

T.C.
İstanbul Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Devlet Konservatuvarı
Sahne Sanatları Bölümü
Opera Anasanat Dalı

Sanatta Yeterlilik Tezi

Operanın Dinleyici Kitlelerle İlişkisi:
17. yy. Venedik'i ve 20. yy. Türkiye'si Örneklerinin
İncelenmesi ve Günümüz Türkiye'si İçin Öneriler

Erdem Nusret Karakaş

2502080282

Tez Danışmanı

Doç. Şebnem Ünal

İstanbul 2015

SANATTA YETERLİK

TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : ERDEM NUSRET KARAKAŞ

Numarası : 2502080282

Anabilim/Bilim Dalı : SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI OPERA SANAT DALI

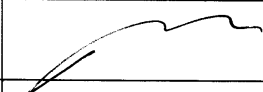
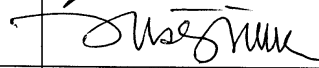
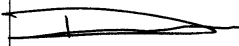
Danışman : DOÇ. ŞEBNEM ÜNAL

Tez Savunma Tarihi : 19.06.2015

Tez Savunma Saati : 17.00

Tez Başlığı : "OPERANIN DİNLEYİCİ KİTLELERLE İLİŞKİSİ: 17.YY. Venedik'i ve 20.YY. TÜRKİYE'Sİ ÖRNEKLERİNİN İNCELENMESİ VE GÜNÜMÜZ TÜRKİYE'Sİ İÇİN ÖNERİLER"

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜ'NE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. ALİ MÜFİT BAYRAŞA		Kabul
2- PROF. SUAT ÖZTURNA		KABUL
3- PROF. A. MUSTAFA YURDAKUL		Kabul
4-DOÇ. ŞEBNEM ÜNAL		Kabul
5- DOÇ. ZİBELHAN DAĞDELEN		Kabul

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. MURAT TUNCAY		
2- DOÇ. DR. MÜGE HENDEKLİ		

Operanın Dinleyici Kitlelerle İlişkisi: 17. yy. Venedik'i ve 20. yy. Türkiye'si Örneklerinin İncelenmesi ve Günümüz Türkiye'si İçin Öneriler

Erdem Nusret Karakaş

ÖZ

Bu tezde Türkiye'deki opera dinleyici kitlesinin nasıl genişletilebileceği araştırılmaktadır. Operanın dinleyici kitleleri ile ilişkisi 17. yy. Venedik'i ve 20. yy. Türkiye'si örneklerinde incelenmektedir. İlk örnek operanın önemli bir ivme kazandığı bir dönem olarak türün gelişimine olumlu katkıda bulunan öğelere dair önemli bulgular sunarken, ikinci örnek günümüz Türkiye'sinde opera dinleyici kitlelerinin nasıl geliştirilebileceğine dair geçerli önerilerde bulunmak için elzem bilimsel temelleri sağlamaktadır.

ANAHTAR KELİMELELER:

Opera, İtalyan Operası, Venedik, Barok Opera, Opera Estetiği, Türk Operası, Dinleyici Kitleler

Opera and Audiences in 17th cc. Venice and 20th cc. Turkey: Suggestions for Contemporary Turkey

Erdem Nusret Karakaş

ABSTRACT

This dissertation's objective is to find out the means by which opera audience in Turkey could be widened. Opera's relationship with its public is investigated in 2 examples, 17th cc. Venice and 20th cc. Turkey. While the former, as a period in which opera gained an important momentum, displays the elements that contribute to the development of the genre, the latter provides with the necessary scientific basis to make valid proposals for the development of opera audiences in Turkey.

KEYWORDS:

Opera, Italian Opera, Venice, Baroque Opera, Aesthetics of Opera, Turkish Opera, Audiences

ÖNSÖZ

Bu çalışmada operanın Türkiye’deki dinleyici opera kitlesinin nasıl genişletilebileceği sorusunun yanıtlarını aradım. Çalışmada klasik müzik çevrelerinde sıklıkla baskın olan seçkinci ve dışlayıcı tavrıdan uzak durmaya, bu sanatın dinleyici olan ve olmayan kitlelerle ilişkisini bilimsel bir yaklaşımla anlamaya çalıştım. Önyargı ve ezbere tekrarlanan fikirlerden kurtulamayan, ötede ve derinde duranı göremeyen bir duruşun sanatın gelişimine katkıda bulunamayacağı artık tartışma götürmez bir gerçektir. Sanatını sunduğu toplumu ve onun sanatla olan ilişkisini araştırmak, araştırmalarının sonuçlarına göre yeni stratejiler, araçlar, yöntemler ve anlayışlar geliştirmek, belki de bugünün sanatçısı için sanatında en üst seviyelere ulaşmaktan daha acil ve önemlidir. Bu çalışma sanat ya da müzik sosyolojisinde bir çığır açma iddiasını taşımamaktadır. Ancak tarih, sosyoloji, tarihsel sosyoloj, psikoloji, müzikoloji gibi sosyal bilimlerin birikiminin opera alanındaki çalışmalara nasıl aktarılabileceği konusunda kayda değer ve geliştirilebilir bir örnek ortaya çıkarmış olmayı umut ediyorum. Bu tehditkar görünecek kadar geniş ve çok disiplini içeren çalışmada bana cesaret veren, beni destekleyen herkese, özellikle de tez danışmanım Doç. Şebnem Ünal’a sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
TABLOLAR.....	viii
KISALTMALAR.....	ix
GİRİŞ	1
1. BAŞLANGIÇ VERİLERİ, TEMEL SAPTAMALAR, AMAÇLAR, YÖNTEM VE YAKLAŞIMLAR	2
1.1. BAŞLANGIÇ VERİLERİ	2
1.2. TEMEL SAPTAMALAR VE AMAÇLAR	6
1.3 YÖNTEM VE YAKLAŞIMLAR	7
2. SANAT ÜRETİMİNİ VE TÜKETİMİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER	9
2.1 KÜLTÜR VE SANAT	9
2.2. BİLİŞ - SANAT İLİŞKİSİ.....	10
2.3. KİMLİK – SANAT İLİŞKİSİ.....	12
2.4 GÜÇ – SANAT İLİŞKİSİ.....	13
3. 17. YÜZYIL VENEDİK’İ.....	16
3.1. COĞRAFİ ŞARTLAR VE EKONOMİ	16
3.2. MAKROPOLİTİKA VE KİMLİK	18
3.2.1. VENEDİK’TE DEVLET VE ARİSTOKRASİNİN KİMLİĞİ	19
3.3. 17. YY. VENEDİK’İNDE KİMLİK VE OPERA.....	22
3.3.1. MÜZİĞİN ANLAMLARI	23
3.3.1.2. MİKROKOSMOSUN SEMBOLÜ MÜZİK.....	23
3.3.1.3 GÜCÜN SEMBOLÜ MÜZİK.....	25
3.3.2. VENEDİK POLİTİKASININ OPERAYA YANSIMASI	28
3.3.3. VENEDİK ARİSTOKRASİSİ İÇİN OPERA	33
3.3.3.1. TÜR OLARAK OPERANIN TANIMI VE KİMLİK	33
3.3.3.2. OPERA KONULARI VE KİMLİK.....	37
3.3.3.3. MEKAN, KATILIM, FİNANSMAN, YÖNETİM VE KİMLİK.....	46
3.3.3.4. ESTETİK VE KİMLİK.....	49
3.3.3.4.1. BARDİ KAMERATASI’NIN OPERA ESTETİĞİ	49

3.3.3.4.2. ROMA'DA OPERA VE ESTETİĞİ	54
3.3.3.4.3. VENEDİK'TE OPERA VE ESTETİĞİ	60
3.4. SONUÇLAR	70
4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE'Sİ	78
4.1. MAKROPOLİTİK ŞARTLAR VE KÜLTÜRE BAKIŞ	78
4.2. TÜRK MODERNLEŞMESİNİN İDEOLOJİK YÖNLERİ	82
4.2.1 KEMALİST DÖNEM	82
4.2.2. DP VE SONRASI	87
4.3. TÜRK MODERNLEŞMESİNİN SINIFSA YÖNLERİ	91
4.3.1. DEVRİMCİ DURUŞUN SINIFSA ÖZELLİKLERİ	91
4.3.2. MUHAFAZAKAR DURUŞUN SINIFSA ÖZELLİKLERİ	98
4.4. İDEOLOJİK VE SINIFSA YÖNLERİYLE OPERANIN TÜRK MODERLEŞMESİNDEKİ YERİ	105
4.4.1. OSMANLI DÖNEMİNDE OPERA	105
4.4.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE OPERA	111
4.4.2.1. MENDERES ÖNCESİ DÖNEMDE OPERA	111
4.4.2.2. MENDERES VE SONRASINDA OPERA	117
5. 17. YY. VENEDİK'İ VE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE'SİNİN OPERA BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRILMASI	121
5.1. SİSTEMİK FARKLILIKLAR	121
5.1.1. İKTİDARLA İLİŞKİ	121
5.1.2. KİMLİK POLİTİKALARIYLA İLİŞKİ	124
5.1.3. KÜLTÜRLE İLİŞKİ	126
5.2. TARİHSEL FARKLILIKLAR	134
5.2.1. DEĞİŞEN BAŞARI KISTASLARI	134
5.2.2. YÖNETİMSEL VE YÖNETİŞİMSEL FARKLILIKLAR	137
5.2.3. ROMANTİK PARADİGMA	142
5.2.4. DEĞİŞEN EĞLENCE ANLAYIŞI	150
SONUÇ: TÜRKİYE'DEKİ OPERA DİNLEYİCİ KİTLESİNİN GENİŞLETİLMESİ İÇİN ÖNERİLER	155
KAYNAKÇA	164
ÖZGEÇMİŞ	171

