebilir. Bu grubun 9 kişiden oluşmasının sebebinin ise, mitolojide ve Orfeo mitinde çok önemli yere sahip 9 ilham perisi olan Musaları betimlemek olduğu düşünülebilir. Brown bununla ilgili herhangi bir açıklama yapmamıştır, literatürde de bununla ilgili bir bilgi yoktur fakat Orfeo’nun annesinin de bir Musa olduğu göz önünde bulundurulursa Brown’ın bu rakamı seçme sebebinin anlamak zor değildir.



Şekil 25

Yeryüzünden yeraltına geçiş sahnelerinde Aeschlimann hareket eden bir duvar tasarlamış (Şekil 26) ve Brown bu duvar vasıtasıyla cehennemin ruhlarını uzaklaştırabilmeyi (Bernardi, 2002) hayal etmiştir. Eserde yeraltı ve yeryüzü

sahnelerinin değişimini, bu duvarla beraber La Musica rolündeki dansçı yapmaktadır. Çünkü müzik her yere özgürce seyahat edebilen bir sanat formudur.



şekil 26

Eserde Orfeo yeraltına giderken siyah kostüm giymiş bir dansçıyla boğuşmayı anımsatan bir koreografi sergilemektedir (şekil 27).



şekil 27

Bu siyah kostümlü dansçı Orfeo'nun gölgesi gibi gözükmetedir. Brown'ın tasarladığı bu siyah-beyaz figür mitolojideki karanlık-aydınlık düalizmini temsil etmektedir. Orfeo mitinde de aydınlık ve karanlık çok önemli kavramlardır. Antikçağdan bu yana Batıda gölge kavramına tekinsiz, istenmeyen, öteki gibi olumsuz anlamlar

yüklenmiştir (Demir ve Anbarpınar, 2020). Jung⁵⁰ psikolojisinde gölge arketipi yaratıcılığı, duygusallığı, canlılığı kendinde barındırmakla birlikte, kişinin negatif yanını, saklamaya çalıştığı hoş olmayan özelliklerini ve kişisel bilinçaltı içeriğini de oluşturmaktadır. Kişisel bilinçaltı ise yitik anıları, acı vermesi sebebiyle bastırılan düşünceleri, bilinçdışı algıları ve henüz bilince çıkmaya hazır olmayan diğer heyecanları içermektedir (Göle, 2000). Operada Orfeo'nun gölgesiyle boğuşması bilinçaltıyla ve korkularıyla yüzleşmesini tasvir ediyor gibi gözükmemektedir. Orfeo Apollon'un oğlu olsa bile ince, sanatçı bir ruha sahiptir. Mitolojide çok az insanın yapabildiği bir şeyi yapmış ve yeraltı dünyasına inmeyi göze almıştır ve kendisini orada nelerin beklediğini bilmemektedir. Dolayısıyla burada, korkularıyla yüzleşmesi, gidip gitmemek konusundaki tereddütü tasvir edilmiş olabilir.

Brown'ın çeşitli anlamların ortaya çıkmasına izin veren estetik seçimleri aynı zamanda Brown'ın anlatımı güçlendirmesinde kendini göstermektedir. Araştırmacılar Monteverdi'nin L'Orfeo'sunun orijinal yapımının (1609), 1607'deki ilk versiyonundan farklı bir şekilde bittiğini düşünmektedirler. Onlara göre ilk versiyon orijinal antik Yunan mitine daha yakındır; Orfeo Apollon tarafından gökyüzüne çıkarılmak yerine Maenadlar tarafından öldürülür. 1609'daki ikinci versiyonda Monteverdi'nin bu sonu değiştirdiğine inanılır. Trisha Brown ise 1998 yapımı L'Orfeo eserinde bu iki sonu beraber kullanmıştır; yani önce Apollon inerek Orfeo'yu gökyüzüne gelmesi için ikna etmeye çalışır, hemen ardından Maenadlar (Bacchanteler) sahneye girerek vahşi danslarıyla Orfeo'yu öldürürler. Şaylan'a (2020) göre, postmodernizm doğruyu yansıtmayı amaçlamayan, doğruluğun temsiline söz konusu olmayacağı fikrini benimsediği için çok sayıda ve birbirine karşıt bilgi kümelerini yan yana var edebilen bir anlayıştır. Trisha Brown L'Orfeo eserinin finalinde iki farklı sonu yan yana getirerek Şaylan'ın bahsettiği gibi, postmodernizmin doğruyu yansıtmaya iddiası taşımadığını vurgulamıştır. Bernardi'ye (2002) göre;

Brown'un anlatıya demokratik yaklaşımı müzikal yapının güçlenmesine hizmet etmektedir. Opera, müzik ve dramın paralel olarak ilerlediği bir yapıdır, fakat yönetmenler konu ve karakterler üzerinden daha çok dramaya odaklanmaktadır. Bu yaklaşım müzikal yapının dramatik aksiyonların gölgesinde kalmasına sebep olmaktadır. Brown bunun yerine müzikal yapıyı öne çıkarmaya çalışmıştır. Daha

⁵⁰ Carl Gustav Jung, analitik psikolojinin kurucusu, İsviçreli psikiyatr.

önceki Bach çalışmasından öğrendiği dersler sayesinde, Monteverdi'nin kullandığı müzikal yapıyı ortaya çıkarmak Brown için hiç de zor olmamıştır. Brown, dansçıların ve şarkıcıların devam eden bir akış şeklinde hareket ettiği, “bir makine” olarak adlandırdığı karmaşık bir koreografi yaratmıştır. Bu koreografi dramatik yönelimi vurgulamaktan ziyade, metne ve müziğe paralel olan başka türlü bir biçimsel yapıyı ortaya çıkarır. Brown'ın sahne kullanımı ve anlatıya çoğulcu yaklaşımı dramatik tansiyonu düşürmeye yardımcı olmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda izleyicileri operanın yoğun ve obsesif duygularından kurtarmakta, izleyicilerin şarkıcıları görmelerine ve onlarla ilişki kurmalarına yeni yöntemler üzerinden izin vermektedir (s. 254).

Yani Brown klasik operalarda olanın aksine, dramada olan odağı harekete doğru kaydırarak dolaylı yoldan da olsa müziği ön plana çıkarabilmeyi başarmıştır. Klasik operanın özellikle Barok dönem operalarının görkemli kostümleri, dekorları ve sahne tasarımı içerisinde yeterince dikkat çekemeyen müziğin biçimsel ve armonik yapısı, Brown'ın harekete dayalı minimalist tasarımıyla daha görünür ve işlevsel kılınmıştır. Brown'ın L'Orfeo'sundaki iki farklı sonu sentezleyen final, eserin son bölümündeki enstrümantal “moresca” bölümünde de Maenadların dansları vasıtasıyla hareketin, anlatının ve dolayısıyla müziğin ön plana çıkmasına destek olmuştur.