TABLÖLAR

Tablo 1: Türkiye’de nüfusu 500.000’i aşan şehirler ve DOB’lerin dağılımı s.3

Tablo 2: TÜİK verilerine göre 2009-2010 sezonunda opera ve bale salonu, koltuk, oynanan eser ve seyirci sayısı s.4

Tablo 3: DOB olan şehirlerde koltuk başına düşen kişi sayısı s.5

Tablo 4: DOB olan şehirlerde seyirci sayısı ve bilet başına düşen kişi sayısı s.5

KISALTMALAR

A.e. : Aynı eser

A.g.e. : Adı geçen eser

AKM: Atatürk Kültür Merkezi

AP : Adalet Partisi

C. : Cilt

DOB: Devlet Opera ve Balesi

DOBGM: Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü

DP: Demokrat Parti

S. : Sayfa

TDK: Türk Dil Kurumu

TRT: Türk Televizyon ve Radyo Kurumu

T   K: Türkiye İstatistik Kurumu

Yy. :Yüzyıl

GİRİŞ

Bu tez Türkiye’de opera dinleyici¹ kitlesinin genişletilmesinin mümkün olduğu varsayımıyla hareket ederek Türkiye’deki opera dinleyici kitlesinin nasıl genişletilebileceği sorusuna cevaplar aramaktadır. Operanın kitlelerle olan ilişkisini anlamak için 2 inceleme alanı seçilmiştir. Bunlardan birincisi operanın dönemi açısından kitlesel olarak görülebilecek başarılar elde ettiği 17. yy. Venedik’idir. Bu dönemde seyirci kazanma adına elde edilen başarıların sebeplerine dair yapılacak bir araştırmanın operanın dinleyicilerle olan ilişkisine ışık tutacağı varsayılmaktadır. İkinci inceleme ise 20. yy. Türkiye’sidir. Kaçınılmaz olarak Osmanlı’nın son yüzyılını da içeren bu incelemede Türkiye’de operanın hangi dinamiklerle geliştiği incelenmektedir. Bu iki çalışmanın ortaya çıkardığı veriler ışında günümüz Türkiye’sinde operanın dinleyici kitlesinin gelişimi için nelerin yapılabileceğini anlamak ve bu yönde önerilerde bulunmak bu tezin nihai hedefidir.

¹Bir opera temsiline tanıklık eden bir kişi hem dinleyici hem de izleyicidir. Bu yüzden **dinleyici** sözcüğü bu çalışmada **izleyici** ile eşdeğerli kullanılmıştır.

1. BAŞLANGIÇ VERİLERİ, TEMEL SAPTAMALAR, AMAÇLAR, YÖNTEM VE YAKLAŞIMLAR

1.1. BAŞLANGIÇ VERİLERİ

31 Aralık 2011 tarihi itibarıyla Türkiye nüfusu 74.724.269 kişidir.² Nüfusu 1 milyondan fazla olan illerin sayısı 12.500.000 ile 1 milyon arası olanların sayısı 13'tür.³ Böylece nüfusu yarım milyondan fazla 25 şehrin bulunduğu görülmektedir. Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü'nün verilerine göre Türkiye'de 6 ilde Devlet Opera ve Balesi bulunuyor. Bu iller İstanbul, Ankara, İzmir, Mersin, Antalya ve Samsun'dur.⁴ Aşağıdaki tabloda nüfusu 500 binin üzerinde olan şehirler nüfus büyüklüklerine göre büyükten küçüğe dizilmiş, Devlet Opera ve Balesi'nin bulunduğu iller koyu renkle işaretlenmiştir.

² Türkiye İstatistik Kurumu (TÜİK), **Haber Bülteni** Sayı 16, (Çevrimiçi) <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=10736>, 13 Mart 2012

³ TÜİK, Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) Sonuçları, (Çevrimiçi) <http://tuikapp.tuik.gov.tr/adnksdagitapp/adnks.zul>, 13 Mart 2012

⁴ (Çevrimiçi) <http://www.dobgm.gov.tr/opera2009/index.html>, 13 Mart 2012

ŞEHİR	NÜFUS
İstanbul	13.483.052
Ankara	4.762.116
İzmir	3.623.540
Bursa	2.359.804
Adana	1.864.591
Gaziantep	1.556.149
Konya	1.527.937
Kocaeli	1.499.958
Antalya	1.450.209
Mersin	1.303.018
Diyarbakır	1.132.351
Kayseri	1.090.530
Şanlıurfa	951.925
Manisa	891.084
Samsun	827.796
Hatay	732.802
Balıkesir	701.213
Eskişehir	700.355
Sakarya	664.813
Kahramanmaraş	656.783
Denizli	655.322
Aydın	599.973
Tekirdağ	572.359
Van	526.725
Erzurum	505.254

Tablo 1 Türkiye’de nüfusu 500 bini aşan şehirler ve DOB’lerin dağılımı

Tabloda görüldüğü üzere nüfusu 1 milyonun üzerinde olan 7 şehirde hala bir opera ve bale kurumu yoktur. Bunlardan nüfusu 2 milyona yaklaşan Adana’nın ve nüfusu 2,5 milyona yaklaşan Bursa’nın durumları özellikle dikkat çekicidir.

TÜİK verilerine göre 2009-2010 sezonu itibarıyla Türkiye’de opera ve bale salonu sayısı 12, bu salonların koltuk sayısı ise 6967’dir.⁵ TÜİK’in bildirdiği 2011 sonu itibarıyla Türkiye nüfusu ve 2009-2010 sezonu koltuk kapasiteleri temel alınarak

⁵ (Çevrimiçi) http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=15&ust_id=5, 13 Mart 2012

yapılacak bir hesaplamada⁶ Türkiye’de 10.725 kişi başına bir opera ve bale koltuğu düşmektedir. Bu rakamlara halihazırda faaliyette olmayan Atatürk Kültür Merkezi’nin (AKM) de dahil edildiği düşüldüğünde ülkemizde düzenli olarak sağlanan opera ve bale arzının ne seviyede olduğu daha iyi anlaşılabilir.

Opera ve bale salonu, koltuk, oynanan eser ve seyirci sayısı

Number of halls, seating capacities, shows and attendances are opera and ballet halls

Yıl Year	Opera ve bale salonu sayısı		Oynanan eser sayısı			Seyirci sayısı		
	Number of opera and ballet halls	Koltuk sayısı Seating capacity	Number of shows			Number of attendances		
			Toplam Total	Yerli National	Yabancı Foreign	Toplam Total	Yerli Citizens	Yabancı Foreigners
2000-2001	6	4 391	95	23	72	207 360	47 839	159 521
2001-2002	5	3 897	98	20	78	165 154	18 477	146 677
2002-2003	5	3 850	135	45	90	273 271	100 054	173 217
2003-2004	5	4 264	144	58	86	457 717	31 666	426 051
2004-2005	5	3 850	199	70	129	252 076	76 046	176 030
2005-2006	5	3 860	189	85	104	245 448	89 540	155 908
2006-2007	7	3 834	84	33	51	451 271	121 924	329 347
2007-2008	10	5 879	203	143	60	325 364	120 997	204 367
2008-2009	7	4 345	143	74	69	181 605	105 235	76 370
2009-2010	12	6 967	251	123	128	324 007	113 590	210 417

Kaynak: Devlet Opera ve Bale Genel Müdürlüğü

Source: General Directorate of State Opera and Ballet

Tablo 2 TÜİK verilerine göre 2009-2010 sezonunda opera ve bale salonu, koltuk, oynanan eser ve seyirci sayısı

Şehir bazında ele alındığında, gene TÜİK 2011 nüfus verileri ve Devlet Opera ve Balesi’nin (DOB) düzenli olarak kullandığı salonların kapasiteleri⁷ baz alınarak koltuk başına düşen kişi sayısı hesaplandığında aşağıdaki tablo ortaya çıkmaktadır.

⁶ Hesaplama 2010-2011 sezonunda koltuk kapasitesinin önemli bir değişikliğe uğramadığı varsayımı ile yapılmaktadır.

⁷ Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü, **2011-2015 Stratejik Planı** s.25 (Çevrimiçi) <http://www.sp.gov.tr/documents/planlar/DevletOperaveBalesiSP1115.pdf>, 13 Mart 2012 (Aktif olmayan AKM sahneleri hesaplamalara dahil edilmemiştir.)

Şehir	Koltuk sayısı	Koltuk başına düşen kişi sayısı
Ankara	1863	2556
Antalya	802	1808
İstanbul	562	23991
İzmir	413	8773
Mersin	638	2042
Samsun	927	892
Toplam	5205	4889

Tablo 3 DOB olan şehirlerde koltuk başına düşen kişi sayısı

Bilet başına düşen kişi sayısı da önemli bir gösterge olarak düşünülebilir. Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü (DOBGM) 2011-2015 Stratejik Planı'nda yer alan seyirci sayısı verilerinden yola çıkılarak bilet başına düşen kişi sayısını yaklaşık olarak hesaplamak mümkündür. Aşağıdaki tabloda 2009 Seyirci Sayısı verileri⁸ ve TÜİK verileri baz alınarak bilet başına düşen kişi sayıları görülmektedir. Böyle bir hesaplama salon doluluk oranlarını %100 olarak varsaymaktadır. DOBGM Stratejik Planı'nda doluluk oranlarına dair veriler bulunmamakla beraber bunun %100'ün altında olma olasılığı yüksektir. Buna göre hesaplamanın tahminen %10 ile %30 arasında bir hata payı taşıyabileceğini de belirtmek gerekiyor. Antalya, Mersin ve Samsun'da bilet başına düşen kişi sayısı yaklaşık 30-40 iken, Ankara ve İzmir'de bu en az ikiye katlanıyor. İstanbul'daki fark ise çarpıcı boyutta. AKM salonlarının kullanıma açılması halinde bile bu farkın tam olarak kapatılamayacağı görülmektedir.

Şehir	Seyirci sayısı	Bilet başına düşen kişi sayısı
Ankara	70.798	67
Antalya	32.361	44
İstanbul	74.345	181
İzmir	41.227	87
Mersin	38.294	34
Samsun	24.583	33
Toplam	296.814	85

Tablo 4 DOB olan şehirlerde seyirci sayısı ve bilet başına düşen kişi sayısı

⁸ A.y., s. 37

Agid ve Tarondeau her bilete Berlin’de 5, Londra’da 12, New York’da 15 ve Los Angeles’da 50 kişi düştüğünü belirtiyorlar.⁹ Operanın, bilet satışılarıyla halka açıldığı ilk yer olan Venedik’te, 17. yy. sonu itibariyle yaklaşık 150.000 kişilik bir nüfusa karşılık 18 tiyatro bulunuyordu.¹⁰ Bu tiyatroların düzensiz faaliyetleri, operaya adadıkları dönemler ve koltuk kapasiteleri dönemsel olarak değışkenlik göstermekle beraber, 1637’de San Cassiano tiyatrosunda operanın halka açmasından 1797’de şehrin Napolyon tarafından işgal edilışine dek Venedik Avrupa’nın en yoğun ve etkili opera merkezi olmuştur.

1.2. TEMEL SAPTAMALAR VE AMAÇLAR

Yukarıdaki veriler göstermektedir ki nüfus, koltuk kapasitesi ve bilet arzı açısından Türkiye’de bir sanat dalı olarak opera sınırlarına ulaşmamıştır. Düzenli faaliyet gösterecek yeni opera kurumlarının tesisinin mantıklı ve hatta arzu edilen bir atılım olarak görölmesini mümkün kılacak nüfus büyüklüklerine ulaşmış şehirlerimizin varlığı, bilet başına düşen kişi sayısının ülke bazında yüksekliği gibi gerçekler operanın ülkemizde büyük bir gelişme potansiyelini taşıdığını göstermektedir.

Bu tezin amacı Türkiye’de opera dinleyici kitlelerinin nasıl genişletilebileceği sorusuna yanıtlar aramak ve somut önerilerde bulunmaktır. Bu amaca ulaşmak için öncelikle operanın gelişimini ve yaygınlaşmasını mümkün kılan ve destekleyen sosyo-kültürel, politik ve ekonomik faktörleri bulmak gerekmektedir. Bu amaçla ilk aşamada operanın ilk büyük atılımını yaptığı 17. yy. Venedik’i, ikinci aşamada da Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinde operanın gelişimi incelenecektir. Daha sonra 17. yy.

⁹Philippe Agid, Jean-Claude Tarondeau, **The Management of Opera:An International Comparative Study**, London, Palgrave MacMillan, 2010, s. 250

¹⁰Peter Ackroyd, **Venice:Pure City**, London, Chatto & Windus, 2009, s. 162

Venedik’inde operanın gelişmesine olumlu etkisi bulunan faktörlerin 20. yy. Türkiye’inde bulunup bulunmadığı, iki fenomen arasında bulunan benzerlik ve farklılıkların ne gibi sonuçlar doğurduğu irdelenecektir. Son olarak ortaya çıkan bulgular ışığında Türkiye’de opera izleyici kitlesinin genişletilmesi için neler yapılabileceğine dair öneriler ortaya konacaktır. Çalışma boyunca opera mümkün olduğunca çok boyut, bağlantı ve bağlamıyla ele alınmaya çalışılacaktır. Böylece tezin son aşaması olan önerilerin, çok yönlü ve karmaşık bir olguyu tek yönlü ve indirgemeci bir tutuma girmeden açıklayan bir temele dayanarak, gerçekçi ve bilimsel bir nitelikte olmaları hedeflenmektedir.

1.3 YÖNTEM VE YAKLAŞIMLAR

Johnson’a göre¹¹ 1990’lar ve sonrasında gelişen opera araştırmaları literatüründe 3 ana yaklaşım bulunmaktadır. Johnson bu akımları **eleştirel yaklaşım**, **anlamlar sistemi yaklaşımı** ve **maddi koşullar yaklaşımı** olarak sınıflandırıyor. **Eleştirel yaklaşım** opera eserlerinin toplumsal ya da bireysel açıdan bugün taşıdıkları anlamlarla ilgilenirken **anlamlar sistemi yaklaşımı**’nda amaçlanan eserlerin belli bir tarihsel bağlamda yaratıcı ve tüketicileri için taşıdıkları anlamlar üzerinde çalışır. Bu ikinci yaklaşıma göre bir eseri üretenlerin o eser ile ifade etmek istedikleri ve o eseri o anda tüketenlerin¹² eserden anladıkları, sosyo-kültürel, politik, tarihsel ve ekonomik faktörlere bağlıdır. İfade edilen ve algılanan sabit değildir, her dönem, toplum ve mekanda aynı olması mümkün değildir. **Eleştirel yaklaşım**’da bugünkü değer ve bakış açımızla, kendi **anlam sistemimiz**’le esere dair düşünceler geliştirilirken, **anlamlar sistemi yaklaşımı** başkalarının değer ve bakış açılarını çözümlemeye çalışır. Bu çözümleme sosyoloji, antropoloji, tarih, edebiyat, felsefe ve ekonomi gibi birçok disiplinin birikimine ihtiyaç duyar. Johnson bu yaklaşımın özellikle **Yeni Kültürel**

¹¹ Victoria Johnson, ‘Opera and The Academic Turns’, **Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu**, Ed. by V. Johnson, J. F. Fulcher and T. Ertman, New York, Cambridge University Press, 2007, s.13-18

¹² Bu çalışmada sanat eserleri açısından ‘tüketim’ ve ‘tüketmek’ sözcükleri o eseri izlemek, dinlemek, okumak vb. etkinlikleri ifade etmektedir.

Tarihçilik akımından etkilendiğini belirtiyor.¹³ Son olarak **maddi koşullar yaklaşımı** operanın üretim ve tüketimine temel olan yönetişimsel, politik ve mesleki yapıları belli bir tarihsel bağlamda anlamaya çalışır. Johnson **anlamlar sistemi yaklaşımı**'nı kullanan akademisyenlerin sıklıkla **maddi koşullar yaklaşımı**'nı da kullandığına dikkat çekiyor.¹⁴ Bu çalışmada da opera iki ayrı tarihsel çerçevede, 17. yy. Venedik'i ve Cumhuriyet dönemi Türkiye'si özelinde, üretilen ve tüketilen bir sanat dalı olarak **anlamlar sistemi** ve **maddi koşullar** yaklaşımlarına özellikle vurgu yaparak irdelenecek ve tezin nihai amacı olan öneriler bu bağlamda ortaya çıkacak bulgular ışığında oluşturulmaya çalışılacaktır.