Brown anlatısal olmayan koreografiler ve danslar tasarlayan bir koreograf olsa da L'Orfeo'yu yönetmesi duygusal içeriği dikkate alması gerektiği anlamına geliyordu. Şarkıcıları ve dansçıları bir araya getirerek, iki kez kaybedilen aşkın öyküsünü gruplamalar, motifler ve jestlerle yansıtmıştır. Ayrıca Monteverdi'nin müziğinin süslemeli ince hatlarına ve dokunaklı uzun çizgilerine kendi karşılıklarını bulmuştur (Jowitt, 2002).

4. YÖNTEM

Bu çalışmada veri toplamada belgesel tarama yönteminin genel tarama modeli kullanılmıştır. Kaynak taraması dışında ayrıca hazır eserin videosu seyredilerek müzikal ve koreografik analiz yapılmıştır.

4.1. Araştırma Modeli

Araştırma, nitel araştırma yöntemine dayalı olarak doküman incelemesi, içerik analizi ve hazır eserin videosunun izlenerek analiz edilmesi ile gerçekleştirilmiştir

4.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni, Trisha Brown'ın 1998 yılında sahnelediği L'Orfeo operasıdır. Araştırmanın örneklemine incelenen video, libretto, metinler, röportaj yapılan performansçılar ve sanatçılar, eserin sahnelenmesinde aktif olarak görev almış olan solistler, dansçılar, yönetmen (koreograf) ve besteci (Monteverdi) oluşturmaktadır.

4.3. Veri Toplama Araçları

Araştırmada bilgilere, konu ile ilgili olduğu düşünülen belgeler aracılığıyla kaynak taraması yapılarak ulaşılmıştır.

Eserin analizi için, Claudio Monteverdi'nin yazmış olduğu nota partiyonlarından, Alessandro Striggio'nun yazdığı librettodan ve eserin 1998 yılında "Theatre de la Monnaie"de yapılan performansının video kaydından yararlanılmıştır.

5. BULGULAR

Araştırmanın bu bölümünde, elde edilen kuramsal ve analitik bilgilerden hareketle ortaya çıkan bulgular, önceden belirlenmiş alt problemler üzerinden ortaya konmuştur.

5.1. Birinci Alt Probleme Ait Bulgular

Bir Barok Dönem eserinin postmodern sahneye uyarlanması farklı bilgilerin ortaya çıkmasına neden olabilir. En başta postmodernist sanatçıların Barok Döneme ait bir eseri seçmesi ve yeniden yorumlaması, geçmişi yok saymamak anlamına gelir ve geçmişe verilen önemi vurgulamaktadır. Gadamer'e (1977/2005) göre günümüz ve geçmişi bir araya getirmek, geleneğin ne olduğunu anlamak için iyi bir örnek teşkil eder. Günümüzün amacı ve mevcut durumu ile geçmiş arasında sürekli bir karşılıklı etkileşim söz konusudur (Gadamer, 1977/2005). Bu etkileşim, geçmişin bize karşı nasıl şekillendirici olduğunu anlamamıza ve günümüzü daha iyi anlamlandırmamıza yardımcı olur ve böylece geleneğin sadece geçmişe bağlı kalmak anlamına gelmediğini, aynı zamanda günümüzle ilişkili olduğunu ve günümüzün geleneği yeniden şekillendirebileceğini anlamamıza olanak tanımaktadır. Barok bir eseri postmodern sahneye uyarlamak aynı zamanda dönemler arası bir diyalogu da açığa çıkarmaktadır. Barok dönemle postmodern dönem arasında büyük bir zaman ve kültür farkı vardır ve bu iki dönemin izleyicisinin estetik ve sanatsal haz anlayışı birbirinden çok farklıdır. Dolayısıyla Barok bir eseri postmodern sahneye uyarlamak bu kontrast ve farkları daha da belirgin hale getirerek izleyicilere farklı dönemlerin estetik, sanatsal, düşünsel, sosyal ve kültürel normlarını karşılaştırma ve analiz etme fırsatı sunar, geçmişle gelecek arasında bir köprü vazifesi görür. İzleyiciler bu tarz eserlerde farklı yorumların ve perspektiflerin etkileşimini deneyimleyerek çoklu gerçekliklerin varlığını idrak edebilir ve bu kültürlerarası yapıları demokratik bir düzlemde bakabilme şansı elde ederler.

Barok dönem eserleri konularını tarihten, mitolojiden ve edebiyattan alırken postmodern eserler daha çok güncel, sosyal ve politik konulara odaklanmıştır. Bir

Barok eserin postmodern sahneye uyarlanmasıyla orijinal eser güncel meselelere bağlanabilir ve böylelikle eser yeni bir soluk ve anlam kazanabilir. Brown'ın eserinde güncel konulara bağlama gibi bir durum söz konusu olmasa da Brown örneğin Orfeo'nun Euridice'ye bakmasına sebep olan sesi elektronik bir sesle değiştirerek günümüz teknolojisini bir nebze de olsa esere yansıtmıştır.

Bir diğer önemli nokta Barok Dönemde üretilmiş sahne eserlerinin yeterince özgür olamamasıdır. Barok eserler genellikle saray çevresi ve aristokratlar için hazırlanmıştır. 1600 ile 1750 yılları arasında resim, müzik, heykel, edebiyat ve mimari gibi alanlarda etkisini gösteren Barok sanatını, aristokrasinin süslemeye yatkın incelikli anlayışını yansıttığı için “saray sanatı” olarak da tanımlamak mümkündür (Say, 1997). Barok dönem sanatçıları, eserlerini genellikle zengin sipariş verenlerin talepleri ve beğenileri doğrultusunda üretmişlerdir. Dolayısıyla eseri sipariş eden tarafın memnuniyetini sağlamak için belirli sınırlamalarla karşı karşıya kalmışlar, yeterince özgür olamamışlardır. Örneğin Jacopo Peri'nin L'Euridice'si orijinal mitten farklı olarak mutlu sonla bitmektedir. Eser Kral IV. Henri ve Marie de Medici'nin düğün eğlencesi için hazırlandığından besteci ve librettist eseri mitte örtüşmeyecek şekilde mutlu sonla bitirmek (Evans, 2018) durumunda kalmışlardır. Barok Dönemdeki bir başka sınırlandırma, dönemin toplumsal, dinsel ve siyasal yapısının sanatçı ve eseri üzerinde yarattığı baskıdır. Örneğin Monteverdi'nin L'Orfeo operasının 1607 ve 1609 yıllarındaki temsillerini iki farklı finalle yaptığına (Büke ve Sonakın, 2021) inanılmaktadır. İlk temsilin finali Orfeo'nun bacchanteler tarafından parçalanmasını sahneye aktarırken ikinci temsilin finalinde Apollon sahneye inerek Orfeo'yu gökyüzüne götürmektedir. Müzik tarihçisi Fred van der Kooij (1995), Orfeo'nun Bacchanteler tarafından parçalanmasının kiliseyi öfkelenmiştir olabileceğini ve bu durumun Monteverdi'nin finalde değişiklik yapmasına sebebiyet vermiş olabileceğini dile getirmiştir. Çünkü Fransisken öğretisine göre Apollon Hz. İsa'nın yaşamıyla ilişkilendirilmiştir ve Orfeo da Monteverdi'nin eserinde Apollon'un oğlu olarak takdim edilmiştir (Van der Kooij, 1995). Yani kısaca özetlemek gerekirse Barok Dönem eserleri bunlar gibi bazı sınırlamalara maruz kalmıştır. Buna karşın postmodernizm ise sınırları sorgulayan, toplumsal normları reddeden, “negatif özgürlüğü (bireye kendi dışından hiç ya da marjinal düzeyde müdahale edilmemesi) ön plana alan” (Şaylan, 2020, s. 51), sınıf ayrımcılığını ve onun getirdiği güç ilişkilerini eleştiren bir anlayışı ifade etmektedir. Dolayısıyla postmodern sanatçılar

kendi ifade biçimlerini ve düşüncelerini özgürce ortaya koyabilmektedirler. Yani Barok bir eser postmodern sahneye aktarıldığında sınırlılıklarından kurtularak özgürleşme imkanı bulabilmektedir. Trisha Brown'ın L'Orfeo'sunda da durum böyle olmuştur. Brown, Monteverdi'nin 1607 ve 1609 yıllarındaki iki farklı sonunu birleştirerek ikisini birden arka arkaya kullanmış, yaklaşık 400 yıl sonra esere özgürlüğünü kazandırmıştır.

5.2. İkinci Alt Probleme Ait Bulgular

Modernite rasyonaliteyi temel alır ve kökeni 17. yüzyıla, Aydınlanmaya; Aydınlanmanın kökeni ise Rönesans'a kadar gitmektedir. Modernitenin temel hedefi ilerlemeciliktir ve bu noktada bir dönüm noktası olan Aydınlanma, Rönesans ile ışığa çıkmış fakat henüz içselleştirilememiştir (Erol, 2016). Macit Gökberk'e (1967) göre ise kökeni Rönesans'a kadar uzanan Aydınlanma, "transcendent" (aşkın) olanı "immanent" (içkin) olana dönüştürmüştür (Gökberk, 1967, s. 394). Daha önceki dönemlerde, "aşkın" olan şeyler, kökleri ve hedefleri bir üst dünyada, genellikle tanrısal veya metafizik bir varlıkta bulunan bir yaşam düzenini ifade etmekteydi. Bu, özellikle dini inançların ve dogmaların egemen olduğu bir zaman diliminde yaygın bir anlayıştı. İnsanlar, aşkın olanın yönlendirdiği bir düzende yaşadıklarına inanır, düşünce ve eylemlerini buna göre şekillendirirlerdi. Ancak Aydınlanma Dönemiyle birlikte insanların düşünce ve bilgi alanındaki ilerlemeleri, aşkın olanın ötesine geçmeyi ve düşünceyi daha çok dünyevi, içkin olanla ilişkilendirmeye başlamalarını sağlamıştır. Dolayısıyla modernite de bu anlayışı temel alarak tanrı merkeziliğin yönünü birey merkeziliğe çevirmiştir. Monteverdi de bu anlayışın yaygınlaşmasındaki en önemli isimlerden biridir. Müziğe getirdiği akılcı yenilikler ve keşifler ile tonalite, eşlik ve orkestra gibi unsurları iyileştirmesi ve geliştirmesi modernist bir besteci olarak nitelendirilmesinin arkasındaki dayanaklardır. L'Orfeo operası da bu bağlamda çok önemlidir. Bizzat eserin konusunu aldığı mit olan Orfeo, içeriği itibarıyla tanrılara kafa tutan, karısının ölümünü kabullenmeyip onu ölümün elinden çekip almaya çalışan bir figürü temsil eder, yani yukarıdaki kavramlarla açıklayacak olursak aşkın olanı içkin olana dönüştürmeye çabalamıştır. İnsanı merkeze alan böylesi bir hikâyeyi seçmesi tesadüf olmamakla birlikte, getirdiği yeniliklerle besteciye ilk modernist opera yaratıcısı olma ünvanını getirmiştir. Dolayısıyla Monteverdi ve L'Orfeo operası müzikte devrim yaratmış ve 20. yüzyıla

değin etkisini sürdürecektir bir anlayışa ön ayak olarak modernitenin içselleştirilmesine büyük katkıları sağlamıştır.

5.3. Üçüncü Alt Probleme Ait Bulgular

Literatürü incelediğimizde postmodernizmin modernizme karşıt ya da karşıt olmasıyla ilgili pek çok görüş farklılığı görürüz. Kimi düşünür ve sanatçılar postmodernizmi modernizmin bir uzantısı olarak görürken kimileri ona karşı bir eleştiri olduğunu savunmuşlardır. Fakat genel kanı postmodernizmin modernizme karşıt bir duruş sergilediği yönündedir. Postmodernizm kavramı belli bir sanat ve estetik anlayışını yansıtacak biçimde, yaygın olarak 1960'lerde özellikle New York'un sanat çevrelerinde kullanılmaya başlanmıştır. Tam da bu noktada 1961 yılında New York'a taşınan Trisha Brown çok önemli bir konumdadır. Çağdaşları Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Twyla Tharp, Robert Dunn gibi isimlerle beraber dansla postmodern anlayışın başlaması ve yayılmasına zemin hazırlayan Brown'ın en önemli ve en çok ses getiren eserlerinden biri olan L'Orfeo, postmodern dansın iş birlikçi anlayışına çok önemli vurgular yapmıştır. Brown'dan önce de opera-dans iş birliği üzerine çalışmalar yapılmıştır fakat bu işler genellikle solistleri dansçılardan soyutlayan, dolayısıyla tek boyutlu bir düzlemde seyreden çalışmalar olmuştur. Fakat Brown L'Orfeo'da getirdiği yenilikçi yaklaşımla beraber bu soyutlamayı ortadan kaldırmış, dansçılarla beraber opera solistlerinin de sahne üzerinde çeşitli hareketler ve danslar yaparak var olabilmelerini sağlamıştır. Brown'dan sonra üretilen bazı işlere baktığımızda solistlerin soyutlanmadığını dolayısıyla Brown'ın bu konuda postmodern dans geleneğine yeni, öncü bir yaklaşım getirdiğini söyleyebiliriz.