¹³ A.e., s. 13

¹⁴ A.e., s. 13

2. SANAT ÜRETİMİNİ VE TÜKETİMİNİ ETKİLEYEN FAKTÖRLER

2.1 KÜLTÜR VE SANAT

Sanatı kesin ve tartışılmaz bir ifadeyle tanımlamanın zorluğu hatta belki de imkansızlığı günümüz sanatla ilgili sosyoloji ve antropoloji çalışmalarında sıklıkla dile getiriliyor. Bu zorluğun temel sebebi sanatın sosyolojik bir kurgu olması. Başka bir deyişle sanat kavramı doğada insandan bağımsız varolan bir şey değildir; insanın oluşturduğu toplumsal yaşamın ürünlerinden biridir. Toplumsal yaşamın kendisi, birden çok birey, topluluk ve kurumun katılımını gerektirdiğinden kaçınılmaz olarak bir sistem olarak var olur. Bu sistemin işleyişi bazı ortak anlam, kural, değer, uygulama ve kurumları gerektirir. Bütün bunlar sistemin dışında değildirler, sistemin hem ürünüdürler, hem de parçasıdırlar. Bu sisteme **kültür** diyoruz. Kültür kavramının tanımı da en az sanat kavramı kadar sorunludur. Ancak bu, kültür terimini kullanmamıza engel değildir. Schwarz kültür sözcüğünü kesin bir tanımını yapmaya çalışmadan kullanıyor:

“Toplum genelinde öne çıkan anlamlar, inançlar, uygulamalar, semboller, kurallar ve değerlerden oluşan zengin birleşim o toplumun temelinde yatan kültürün dışavurumlarıdır.”¹

Zolberg’e göre antropologlar sanatı kültürün bir parçası olarak görürler:

¹ Shalom H. Schwartz 'Culture Matters: National Value Cultures, Sources, and Consequences', **Understanding Culture: Theory, Research, and Application**, Ed. By R. S. Wyer, C. Chiu, and Y. Hong, New York, Psychology Press, 2009, s. 127

“Ne var ki antropologlar kültürü sadece sanatla sınırlı görmez, onu çok daha geniş bir kavram olarak ele alırlar. Buna göre kültürü, estetik anlayışını ve sanatı olduğu kadar dini inançları, etik değerleri, ve dil de dahil sembol sistemlerini yapılandıran sembolik anlamları ve düşünce yapılarını da içine alan bir bütün olarak görürler.”²

Kültürün bir parçası olarak sanat, toplumsal yaşamı ve kültürü şekillendiren dinamiklerden bağımsız değildir. Eğer kültürü meydana getiren sosyal hareket ve davranışlarsa, aynı şeyi sanat için de söyleyebiliriz. Bundan anlaşılması gereken sanat üretimi ve tüketiminin de bir toplumsal aksiyon olarak görülmesi gerektiğidir. Sanatı ürettiği ve/veya tükettiği anda birey ve/veya topluluklar kültürel bir aksiyon gösterirler. Toplumsal yaşamın anlam, değer, inanç ve kuralları ve bunların sistematik olarak ifade edildiği sembol düzenleri sanat üretimi ya da tüketimi anı da dahil olmak üzere bireyin her zaman etkileşim halinde olduğu güçlerdir. O halde herhangi bir sanat üretim ya da tüketim anı kültürel açıdan mutlaka anlamlıdır. Bireyin toplumdan kopuk, ondan bağımsız ya da onunla çatışarak ürettiğini iddia ettiği bir eserde bile toplum reddedilen, dışlanan olarak mevcuttur. Toplumsal olan birey ve onun sanatı için toplumdan kaçış mümkün değildir.

2.2. BİLİŞ - SANAT İLİŞKİSİ

Toplumsallık sanatın her aşamasında etkin bir güçtür. Yaratıcı, eserini mevcut bilişsel durumundan yola çıkarak oluşturmaya başlar. Temel biyolojik seviyenin üzerindeki bütün bilişsel ve ajansal³ işlevsellikler sosyal ve kültürel katılımdan kaynaklanır.⁴ Kültür ve biliş arasındaki ilişkiyi konu alan yazısında Bergesen, Chomski-vari bir yaklaşımla sanatsal becerilerin evrensel bir özünün olduğunu savunuyor. Ancak bu

² Vera L. Zolberg, **Constructing a Sociology of the Arts**, New York, Cambridge University Press , 1990, s. 15-16

³ Bu sözcük orjinal ingilizce metindeki agentic sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmıştır. Ajansallık, bireyin özgür ve bağımsız hareket etme, karar verme yetisine işaret eden bir kavramdır.

⁴ Albert J. Bergesen, Culture and Cognition, **The Blackwell Companion to the Sociology of Culture**, Ed. by M. D. Jacobs and N. W. Hanrahan, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, s. 35

özü tek başına değil, toplumsal çevre ile etkileşim içinde işleyen bir beceri olarak sunuyor ve nihai ürünün sosyal şartlar tarafından şekillendirildiğini belirtiyor.⁵ Eserin toplumla olan ilişkisini muhalefet, sapma, yadsıma ya da ihanet gibi olumsuz tavırlar içinde oluşturması toplumdan kopuk olduğunu göstermez. Olumsuz ilişki de nihayetinde bir ilişki biçimi olarak sınıflandırılmalıdır.

Topluma veya kültüre karşı tavrı ne olursa olsun her yaratıcı, toplumsal var oluşunun bir sonucu olarak kazandığı kavram, düşünüş ve anlamlarla yola çıkar. Örneğin bir yazar romanını belli bir dil kullanarak yazar. Dilin toplumsal bir yapı olduğu sosyolinguistler için artık tartışılmaz bir gerçek. Aynı şekilde bir tablo çizmeye başlayan bir ressam renk, uyum, düzen, tasarı, ifade vb. gibi birçok kavram ile yola çıkar. Bu kavramlar da ressamın çevreden öğrendiği ve kendi yorumuna tabi tuttuğu kavramlardır. Bir besteci de eserini yaratmaya içinde bulunduğu kültürden aldığı ve elbette gene kendi yorumuna tabi tuttuğu kavramlarla başlar. Ses, düzen, ekleme, çıkarma, ardışıklık, uyum, birleşme, tını, gürlük gibi kavramlar bestecinin yaratı sürecini doğrudan şekillendirirler. Bunların hepsini besteci geçmiş yaşantılarındaki deneyimlerinden yani toplumsal etkileşiminden aldığı girdilerle oluşturmuştur. Bu kavramlara olan tutumu, bu kavramları toplumun ve geçmişin belirlediği alanların ne kadar içinde veya dışında kullandığı, yani kişisel yorum ve aksiyonu bütün bunların toplumsal bir çerçevede geliştiği gerçeğini değiştirmemektedir.

Sanatta bilişselin toplumsalla olan ilişkisinde üretici (yaratıcı) için söylenenler tüketiciler (izleyici, dinleyici, okuyucu vs.) için de geçerlidir. Tüketici sanat eseriyle olan ilişkisini mevcut kavram dağarcığı ve algısı üzerinden kurar. Elbette yaratıcı birey kadar tüketici birey de edilgen bir zihni temsil etmez. Tüketici de bilişsel varlığını, toplumsal geçmişini kendi düşünselliğinde sentezleyerek üretmiştir. Bu da farklılaşmanın her zaman mümkün olduğu anlamına gelir.

⁵ A.e., s. 46

Bireysel ve toplumsal düzeylerde biliş ile toplum arasındaki bu karşılıklı etkileşim sanatta algılar arasında kesin ve mutlak bir örtüşmenin imkansızlığına işaret eder. Örtüşmenin derecesi iki farklı eksen arasında oluşan bir kesişmeye göre belirlenir. Bu eksenlerden biri ortaklık-aidiyet diğeri de farklılık-ayırışma eksenini olarak adlandırılabilir.

2.3. KİMLİK – SANAT İLİŞKİSİ

Kimlik bir sosyal varlığın benlik tanımıdır. Diğer sosyal varlıklarla olan ilişkisinde ortaya çıkan benzerlikler ve farklılıklar, ortaklıklar ve ayrılıklar üzerinden geliştirdiği **ben** ve **diğerleri** sınıflandırması kimlik oluşumunun temelidir. Kimlik oluşumu eşzamanlı olduğu kadar tarihsel karşılaştırmaları da içerir. Benlik kendini başkalarıyla karşılaştırdığı kadar geçmişteki kendisiyle de karşılaştırır. Tarihsel devamlılık ve başkalarından ayrı olma hissi bu yüzden kimlik oluşumunda temeldir.