5.4. Dördüncü Alt Probleme İlişkin Bulgular

Orfeo miti, antik dönemden günümüze kadar çeşitli değişikliklere uğramış ve farklı şekillerde yorumlanmıştır. Postmodern döneme kadar, mitin işaret ettiği şeylerin anlamı ve vurgusu önemli ölçüde değişmiştir.

Antik dönemde Orfeo miti genellikle ölüm ve yaşam arasındaki sınırları aşma, müzik ve sanatın gücü, aşk ve kaybın sembolik temsili gibi temaları işaret etmekteydi. Mit, müzisyen Orfeo'nun sevgilisi Euridice'yi yeraltı dünyasından geri getirme çabalarını anlatırken, bir yolculuğun, sevginin ve trajedinin hikâyesini yansıtmıştır. Orfeo miti

antik dönemde Orfizim dini ile ilişkilendirilmiştir. M.Ö. 6. yüzyılda gelişmeye başlayan (Berk, 2010) Orfizim'in kurucusu Orfeo'dur. Grekler için her çeşit müziğin sihirli olduğu (Gül, 1968) düşüncesini göz önünde bulundurursak müziğiyle herkesi, her şeyi büyüleyen Orfeo'nun Antik Yunan'da ne kadar önemli olduğu daha iyi anlaşılır.

Erken Hristiyan geleneğinde Orfeo, Mesih'in gelişini önceden haber veren bir pagan peygamber olarak hayal edilmiştir (Broquet, 2008). Sonraki dönemlerde Orfeo İsa olarak da hayal edilmiştir. Örneğin Monteverdi'nin L'Orfeo'sunu 1609 yılındaki temsilinin finalinde Apollon'un inerek oğlunu gökyüzüne çağırması Hristiyan tanrı ve oğlu İsa'yı çağırştırmıştır. Orfeo ile İsa arasında birçok benzerlik bulunmaktadır. Örneğin Orfeo her zaman hayvanlarla ve doğayla arası çok iyi olan bir figür olarak tasvir edilmiştir. Diğer yandan İsa ise "iyi çoban" (Yuhanna 10:14–15) olarak betimlenmiştir. Orfeo'nun kelime anlamlarından birinin "babasız" olması da benzerlikler arasındadır. Boethius'un betimlemelerinde Orfeo, zamanın dünyevi bağlarından kurtulan, birliğe doğru bir başına ilerleyen, ancak dünyevi aşk tarafından yolundan saptırılan insan ruhunu sembolize etmektedir.

Orfeo'nun ilişkilendirildiği orijinal antik Yunan spiritüel geleneklerinin çoğu Orta Çağ'da pagan dini geleneklerin Hristiyan Kilisesi tarafından baskılanması ve ortadan kaldırılmasıyla kaybolmuştur. Orta Çağ'ın sonlarında Orfeo, romantik aşk şarkıları söyleyen, Euridice'yi hayata döndüren ve her zaman mutlu bir sona ulaşan yakışıklı bir şövalyeye veya prensle dönüşmüştür. Rönesans, orijinal klasik mitlerin ve daha eski kaynakların yeniden keşfedilmesini gündeme getirmiş, böylece Orfeo'nun Hristiyan geleneğiyle birleşmeden önceki hali derin bir takdirle karşılanmıştır (Broquet, 2008).

Rönesans döneminde Orfeo mitinin yeniden canlandırılması sanatçılara ilham vererek müzik, resim, heykel gibi alanlarda mitin daha da önem kazanmasına olanak tanımış ve mitin sembolik anlamları farklı şekillerde yorumlanmıştır. Rönesansın sonunda, Barok dönemin başladığı ilk yıllarda, operada Orfeo konusu çok popülerdir. İlk olarak Jacopo Peri L'Euridice operasını bestelemiş, ardından aynı mitin Caccini ve Monteverdi versiyonları gelmiştir. Monteverdi eseri modernist bir yaklaşımla ele alarak bireyi merkeze almıştır. Monteverdi L'Orfeo eserinde bazı yerlerde göğü anlatan sözlere giderken pesleşen notaları kullanarak Orfeo'nun tanrıyı değil, karısını yani yeraltını arzuladığını müzikle tasvir etmiştir.

Romantik dönemdeki Offenbach'ın yorumuna bakarsak, eseri ve miti dönemin toplumsal ve sosyolojik yapısıyla şekillendirdiğini görürüz. Konservatuvarda müdür olan Orfeo ile karısı Euridice'nin evlilikleri mutsuzdur. Euridice kocasını bırakıp aslında Plüton olan Aristaeus ile gider. Operette Orfeo miti bambaşka bir şekle bürünmüştür.

Postmodern dönemde ise Orfeo mitinin yorumlanması daha da çeşitlenmiştir. Orfeo miti, mitin kendisiyle oynamak, farklı bakış açılarına ve yorumlara açık olmak, metinleri parçalamak ve yeniden şekillendirmek gibi postmodern anlayışın etkilerini yansıtmıştır. Bu dönemde Orfeo miti, operada klasik formlardan uzaklaşarak deneysel ve yenilikçi yaklaşımlara ev sahipliği yapmıştır. Postmodern operalar, miti modern toplumun sorunları, psikolojik derinlikler ve toplumsal eleştirilerle birleştiren karmaşık anlatılar sunmuştur.

Antik Yunandan günümüze evlilik anlayışındaki değişim de miti ve operadaki yorumlarını dönüştürmüştür. Antik dönemde genelde kaçırma ve tecavüz yoluyla başlayan evlilikler günümüzde eşcinsel evliliklere/birlikteliklere kadar evrilmiştir. 1600'lerin ilk operaları bu kaçırılma olaylarını sevgi belirtisi olarak göstermişlerdir. Yüzyıllar geçtikçe evlilik olgusundaki dönüşüm opera yorumlarını da etkilemiştir. Örneğin Ricky Ian Gordon HIV sebebiyle ölen eşcinsel partnerini ölümsüzleştirmek için "Orfeo ve Euridice" isimli bir şarkı döngüsü yapmıştır (sahnelenebilir olması sebebiyle opera olarak da nitelendirilebilir).

Ölüm teması da Orfeo mitinde farklı yorumlarla karşımıza çıkmaktadır. Vergilius mitinde Orfeo Bacchanteler tarafından parçalanarak öldürülürken Ovidius âşık çifti yeraltı dünyasında mutlu sona götürür. Opera yorumlarına baktığımızda bu iki farklı sonu da ayrı ayrı görmek mümkündür. Örneğin Peri operayı mutlu sonla bitirmiştir. Monteverdi ilk temsilinde mutsuz sonu tercih etmiş, ikinci temsilinde Apollon inerek Orfeo'yu kendisiyle gökyüzüne gelmesi konusunda ikna etmiştir. Hatta Trisha Brown bu iki sonu peş peşe kullanmıştır. Değişen zamanla birlikte ölüm temasında da değişimler olmuş ve bu operadaki mitin işlenişini de değiştirmiştir. Örneğin Gordon'un Euridice'si yılan sokması yüzünden değil, HIV yüzünden ölmüştür.

6. SONUÇ

Orpheus'u konu alan operaların yazıldıkları tarihsel, kültürel ve siyasi dönem, Orpheus mitinin hikayesi üzerinde bazı dönüştürücü etkilere neden olmuştur. Bu değişimler dönemin mantalitesi ile yakından ilişkilidir. Kahramanın kaderinin dönüşümünden mitin nasıl sonuçlanacağına kadar pek çok karar ve bu kararların sanatsal olarak ele alınış şekli, dönemin etik ve estetik anlayışı tarafından belirlenmiştir. Bu değişimlerden bazıları Hristiyanlık algısı ile bu algının insanlar üzerindeki etkisi ve evlilik anlayışıdır. Ölümün dehşet verici ve muğlak hakikatini temsil eden Orpheus mitinin operalardaki temsili, dönemin izleyicisi için ölümü o dönemde geçerli olan sembolik araçlarla içselleştirme imkânı sunmuştur. Batıda Orpheus mitinin operalarda ele alınışındaki ve temsilindeki bu dönüşümler hem mitin tarihsel değişiminin hem de temsil edildiği dönemin kültürel fenomenlerinin anlaşılmasında etkin olacaktır.

Modernite rasyonaliteyi temel alır ve kökeni 17. yüzyıla, Aydınlanmaya; Aydınlanmanın kökeni ise Rönesans'a kadar gitmektedir. Modernitenin temel hedefi ilerlemeciliktir ve bu noktada bir dönüm noktası olan Aydınlanma, Rönesans ile ışığa çıkmış fakat henüz içselleştirilememiştir (Erol, 2016). İnsanı merkeze alan böylesi bir hikâyeyi seçmesi tesadüf olmamakla birlikte, getirdiği yeniliklerle eser Monteverdi'ye ilk modernist opera bestecisi olma ünvanını getirmiştir. Dolayısıyla Monteverdi ve L'Orfeo operası müzikte devrim yaratmış ve 20. yüzyıla değin etkisini sürdürecektir bir anlayışa ön ayak olarak modernitenin içselleştirilmesine büyük katkılar sağlamıştır.

Brown bu eseri sahneleyerek, sadece Monteverdi'nin fikirlerini ileriye taşımamış, aynı zamanda kendi bakış açısı ve yaratıcı yaklaşımlarıyla bir diyalog oluşturarak eseri daha da ilginç ve yenilikçi bir hale getirmiştir. Bu diyalog, Brown'ın Monteverdi'nin müziğine yaslanarak kendi sahneleme ve hareket dilini keşfetmesini sağlamıştır. Brown'ın L'Orfeo eserinde sahnede hareket ve müzik arasında bir ilişki kurmak istediği görülmektedir. Sahneleme sürecinde bu ilişkiyi araştırmış ve Monteverdi'nin müziğinin hareketle nasıl etkileşime girebileceğini keşfetmeye çalışmıştır. Brown'ın,

hareketin müziği tamamlayan ve onun anlamını pekiştiren bir öge olarak rol oynamasını istediği açıkça görülmektedir. Öte yandan, buradaki “diyalog” teriminin sadece Monteverdi ve Brown arasındaki diyalogu ifade etmekle kalmayıp ayrıca sahne tasarımı, kostüm ve oyuncu seçimi gibi birçok farklı unsuru birbiriyle ilişkilendiren ya da özgürleştiren bir diyalog terimi olduğunu söyleyebiliriz. Bu, Brown'ın opera eserlerine yaklaşımında önemli bir rol oynayan disiplinlerarası yaklaşımının da bir yansımasıdır.

Brown eserde özellikle koronun olduğu bölümlerde, şarkıcıları ve dansçıları çok keskin olmayan bir sınırla birbirinden ayırmıştır. Böylece zor, akrobatik ya da virtüözüte isteyen hareketleri dansçılara yaptırarak şarkıcıların entonasyon sorunları yaşamalarını engellemiş, böylece müzikal yapıyı koruyabilmiştir. Postmodern dansın geçmişine baktığımızda koreografların, performansçıların sahnede zorlanmalarını, nefes nefese kalmalarını seyirciden saklamadıkları (Au, 2002), böylece gündelik hayata dairlik olarak algılanabilecek bir izlenim bırakmak istedikleri bilinmektedir. Fakat bu eser bir opera olduğundan müzikal yapının korunması için bu eserde entonasyon ve müzikalite en önemli unsurlardır. Brown'ın şarkıcıları ve dansçıları iki ayrı ekip olarak ele alması müzikal yapının bozulmaması adına getirilmiş zekice bir çözüm olarak görülmektedir. Böylece Brown, opera sahneleyen bazı postmodern koreografların aksine şarkıcıları eserden ve sahneden soyutlamamış, operanın durağanlığına ve dansın analitik soğukluğuna çözüm üreterek opera ve dans disiplinlerini geçişken (birbirinin içinden geçebilen) bir yapıya dönüştüren disiplinlerarası ve eklektik bir yaklaşım sergilemiştir.