Kimlik çok boyutlu ve karmaşık bir olgudur. Benlik toplumsal yaşamda aynı anda birden fazla kimlik oluşturabilir. Ya da birden fazla boyutu olan karmaşık bir kimlik geliştirir de diyebiliriz. Birey aile içinde kendisini diğer aile bireylerine olan ilişkisinde tanımlarken, arkadaş çevresinde, iş yaşamında, siyasal yaşamda farklı tanımlamalar oluşturabilir. Dil, din, ırk, cinsiyet gibi farklılaşma alanları da bu kimlik gelişiminin hepsi birbirine eklemlenen unsurlarıdır. Benlik duygusu bireylerin tekelinde olan bir kavrayış değildir. Toplumsal yaşamın her ölçeğinde bireyler kolektif benlikler oluşturabilirler. Bu kolektif benliklerin kimlikleri de çok boyutlu ve karmaşık bir yapı gösterirler.

Bireysel ya da kolektif kimlik algıları sanatta yukarıda belirttiği gibi bilişsel düzeyde başlar ve

- Sanatı tanımlama şekli
- Sanat dallarının sınıflandırılması,
- Sanat dalları arasındaki hiyerarşi,
- Türler,
- Stiller,
- Malzemeler,
- Konular, temalar,
- Zamanlama,
- Mekan seçimi,
- Sunum, tanıtım ,
- Eleştiri ve yorumlar,
- Koruma ve sürekliliği sağlama çalışmaları,
- Finansman yapısı,
- Yönetişimsel yapı gibi her katman ve boyutta kendini gösterir.

2.4 GÜÇ – SANAT İLİŞKİSİ

Birey ya da grupların kimlik tanımları sanat üretimi ve tüketiminin her aşama, boyut ve katmanında kendini gösterebilir. Üretim ve tüketimin herhangi bir anında sürece dahil olan birey ya da gruplar kendi kimliklerini en azından belli yönleriyle oyuna dahil ederler. Ancak bu kimlikler her zaman birbiriyle uyumlu olmayabilir. Aynı anda, aynı süreçte varlık göstermeye çalışan kimlikler arasında çıkacak rekabet ve/veya çatışma değişik sonuçlar doğurabilir. Bütün oyuncuların kendilerine yer bulduğu dengeli bir tablo nadiren oluşur. Beklenen daha çok bazı kimlik ya da kimliklerin baskın çıkması ve diğer bazı kimlik ya da kimliklerin kendilerini ifade etmesine engel olmasıdır. Ket vurulan bu kimlik ya da kimliklerse kendilerine yeni anlam katmanları yaratarak çıkış yolları yaratabilir ya da varlıklarını yokluklarıyla anlatma yoluna gidebilirler. Ya da bu süreçten kopup kendilerine yeni süreçler yaratabilirler.

Yarışan ya da çatışan bu farklı kimliklerle kendini tanımlayanların ellerindeki politik, hukuki, ekonomik, ahlaki, beşeri vb. imkanlar süreçteki dengeleri belirler. Tok’a göre kimlik bağlamı amaç, bağlılık ve sadakatler içerir.⁶ O halde kimliklerin rekabet ve/veya çatışması aslında, rekabet eden ve/veya çatışan amaç, bağlılık ve sadakatlerin olduğu anlamına gelir.

Bireylerin ya da grupların ellerindeki imkanların, gücün büyüklüğü kadar aktörlerin kimliklerinin herhangi bir yönüne olan bağlılık ve sadakatinin derecesi yani sürece yüklenen duygusal ve sembolik yük de önemlidir. Çok yönlü, katmanlı ve boyutlu olan kimliğin her unsuru her an, olay, yer ve bağlamda aynı öneme sahip olmadığından aktör mevcut durumu değerlendirerek içinde bulunduğu somut durumda imkanlarını nasıl kullanacağına karar verir. Daha az imkanı olan bir birey ya da grup kendisinden daha güçlü bir birey ya da gruptan daha fazla bağlılık ve sadakat göstererek süreçte daha fazla söz sahibi olabilir.

Toplumsal alanda rekabet ve mücadele içindeki odakların, ellerindeki imkanları süreci etkilemek amacıyla kullanma isteklerinin derecesi, sürecin güç dengeleri açısından ne kadar anlamlı olduğuna da bağlıdır. Kaynakların boşa harcanması kaçınılmaz bir iflası getireceğinden herhangi bir imkanın kullanılması ancak bir yatırım niteliği taşıdığı taktirde mümkündür ve yatırımı yapan harcadığı kaynaklara en azından eşdeğer bir geri dönüş bekleyecektir. Yatırım ile yatırımın getirdiği kazancın niteliği farklılık gösterebilir. Örneğin sosyal sermayede bir artış için ekonomik imkanlar, politik gücün artırılması için sosyal sermaye kullanılabilir. İhtiyaç duyulan ekonomik, siyasal, beşeri ve sosyal imkanların büyüklüğü, sürecin güç dengeleri açısından önemini de etkileyecektir.

⁶ Nafiz Tok, **Kültür, Kimlik ve Siyaset**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003, s.119

Kimlik sözcüğü gibi süreç sözcüğü de karmaşık bir olguyu ifade etmektedir. Herhangi bir sanat üretim ve tüketim süreci birçok alt süreci içine alır. Sürece dahil olan odaklar hangi alt sürecin kendi kimlikleri açısından daha anlamlı ve önemli olduklarına karar verip, bazı alt süreçlere egemen olurken, bazılarını başka odakların kontrolüne bırakabilirler.

3. 17. YÜZYIL VENEDİK'İ

Operanın tarihsel gelişiminde Venedik önemli bir rol oynamıştır. 1637'de San Cassiano Tiyatrosu'nun halka açık, biletli ilk opera temsilini vermesiyle, o zamana kadar saray ve saray çevreleriyle sınırlı kalan opera, bilet ücretini ödemeye hazır herkese açık bir sanat dalına dönüşmüştür. Operanın tarihi açısından bu dönüşüm kadar önemli bir gelişme de operanın tüm Avrupa'ya yayılacak bir çılgınlık haline gelmesidir. Kendisi operayı Roma'dan ithal eden Venedik bu sanatı kucaklayacak ve 17. yy.'da bütün Avrupa'nın en önemli merkezi haline gelecektir.

Bu bölümde Venedik'te operanın gelişmesine imkan veren şartlar incelenecektir.

3.1. COĞRAFİ ŞARTLAR VE EKONOMİ

Adriyatik Denizi'nin kuzeybatı kıyılarında bulunan 117 adanın insan eliyle düzenlenmesiyle oluşan Venedik, şehrin tarihi konumu ve doğal özellikleriyle şekillenmiştir. Ekilir biçilir toprakların olmayışı başlangıcından itibaren şehirde toprak kontrolüne dayalı feodal bir sistemin oluşmasını imkansız kılmıştır. Böylece Avrupa'daki asiller, ticareti statülerine yakışmayan bir faaliyet olarak alt sınıfların bireylerine bırakırken Venedik'te asiller şehrin kuruluşundan itibaren ticaretle uğraşmışlardır. Toprakları üzerinde yaşayanların ödediği vergilerle varlık gösteren feodal asillerden farklı olarak taşımacılık ve alım-satım ile geçinen bir asil sınıfı doğal olarak sıkı çalışma, tutumluluk gibi kapitalizmle uyumlu ön planda tutmuştur. Ancak bu, ortaçağın savaşçı ruhunun bu sınıfta bulunmadığı anlamına gelmiyor. Deniz taşımacılığı korsanların ve düşman devletlerin donanmalarının sürekli tehdidi altında olduğundan ticari faaliyetleri yürüten asiller denizciliğin yanında askeri becerilere de

sahiptiler. Bu durum Venedik'in karada genişleme politikasına girdiği 15. yy.'a kadar da değişmemiştir.