Brown bu eserde anlatıya demokratik bir biçimde yaklaşmıştır. Bu demokratik yaklaşım müzikal yapının güçlenmesine hizmet etmektedir. Opera, müzik ve dramının paralel olarak ilerlediği bir yapıdır, fakat yönetmenler konu ve karakterler üzerinden daha çok dramaya odaklanmaktadır. Bu yaklaşım müzikal yapının dramatik aksiyonların gölgesinde kalmasına sebep olmaktadır. Brown bunun yerine müzikal yapıyı öne çıkarmaya çabalamıştır. Brown, dansçıların ve şarkıcıların devam eden bir akış şeklinde hareket ettiği, “bir makine” olarak adlandırdığı karmaşık bir koreografi yaratmıştır. Bu koreografi dramatik yönelimi vurgulamaktan ziyade, metni ve müziğe paralel olan başka türlü bir biçimsel yapıyı ortaya çıkarır. Brown'ın sahne kullanımı ve anlatıya çoğulcu yaklaşımı dramatik tansiyonu düşürmeye yardımcı olmaktadır. Bu yaklaşım aynı zamanda izleyicileri operanın yoğun ve obsesif duygularından

kurtarmakta, izleyicilerin şarkıcıları görmelerine ve onlarla ilişki kurmalarına yeni yöntemler üzerinden izin vermektedir. Burada sözü edilen demokratik yaklaşıma, Brown'ın dansçıları ve şarkıcıları birbirlerinden soyutlamamasını, müzik ve hareket dillerini beraber kullanmasını, hareketi metni bazen doğrudan bazen dolaylı olarak yansıtabilecek şekilde tasarlamasını, eserin sonunda iki farklı finali bir araya getirmesini örnek verebiliriz. Bu demokratik yaklaşım izleyiciyi klasik operanın iç karartan duygularından arındırarak şarkıcıları, dolayısıyla müziği daha iyi görebilmelerini sağlamıştır. Yani Brown klasik operalarda olanın aksine, dramada olan odağı harekete doğru kaydırarak dolaylı yoldan da olsa müziği ön plana çıkarabilmeyi başarmıştır. Klasik operanın özellikle Barok dönem operalarının görkemli kostümleri, dekorları ve sahne tasarımı içerisinde yeterince dikkat çekemeyen müziğin biçimsel ve armonik yapısı, Brown'ın harekete dayalı minimalist tasarımıyla daha görünür ve işlevsel kılınmıştır. Brown'ın L'Orfeo'sundaki iki farklı sonu sentezleyen final, eserin son bölümündeki enstrümantal "moresca" bölümünde de Maenadların dansları vasıtasıyla hareketin, anlatının ve dolayısıyla müziğin ön plana çıkmasına destek olmuştur.

Prodüksiyonun belirleyici özelliği, Brown'ın performans için tasarladığı, dans ve tiyatro arasında bir yerde duran çarpıcı hareketlerdir (Bernardi, 2008). Brown bu hareketleri bazen imalı (soyut) olarak kullanmış bazense anlatıyı doğrudan destekleyecek şekilde tasarlamıştır. Geleneksel opera estetiğinden farklı bir yol izleyen Brown, soyut hareketler ve yapısal düzenlemelerle anlamı daha dolaylı bir şekilde ifade etmeyi tercih etmiştir. Brown eserde aynı zamanda postmodern dansın minimalist yaklaşımını yoğun bir şekilde kullanmıştır. Eserde yeryüzündeki karakterlerin kostümleri oldukça sıradan ve mümkün olduğunca tek çeşittir; çobanları ve perileri dahi birbirinden ayırmamıştır. Bu yaklaşım Brown'ın sınıf ayrımcılığını ortadan kaldırmak istemesi, izleyiciye sınıf farkını önemsemeyip hikâyeye odaklanmalarını telkin etmesi yani metni öncelemesi şeklinde yorumlanabilir. Brown'ın imalı ve minimalist yaklaşımı her seyircinin kendi çağrışımlarını oluşturmaya izin veriyor gözükmektedir (Bernardi, 2008). Yani bu yaklaşımlar seyircinin kendilerine özgü yorumlar, farklı çıkarımlar yapmasına ve katılımcı bir deneyim yaşamasına olanak tanımaktadır.

Postmodernizm kavramı belli bir sanat ve estetik anlayışını yansıtabilecek biçimde, yaygın olarak 1960'larda özellikle New York'un sanat çevrelerinde kullanılmaya başlanmıştır. Tam da bu noktada 1961 yılında New York'a taşınan Trisha Brown çok

önemli bir konumdadır. Çağdaşları Merce Cunningham, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Twyla Tharp, Robert Dunn gibi isimlerle beraber dansla postmodern anlayışın başlaması ve yayılmasına zemin hazırlayan Brown'ın en önemli ve en çok ses getiren eserlerinden biri olan L'Orfeo, postmodern dansın disiplinlerarası olma özelliğine çok önemli vurgular yapmıştır. Brown'ın L'Orfeo'sundan önce yapılan opera-dans iş birliklerine baktığımızda (Mark Morris'in 'Dido & Aeneas'ı gibi) şarkıcıları eserden soyutlayarak sahneyi sadece dansçılara bıraktıklarını görmekteyiz. Fakat Brown'ın opera yorumu bu konuda getirdiği yenilikle şarkıcılara da dans ettirerek sahnede olmalarını sağlamış, bu anlamda öncü konumunda olmuştur. Brown'dan sonra opera koreografisi yapan Sasha Waltz gibi isimlerin yaptığı işlere baktığımızda Brown'ın bu konudaki etkilerini görebilmekteyiz.

Barok dönemle postmodern dönem arasında büyük bir zaman ve kültür farkı vardır ve bu iki dönemin izleyicisinin estetik ve sanatsal haz anlayışı birbirinden çok farklıdır. Dolayısıyla Barok bir eseri postmodern sahneye uyarlamak bu kontrast ve farkları daha da belirgin hale getirerek izleyicilere farklı dönemlerin estetik, sanatsal, düşünsel, sosyal ve kültürel normlarını karşılaştırma ve analiz etme fırsatı sunmuş, geçmişle gelecek arasında bir köprü vazifesi görmüştür. İzleyiciler bu eserde farklı yorumların ve perspektiflerin etkileşimini deneyimleyerek çoklu gerçekliklerin varlığını idrak edebilme ve bu kültürlerarası yapılara demokratik bir düzlemde bakabilme şansı elde etmişlerdir.