İlk dönemlerde şehir Bizans ile önemli bağlara sahipti. İlk askeri komutan (dux) Bizans eliyle tayin edilmiştir.¹ 814 yılında Frank Krallığı ve Bizans İmparatorluğu arasında imzalanan anlaşmada Venedik bir Bizans vilayeti olarak tanınırken aynı zamanda da Frank Kralı'na yıllık vergi ödemekle mükellef kılınmıştır. Bu anlaşma diğer yandan Venedik gemilerine İtalyan limanlarını özgürce kullanma izni de veriyordu.² Anlaşmanın bu maddeleri Venedik'in coğrafi konumundan kaynaklandığı gibi şehrin jeopolitik stratejisini de aslında oldukça öngörülebilir kılmaktadır. Doğu ile batı arasında bir noktada bulunan Venedik Akdeniz, Ege Denizi ve Karadeniz'de yaptığı ticaret ile muazzam bir zenginlik elde etmiştir. 15. yy.'da İtalya'nın en zengin şehri olan Venedik'in yıllık bütçesi İspanya ve İngiltere'ninki kadar büyüktü.³

Zamanla çok büyük hacimlerle, büyük kar marjlarıyla yapılan ticaret lüks ve katma değeri yüksek ürünlere odaklanmaya başlamıştır. Venedikliler hizmet sektörünün karlılığını keşfetmekte de gecikmemişler. 16. yy.'da Avrupalıların eğlence ve boş zamanları değerlendirme amaçlı faaliyetlere yaptıkları harcamalarda bir artış görülmüştür. Erken modern ekonomilerde ve şehirli için başta olmak üzere günlük yaşamda ticari eğlencenin yeri giderek büyümüştür.⁴ Venedik de bu gelişmelerden geri kalmamıştır. 17. yy. sonu itibarıyla nüfusu 150.000'in üzerine çıkmayan Venedik'te 18 halka açık tiyatro bulunuyordu.⁵ Bu tiyatrolar büyük bir ekonomik düzenin içerisinde işliyor ve izleyici buluyorlardı. Venedik çok önemli bir ticaret merkezi olmanın yanı sıra, aynı zamanda önemli bir enformasyon, diplomasi ve ulaşım merkeziydi. Şehrin üç kıtaya olan bağlantıları etkin bir haberleşme kaynağı olarak

¹ Peter Ackroyd, **Venice: Pure City**, London, Chatto & Windus, 2009, s. 22

² **A.e.**, s. 24

³ **A.e.**, s. 204

⁴ Charles Rearick "Consumer Leisure", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s.201

⁵ Ackroyd, a.e., s. 162

hizmet vermesini mümkün kılıyordu. Önemli hac merkezlerine ulaşımında da Venedik önemliydi. Dini hac yolculuklarına çıkan Avrupalılar Venedik'ten yola çıkıyorlardı. Bu insan trafiğine 16. yy. sonlarında **Grand Tour** da eklendi. Avrupa'nın spa merkezlerine paralel gelişen büyük turun nihai hedefi kuzey ve orta İtalya idi.⁶ Venedik de sunduğu kültür ve eğlence faaliyetleri ile turun en cezbedici uğraklarından birisiydi. Tiyatronun ve Avrupa çapında ün kazanan konser ve dinletilerin yanısıra bu yoğunluk, şehirdeki kumar ve fuhuş gibi özellikle erkek seyyahlara sunulan değişik hizmetlerle de destekleniyordu.

Görüldüğü üzere sanat etkinlikleri Venedik'te ekonomik sistemden bağımsız olmadığı gibi, ekonomik sistemin kendisi de şehrin coğrafi konumu ve fiziki şartlarına bağlı olarak şekil almaktaydı. Venedik'te operanın gelişimi bu etkilerden bağımsız değerlendirilemez.

3.2. MAKROPOLİTİKA VE KİMLİK

Opera, kaynakları açısından aristokratik bir sanattır. Makropolitikayı yöneten ve hakim sınıf olan aristokrasinin kimliğinin yansımaları operada görülür. Aristokrasi ile opera arasındaki kimliksel etkileşim

- Operanın bir tür olarak tanımlanmasında
- Operaların konularında
- Operaların sahnelendiği mekanlarda
- Operaya katılım şartlarında
- Operanın finansmanı ve üretim mekanizmalarında
- Operanın yönetiminde ve

⁶ John K. Walton, "Vacations", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s.220

- Operanın estetiğinde kendini gösterir.

Operanın varlığı Venedik'in sadece ekonomik yapısı değil aynı zamanda sosyal yapısı için de anlamlıdır. Kimlik boyutundan ele alındığında operanın sembolik değerini iki ana başlık altında inceleyebiliriz:

- Devletin kurumsal kimliği açısından
- Toplumsal sınıfların kimliği açısından

3.2.1. VENEDİK'TE DEVLET VE ARİSTOKRASİNİN KİMLİĞİ

17. yy. Venedik'inde operayı üreten, yöneten ve tüketen büyük ölçüde aristokrat sınıftı. Bu sınıf aynı zamanda hakim sınıftı. Devleti üreten, yaşatan ve yöneten sınıf olarak aristokrasi aslında devletin kendisiydi. Venedik'te yönetim mekanizmalarının kendine özgü ve karmaşık, asilliğin tanımının kaygan ve aristokrasinin kapsama alanının değişken olması devletin kurumsal olarak kimliğinin tanımlanmasında aristokrasinin belirleyiciliğini azaltmadı. Bu nedenle Venedik devleti ile asillerin kimliklerini birbirlerinden ayırmak pek anlamlı olmayacaktır.

Kimlik gerçeklerden çok idealleri ifade eden bir tanımlama şeklidir. Kimliğimiz aslında ne olduğumuzu değil, ne olmak istediğimizi ya da ne olmamız gerektiğini ifade eder. Bir cumhuriyet, bazen bir imparatorluk olarak anılan huzur diyarı Serenissima Venedik, kuruluşundan itibaren aslında olmadığı bir şeye dönüşmeye çabalayan bir devlettir. Feodal Avrupa'nın topraksız bir adada geçimini ticaretle sürdüren bir sınıfa bakış açısını tahmin etmek zor değildir. Fransa gibi merkezi otoritenin gelişip imparatorluğa dönüştüğü topraklardan Venedik'in politik düzeneği muhtemelen bir devletten çok atanmış bir memur tarafından yönetilen bir şirkete benziyordu.

Yükselişini Akdeniz ve Karadeniz havzalarındaki ticarete borçlu olan Venedik'in ticari ilişkileri sadece İslam ve Hristiyan dünyaları arasında değil, aynı zamanda devletler arasında da hassas dengelere oynamasını zorunlu kılıyordu. Hassas dengelerden birisi de saldırgan bir tavır ile barışçıl ve müzakereye dayalı bir tavır arasında oluşturulması gereken dengeydi. Bu denge oyununun Venedik yüksek sınıfı için bedeli, açgözlü, ikiyüzlü, güvenilmez, hain ve kendini gerçek asillerle denk göstermek için göz boyamaya çalışan bir tüccar sınıfı olarak yargılanmak oldu. Venedik devleti ise bu tüccarların şirketi idi.

Çağının genel geçer devlet ve asalet tanımlarına uymayan Venedik devleti ve aristokrasisi kendilerine uluslararası sahnede geçerli bir statü inşa edebilmek için özel bir çaba sarfetmek zorunda kaldılar. Avrupa devletlerini bire bir model almaları mümkün değildi. Başında devleti kendi sarayından yöneten bir kralın ya da prensin bulunduğu bir monarşi düşünülemezdi. Zira, Venedik yüzyıllar boyunca gücün tek bir kişinin elinde toplanmamasına özen göstermiştir. Venedik **Doge**'si⁷ seçimle iş başına gelir ve genellikle en yaşlı bireylerden olurdu. Böylece aynı kişinin uzun yıllar yönetimi elinde tutmasına izin verilmezdi. Doge'nin kaldığı saray, görev bitiminde boşaltılır ve yeni Doge ve ailesine bırakılırdı. Doge'nin sarayı, kendisine değil devlete aitti, yani bir tür lojmandı. Bu yüzden Venedik'in bir Versailles Sarayı da olamazdı. Zaten başında bir XIV. Louis'si olmayan bir Versailles anlamsızdı.

⁷ Bu sözcük Türkçe'ye *dük* olarak çevrilmektedir. Ancak *Doge*, *dük*'ün tam karşılığı olan *duca*'dan farklı bir mevkiyi belirtir. Bu yüzden bu çalışmada *Doge* sözcüğünün İtalyanca orijinali kullanılacaktır.

Dini aura⁸

Devletin kurumsal kimliğinin kutsal hükümdar ve onun yüce sarayı üzerinden oluşturulamaması bir eksiklikti. Venediklilerin üzerinde yaşadıkları adayı kutsallaştırma çabalarının bu eksikliği telafi etmek üzere geliştirdikleri stratejinin bir parçası olduğu düşünülebilir. Literatürde geniş yer kaplayan **Venedik Miti** şehrin kuruluş hikayesini, bulunduğu adaları, bayram ve kutlamaları Hristiyan dogma, inanış ve geleneklerle kaynaştırır. Böylece Venedik'teki her kitlesel kutlama, anma ve benzeri etkinlik dini aurayla donatılmış olur. Bu süreçte birçok azizin mezarı çalınmış, kaçırılmış ve bazıları da uydurulmuştur.

Dini kurum ve etkinliklerin şehrin politik varoluşu açısından önemi bunların devletin sıkı kontrolü altına alınması sonucunu doğurdu. Avrupa'da en önemli dini merkezler katedrallerken Venedik'te bu ayrıcalık dikkat çekici bir şekilde şehrin merkezinin dışında bulunan San Pietro in Castello katedralinde değil siyasal düzenin temsilcisi Doge'nin sarayının hemen dibindeki San Marco Bazilikası'nındı. Bazilika devlet eliyle yönetiliyordu. Örneğin bazilikada çalışacak müzisyenlerin işe alınma süreçleri en üst düzey bürokratlar tarafından yürütülüyordu. Yüksek rütbeli ruhbanlar da gene devlet kontrolünde söz sahibi olan asil ailelerden atanıyordu. Dinin aktif olarak kullanılması o dönemde din üzerinden bütün Hristiyan dünyasına güç uygulayan Papalık ile çatışmaları da beraberinde getirdi. İtalyan yarımadasının en büyük güç odaklarından biri olan Vatikan'dan bağımsız hareket edebilmek için Venedik'in, Vatikan'dan bağımsız, ancak kendi devletine bağlı hareket eden bir kiliseye ihtiyacı vardı. Dinin devlet tarafından yürütülmesi bu ilişkinin aynı anda hem sebebi hem sonucu sayılabilir. Venedik dengeler gerektirdiğinde çeşitli kurbanlarla diyet ödeyerek

⁸ Aura kutsal nesne veya kişilerin yaydığı düşünülen ışık veya parıltıdır. Bu bağlamda aura sahibi olmaktan kastedilen dini kutsallığın işaret ve belirtilerini taşımaktır.

zayıf anlarında geri adım atar gibi görünse de bu politikasını kendisini defalarca aforoz edilmeye götürecek kadar kararlılıkla uygulamıştır.

Kültürel aura⁹

Aristokrasinin kimlik kurgusunun diğer bir önemli unsuru da bu sınıfın dönemin bilgisel birikimine ayrıcalıklı ulaşım imkanıdır. Görgü kuralları, zerafet, edebiyat ve sanattan anlama gibi sözlü ve yazılı olarak aktarılan bilgiler aristokrasinin yönetici sınıf olma üstünlüğünü haklı görme ve gösterme çabasının, bir başka deyişle **aura**'sının önemli unsurlarındandır. Yukarıda görüldüğü üzere sınıfsal kimliğini tek bir hükümdar ve saray üzerinden kurgulamayan Venedik aristokrasisi bu sembolik yatırımı biricik ve mucizevi olarak nitelendirdiği şehrin üzerinden yapmıştır. Aristokrasinin yönetici sınıf olarak devletten ayrı olmadığı hatırlanacak olursa sanata verilen önemin, devletin kendisi adına oluşturmaya çalıştığı imajda büyük yer alması da şaşırtıcı olmayacaktır. Venedik'in tüm dünyada sanat cenneti olarak ünlenmesini sağlayan faaliyet ancak bu ölçekte bir girişim ve destekle mümkün olmuştur. Bu imajın getirdikleri parasal olanla sınırlı kalmamış, sanat Venedik'in kendisini ispatlamasında stratejik bir rol üstlenmiştir.

3.3. 17. YY. VENEDİK'İNDE KİMLİK VE OPERA

Venedik'te halka açık ilk opera temsili 1637'de gerçekleşti. Francesco Manelli'nin müziklerini bestelediği, Benedetto Ferrari'nin librettosunu yazdığı ve emperyaryo olarak yönettiği **Andromeda** operası her ne kadar şehir dışından gelse de operanın gelişmesi için gerekli şartlar ve altyapı Venedik'te olmasaydı bu başlangıcın bir patlamaya dönüşmesi muhtemelen mümkün olmayacaktı. Operayı bir anda ortaya çıkan, yoktan varolan bir sürpriz çıkış olarak görmek operanın tür olarak ortaya

⁹ Kültürel auradan kastedilen, kültüre din vari bir kutsallığın atfedilmesi, kültürün dinin kutsallığına öykünmesidir.

çıkışını hazırlayan gelişmeleri yok saymak olacaktır. **Andromeda** sahnelendiğinde Venedik opera için gerekli bütün **know-how**'a¹⁰ sahipti: beste, şan ve çalgı icracılığı, tiyatro yazarlığı ve oyunculuğu, mimarlık, resim ve heykel, kostüm tasarım ve dikimi, mekanik mühendislik. Bunlardan müzikle ilgili olanların şehirdeki geçmişine gözetmek faydalı olacaktır.

3.3.1. MÜZİĞİN ANLAMLARI

17. yy.'ın başlarında Venedik müzik kurumları görkemlerinin doruk noktasına ulaşmıştı. Venedik bütün Avrupa'da müziğin merkezi olarak görülüyor, şehri ziyaret edenler karşılaştıkları teknik ve artistik seviyeye duydukları hayret ve hayranlıklarını yazdıkları anılarda ifade ediyorlardı. Bu başarının ardında devletin doğrudan müdahil olduğu uzun vadeli bir çaba yatıyor. Bu çaba devletin propaganda çalışmalarının bir parçasıydı.

3.3.1.2. MİKROKOSMOSUN SEMBOLÜ MÜZİK

Müzik propagandaya değişik şekillerde hizmet ediyordu. Bunlardan biri müziğin sembolik anlamıydı. Müzik kullandığı aralıklarla evrensel düzeni ve uyumu temsil ediyordu. Klasik Yunan'dan Rönesans'a uzanan bu bakış açısında müzik bir ölçme bilimidir. Klasik **quadrivium**¹¹'de aritmetik, geometri ve astronomi ile yanyana öğretilen bir bilim olarak müzik rakamlarla ifade edilebileceğine inanılan evrensel düzenin ve uyumun seslerle ifade edilen bir boyutuydu. Bu düzenin kurallarına göre

¹⁰ Oxford İngilizce sözlük *know-how*'ı şu şekilde açıklıyor: Practical knowledge or skill; expertise. Bu açıklamayı Türkçe'ye şu şekilde çevirebiliriz: Pratik bilgi veya beceri, uzmanlık. (Çevrimiçi) <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/know-how>, 09 Haziran 2014

¹¹ Latince'de *dört yol* anlamına gelen sözcük özellikle Ortaçağ'da kullanılmıştır. (Çevrimiçi) <http://www.latin-dictionary.org/Latin-English-Online-Dictionary/quadrivium>, 09 Haziran 2014

bestelenen eserler evrenin bir modeli, bir yansımasıydılar ve bu eserleri seslendirmek evrensel düzeni mikrokosmos'ta yaratmak, dinlemek de bu mikrokosmos'u duyarak yaşamak, deneyimlemek, tanımak ve hissetmek demektir. İçinde monarşik, aristokratik ve demokratik unsurların bulunduğu karmaşık ve eşsiz politik yapısıyla Venedik başka hiçbir devletin yakalayamadığı etkin, işler ve uyumlu bir politik düzeneği yaratmış olmakla övünüyordu. Bu yüzden Venedik'in propaganda retorğinde müzik, unsurları arasında dengeli, uyumlu, armonili, iyi akort edilmiş bir devletin uygun bir sembolü olarak özellikle öne çıkan bir unsurdu.¹² Venedik'in çok sesli müziğe devletin hizmetine sunulmak üzere ciddi olarak eğilmesi 15. yy.'ın başlarında başlıyor. Cumming bu eğilimde üç temel aşama olduğunu belirtiyor. Birinci aşamada Venedik İtalyan anakarasında yeni fethedilen şehirlerin müzik kültürlerini alıyor. Özellikle Padova'da Doge ve din adamları eliyle istihdam edilen İtalyan bestecilerden motetler sipariş ediliyor. Daha sonra Venedik kendi müzik kurumlarını kuruyor ve Venedik Doge'leri ve onun ziyaretçileri için motetler yazmak üzere bestecileri işe alıyor. En son aşamada ise kuzey Fransa ve Hollanda'dan yeni prestijli bestecilere Venedik Doge'leri ve din adamları için komisyonla motetler besteletmeye başlıyor.¹³

Devletin mükemmel uyumunu yansıtmak için, müzikleri besteleyecek ve icra edeceklerin nitelikleri çok önemliydi. San Marco Kapellası'na alınacak şarkıcılarla ilgili 1403 tarihli bir kontratta yer alan ifadeler daha o zamandan devletin bu meseleye ne kadar önem verdiğini göstermektedir:

“San Marco kilisemizin iyi şancılarının olması hakimiyetimizin onurunu ve şanını yansıtacağından...”¹⁴

¹² Ellen Rosand, "Music in the Myth of Venice", **Renaissance Quarterly**, Vol. 30, No:4, Winter 1977, s. 512

¹³ Julie E. Cumming, "Music for the Doge in Early Renaissance Venice", **Speculum**, Vol. 67, No: 2, Apr. 1992, s. 326

¹⁴ Rosand, **a.y.**, s. 517

Bu özenin yüzyıllar boyunca devam etmesi sonucu Venedik Avrupa'nın en prestijli müzik merkezi olmakla kalmamış, müzik alanındaki başarısını politik başarısının bir sembolü olarak kullanmıştır. 1637'de **Andromeda** San Cassiano tiyatrosunda sahnelendiğinde Venedik'te operaya kanallenebilecek birçok besteci, şancı ve çalgıcı bulunuyordu. Müzisyen arzının bu denli fazla olması operanın büyük bir ivme ile müzik piyasasında büyümesini mümkün kılan faktörlerden biri olmuştur.