KAYNAKÇA

- Aktüze, İ. (2003). *Müziği Anlamak Ansiklopedik Müzik Sözlüğü*. Pan Yayıncılık.
- Aladağ, Ç. (2019). *Barok Dönem Vokal Müziğinde İtalyan ve Fransız Stillerinin Özellikleri ve Süslemelerin Analiz Edilerek İncelenmesi*. (Yayın No.543341) [Sanatta Yeterlik Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Altar, C. M. (2000). *Opera Tarihi Cilt I*. Pan Yayıncılık.
- Arnold, D. (2007). *Monteverdi*, Oxford University Press.
- Ataman, M. A. (1947). *Musiki Tarihi*, Milli Eğitim Basımevi.
- Au, S. (2002). *Ballet and Modern Dance*. Thames & Hudson.
- Apollonios. (2009). *Argo Gemicilerinin Destanı*. (Çev., B. Adalı), Yapı Kredi Yayınları.
- Berk, F. M. (2010). Düalist Bir Öğreti Olarak Orfizm. *Tarihin Peşinde*, (3), 107-118. http://www.tarihinpesinde.com/dergimiz/nisan2010/S3_06w.pdf
- Banes, S. (1987). *Terpsichore in Sneakers: Postmodern Dance*. Wesleyan University Press
- Banes, S. (1994). *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Wesleyan University Press.
- Bernardi, G. (2008). Trisha Brown's L'Orfeo: Postmodern Meets Baroque. *The Opera Quarterly*, 24, (3-4), p. 286-292. <https://doi.org/10.1093/oq/kbp033>
- Bozkurt, A. (2014). *Orpheus'un Bakışı*. Ayrıntı Yayınları
- Broquet, A. J. (2008). Orpheus Remembered: the Rediscovery of Orpheus During the Renaissance. *Rosicrucian Digest*. (1), 28-36. https://6e1cf6feb01bb13df8b2-8eefe63bc367089bf5080f150aeb98c7.ssl.cf5.rackcdn.com/ONLINE_07_Broquet.pdf
- Burt, R. (1995). *The Male Dancer: Bodies, Spectacle and Sexualities*, Florence, KY, Routledge.
- Büke, A., & Sonakın, İ. M. (2021). *Müziği Yaratanlar Barok Dönem*. Epsilon Yayınevi.
- Bürger, P. (2004). *Avangard Kuramı*, İletişim Yayınları.
- Carpenter, T. H. (2016). *Antik Yunan'da Sanat ve Mitoloji*. (Çev., B. M. Ünlüoğlu), Homer Kitabevi. (Orijinal çalışma 1991'de yayımlandı)
- Cassirer, E. (1946). *Language and Myth*. New York: Dover Publications.

- Chen, V. L. (2014). *The Immortality of Orfeo in Opera*. (UMI Number: 3687403). [Doctoral dissertation, Pacifica Graduate Institute]. ProQuest LLC.
- Cobb, N. (1992). *Archetypal Imagination: Glimpses of the Gods in Life and Art*. Lindisfarne.
- Darryl, S., & Jarvis, L. (1998). Postmodernism: Critical Typology. *Politics And Society*. c. 26 N.1. <https://doi.org/10.1177/0032329298026001005>
- Dehmen, B. (2010). *Yirminci Yüzyılın Son Çeyreğinde Dans Tiyatro Buluşması: Pina Bausch, Lloyd Newson, Wim Vandekeybus*. (Yayın No.264446) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Demir, R. & Anbarpınar, E. (2020). Mağara Alegorisi ve Gölge Arketipi Bağlamında Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Işık-Gölge Enstalasyonu. *Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat*, 5 (11), 219-231. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ijia/issue/62975/954871>
- Erhat, A. (1996). *Mitoloji Sözlüğü*. Remzi Kitabevi.
- Erhat, A., & Kadir, A. (2008). *Homerus Odysseia*. Can Yayınları.
- Erhat, A., & Kadir, A. (2014). *İlyada*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Erol, P. Ö. (2016). Modernite Projesinin Kökenleri, Dinamikleri ve Sonu. *Sosyoloji Dergisi*, (33), 49-66. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/sosder/issue/41007/495546>
- Ersöz, A. (2011). Rönesans'tan günümüze dansın sorunsallaştırılması. (Yayın No.303709) [Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Ertekin, S. (2007). *Türk Operası'nın Gelişim Süreci*. (Yayın No. 211028) [Yüksek Lisans Tezi, Başkent Üniversitesi]. YÖK Ulusal Tez Merkezi.
- Eskenazi, M. (2002). *Trisha Brown in interview with Melanie Eskenazi*. S&H Interview. http://www.musicweb-international.com/sandh/2002/May02/Trisha_Brown.htm
- Euripides. (2018). *Alkestis-Medeia-Elektra*. (Çev., A. H. Tanpınar), Dergâh Yayınları. (Orijinal çalışma M.Ö. 438'de yayımlandı).
- Evans, R. (2018). *Orfeo: From Myth to Stage*, (Senior Honors Thesis, Department of Music, University of North Carolina at Chapel Hill)
- Fink, G. (2007). *Antik Mitolojide Kim Kimdir*. (Çev., S. Erfindik Yalçın), İlyaz İzmir Yayınevi. (Orijinal çalışma 1998'de yayımlandı).
- Finkelstein, S. (1996). *Müzik Neyi Anlatır*. (Çev., M. H. Spatar), Kaynak yayınları. (Orijinal çalışma 1952'de yayımlandı).
- Friedman, J. B. (2000). *Orpheus in the Middle Ages*. Syracuse UP
- Gadamer, H. G. (2005). *Güzelin Güncelliği*. (Çev., F. Tepebaşı), Çizgi Kitabevi. (Orijinal çalışma 1977'de yayımlandı).
- Gibbons, S. (2015). *Co-Authorship in Action: Curation & Collaboration in American Post-Judson Dance*, (Paper.771) [Honors Theses, Colby College].
- Goulding, P. G. (1996). *Ticket to the Opera*. Random House USA INC International Concepts.
- Gökberk, M. (1967). *Felsefe Tarihi*. Bilgi Yayınevi.

- Göle, M. (2000). İçeşik. *Sanat Dünyamız*, 77, 165-167.
- Grimal, P. (2012). *Mitoloji Sözlüğü Yunan ve Roma*. (Çev., S. Tamgüç), Kabalcı Yayınları. (Orijinal çalışma 1951'de yayımlandı).
- Gül, Y. (1968). *Orphik Din*. (Yayın No. 6126) [Mezuniyet Tezi, İstanbul Üniversitesi].
- Hamilton, E. (2008). *Mitologya*. (Çev., Ü. Tamer), Varlık Yayınları. (Orijinal çalışma 1942'de yayımlandı).
- Jameson, F. (1984). Cultural Logic of Late Capitalism. *New Left Review*, 146, 59-92.
- Jencks, C. (1992). *The Post-Modern Reader*. Academy Editions; St. Martin' Press.
- Kahraman, H. B. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler Olgular ve Öteleri*. Agora Kitaplığı.
- Kavrakoğlu, F. (2016). *Çağdaş Sanata Varış 208| Sahnede Postmodernizm 1*. <https://kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-208-sahnde-postmodernizm-1/>
- Kılıç, S. (2015). Lyotard: Fark ve Çokluğun Anlatısı Postmodernite. *Temaşa Erciyes Üniversitesi Felsefe Bölümü Dergisi*: 106-137. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/temasa/issue/23816/253731>
- Lyotard, J. F. (2013). *Postmodern Durum*. (Çev., İ. Birkan), BilgeSu Yayınları. (Orijinal çalışma 1967'de yayımlandı)
- Mackrell, J. (2010). *How the 60s New York arts scene revolutionised dance*. The Guardian. <https://www.theguardian.com/stage/2010/oct/12/new-york-60s-arts-scene>
- McGowan, J. (1991). *Postmodernism and Its Critics*. Cornell University Press.
- Michels, U. (2015). *Monteverdi's 'Orfeo': A Short Guide to a Masterpiece of Early Opera*. Routledge.
- Mimaroglu İ. (1990). *Müzik Tarihi*. Varlık Yayınları.
- Mockus, R. M. (t.y.). *Opera Review: Euridice and Orpheus by Ricky Ian Gordon*. Coal Hill Review. <https://coalhillreview.com/opera-review-historic-graveyard-hosts-mythos-song-and-theater-euridice-and-orpheus-by-ricky-ian-gordon/>
- Mustan Dönmez, B., & Kılınçer, Z. (2011). Müziğin Yunan Mitolojisi ve Batı Kültürü İçindeki Algılanışı. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 1 (1), 101-113. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/iujad/issue/8720/614857>
- Oransay, G. (1977). *Bağdarlar Geçidi*. Küğ Yayınları.
- Ovidius. (1994). *Dönüşümler*. (Çev., İ. Z. Eyüboğlu), Payel Yayınevi. (Orijinal çalışma M.Ö. 8'de yayımlandı).
- Patan, E. (2022, 28 Ocak). *Antik Çağda Tecavüz Mitleri ve Sanata Yansıması*. Gazete Sanat. <https://gazetesanat.com/antikcagda-tecavuz-mitleri>
- Platon. (2014). *Şölen*. (Çev., E. Çoraklı), Alfa Yayınları
- Poliziano, A. (1986). *A Translation of the Orpheus of Angelo Politian and the Aminta of Torquato Tasso*. (L. E. Lord, Trans.), Westport: Greenwood P. (Original work published 1931)
- Pozzi, D. C., & Wickersham, J. M. (1991). *Myth and the Polis. (Myth and Poetics.)* Cornell University Press.

- Rainer, Y. (1965). Some retrospective notes on a dance for 10 people and 12 mattresses called "Parts of Some Sextets," performed at the Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut, and Judson Memorial Church, New York, in March, 1965. *The Tulane Drama Review*, Vol. 10, No. 2, pp. 168-178, The MIT Press, p.178
- Sachs, C. (1965). *Kısa Dünya Musikisi Tarihi*. (Çev., İ. Usmanbaş), Milli Eğitim Basımevi. (Orijinal çalışma 1953'te yayımlandı).
- Sandys, J. (1915). *The Odes of Pindar, including the Principal Fragments*. The Macmillan CO.
- Say, A. (1997). *Müzik Tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Simonides. (t.y.) *Simonides, Fragment 62 (Pmg 567 Page) = Orph. 943 Bernabé*. Living Poets. [https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Simonides,_fragment_62_\(PMG_567_Page\)](https://livingpoets.dur.ac.uk/w/Simonides,_fragment_62_(PMG_567_Page))
- Sözen, M. Ç. (2021). Antik Çağ Sanatında Erotizm, *Arkeo Duvar Dergisi*, (4), 15-25.
- Süskind, P. (2021). *Aşk ve Ölüm Üzerine*. (Çev., Ş. Öztürk), Can Yayınları.
- Şaylan, G. (2020). *Postmodernizm*. İmge Kitabevi.
- Teicher, H., Bernardi, G., & Jowitt, D. (2002). *Trisha Brown: Dance And Art in Dialogue, 1961-2001*. The MIT Press.
- Temizkaya, E. (2015). Modernite ve Postmodernite: Bazı Parametreler Açısından Bir Yaklaşım/Modernity And Postmodernity: An Approach With Respect To Some Parameters. *Akademik Hassasiyetler*, 2 (4), 177-207. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/akademik-hassasiyetler/issue/27315/287578>
- Todorov, T., Focroulle, B., & Legros, R. (2011). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (Çev., E. Özdoğan), Yapı Kredi Yayınları. (Orijinal çalışma 2005'te yayımlandı).
- Trisha Brown 1936-2017. (t.y.). Trisha Brown Dance Company. <https://trishabrowncompany.org/trisha-brown/biography/>
- T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı. (2012). *ABD Dallas Sanat Müzesi'nden iadesi sağlanan Orpheus Mozaigi*. <https://kvmgm.ktb.gov.tr/TR-50937/72-abd-dallas-sanat-muzesi39nden-iadesi-saglanan-orpheus-mozaigi-1-adet-2012.html>
- Van der Kooij, F. (1995). *Claudio Monteverdi: Um die Geburt der Oper*. Edition Text + Kritik.
- Vergilius. (2015). *Çiftçilik Sanatı*. (Çev., Ç. Dürüşken), Alfa Yayınları. (Orijinal çalışma M.Ö. 29'da yayımlandı).
- Virgil. (1982). *The Georgics*. (L.P. Wilkinson, Trans.), Penguin. (Original work published M.Ö. 29)
- Wulf, A. J. (2021). Same Old Song: An Analysis of Adaptation and the Orfeo Myth in Musical Theatre. *Musicology and Ethnomusicology: Student Scholarship*. 117.
- Yener, F. (1992). *100 Opera*. Bateş Yayınevi.
- Yıldızoğlu, E. (2005). *Köpeğin Ahlakı; Estetik, Otonomi ve Siyaset Üzerine*. Gri Yayınevi.