3.3.1.3 GÜCÜN SEMBOLÜ MÜZİK

Evrenin ve devletin uyumunu, ahengini ve düzenini yansıtmanın yanında müzik aynı zamanda gücü sembolize ediyordu. Attali, müziği bir eğlence şekli olmanın yanı sıra bir güç aracı olarak görüyor.¹⁵ Müzik bir tür gürültüdür ve bulunduğu ortamı işgal eder. Bu ortamda bulunan insanların iştme duyusunu zaptetme gücüne sahiptir. Bu yüzden müzik bir şiddet aracıdır:

“... gürültü şiddettir: rahatsız eder. Gürültü çıkarmak bir iletiyi kesmek, bağlantıyı koparmak, öldürmektir. Gürültü cinayetin bir simülasyonudur.”¹⁶

Kurban verme ritüeli toplumsal düzenin kuruluşu ve işleyişinin hizmetindedir. Bu ritüelin yüceltilmiş şekli olarak görüldüğünde müzik bir şiddet uygulama aracı olarak görülebilir. Metalaşma süreci müziğin bu yönüne zarar vermiştir:

“Metalaşma kısılcasına yakalanmış müzik artık ritüelistik değildir. Düzeni ve orjinal kullanımı yok edilmiştir. Parayla öncekinin bir simülasyonu ve yeni güçlerin temeli olan yeni bir düzen ortaya çıkar.”¹⁷

¹⁵ Jacques Attali, Noise: **The Political Economy of Music**, Trans. Brian Massumi, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2009 s. 6

¹⁶ A.e. s. 26

¹⁷ A.e., s. 24

Ritüelin bir simülasyonu haline gelen müzik aslında güçle olan bağıyı koparmak bir yana, bunu daha da derinleştirmiştir.

“Müzik gücü ve gücün yerini belirtir, çünkü müzik davranışları kontrol etme sürecinde kültürlerin izin verilmesini uygun bulduğu davranışları işaret eder ve düzenler. Müzik bu davranışları anlatır. Onları duyulabilir kılar.”¹⁸

Müziğin ritüeldeki rolüne dikkat çeken bir başka önemli düşünür de Durkheim’dir. Attali müziği şiddet içeren bir ayinin yüceltilmiş bir görüntüsü olarak görerek müzikteki şiddet unsuruna vurgu yaparken Durkheim müziğin düzenleyici ve birleştirici yönüne odaklanır. Dans ve şarkıların iki önemli rolü vardır. Bunlardan birincisi ritüele katılan bireylerin davranışlarını ritim ve melodi kalıpları ile eşgüdümüne tabi tutmaktır. Müziğin düzene soktuğu grupta aykırı ve aşırı davranışlar törenin işleyişine ve katılımcılara zarar veremez. Böylece müzik düzenleyici ve koordine edicidir. Müziğin ikinci rolü ise gruptaki bireylerin bütünü parçası olma duygularını kuvvetlendirmektir. Aynı anda aynı ritim ve melodileri üreten ve bunlara göre hareket eden gruptaki her birey bu ortak ürünün hem yaratıcısı hem de yararlanandır. Bu rolüyle de müzik sosyalleştiricidir.¹⁹

Durkheim ile Attali’nin bakış açıları birbirini tamamlamaktadır. Müzik içinde bulunduğu ortamı kaplayan ve bu ortamda bulunanlara kendisini duyup duymama konusunda seçim hakkı vermeyen fiziki bir güçtür. Bu gücün ne şekilde icra edileceğine karar vermek mekan ve mekandaki topluluk üzerinde güç uygulamaktır. Bu güç hegemonya kavramı üzerinden tartışıldığında şiddet olarak görülebilir. Dikkat edilmesi gereken nokta toplumsal düzenin bireylerden yola çıktığını unutmamaktır.

¹⁸ A.e., s. 19-20

¹⁹ Emile Durkheim, **The Elementary Forms of the Religious Life**, trans. J. W. Swain, London, George Allen & Unwin; New York, The Free Press, 1965 s. 236-64

Toplumsal yapı içerisinde gücün oluşturulması ve uygulanmasında aktörlerin oynadıkları roller toplumun kendisi kadar değişken olabilir ve hegemonyanın hizmetinde olan ile bu hegemonyayı devirmeye çalışanları tespit etmek çok da kolay olmayabilir. Güç, toplumsal dinamiklere bağlı olarak kaygan bir zeminde el değiştirebilir. Tek bir aktörün bütün gücü elinde tutması söz konusu olmayacaktır, çünkü güç paylaşılır. Değişkenlik gösteren, aktörlerin ellerindeki payların boyutlarıdır.

Müziği bir güç aracı olarak gördüğümüzde bu gücün kimler tarafından, nerede ve nasıl kullanıldığı toplumsal dinamiklere ışık tutar. Avrupa’da müziğin 17. yy. itibarıyla gelişimini göz önünde bulundurduğumuzda müziğin bireysel alandan çıkıp toplu etkinliklere girdiği 3 önemli alan öne çıkmakta:

- Kiliseler: Kilise müziğin ikna etme ve birliktelik duygusunu yaratma noktasında ne kadar etkili olduğunu biliyordu. San Basilio, San Giovanni Grisostomo ve Sant’Agostino yazılarında müziğin bu yönüne vurgu yapıyorlar.²⁰
- Saraylar: Saraylarda müzik hükümdarın gücünü yansıtmanın bir yolu. Opera da monarşinin propagandasının bir yan ürünü olarak görülebilir. Saraylarda sahnelenen ilk operalar eserleri finanse eden hükümdarları övmekle kalmıyor, bu övgülere şahit olmak için hükümdarın davetine mazhar olmak da gerekiyordu. Opera, uğruna bazı devletlerin kasalarının boşaltılmasına sebep olacak kadar etkin bir gösteriş ve prestij aracıydı.
- Bayram alanları: Kutlamaların vazgeçilmezi dans ve müzikler bayram alanlarında da her zaman bulunurlardı. Halk müziğinde müzikle dans arasındaki bağlar çok sıkıdır. Durkheim’ın sosyalleşme ve toplu etkinliklerde müziğin rolüne dair söyledikleri bu bağların sebeplerini açıklamaktadır. Müziğin danstan kopuşuna sebep olacak düşünsel temeller kilise ve saraylarda atılmıştır.

²⁰ Oliver Strunk, **Source Readings in Music History: From Classical Antiquity Through the Romantic Era**, New York, Norton, 1998

3.3.2. VENEDİK POLİTİKASININ OPERAYA YANSIMASI

Toplu ve büyük ölçekli müzik etkinliklerini yasal olarak yapma iznine veya yetkisine, gerekli finansal imkanlara ve kadrolara sahip olmak politik olarak son derece anlamlıydı. Bu yüzden büyük müzik etkinlikleri güç mücadelesinin vuku bulduğu alanlardandı. Ortaçağın politik arenasının hakimi kilisenin en büyük rakipleri olan devletlerin opera alanındaki atılımları kendilerini bir güç merkezi olarak gösterme çabalarının bir parçasıydı. Venedik'te de müzik bir güç alanıydı. Müziğin yer ve önemi uyum ve düzenin sembolü olmakla sınırı değildi. Müziğin kitlesel üretim ve tüketimini kontrol etmek devletin hassasiyetle eğildiği bir konuydu. Yukarıda anlatıldığı gibi bu müzik etkinliklerinin getireceği prestij ve ün çok önemliydi. Ancak bir o kadar da önemli olan, bu müzik faaliyetlerinin Venedik devletinin gücünün bir yansıması olarak görülmesiydi.

Papalık'tan bağımsızlık

Venedik'in politik bağımsızlığının en büyük engellerinden birisi Vatikan'dı. Bu yüzden Venedik kendi topraklarındaki kiliselerin Vatikan'dan bağımsız, kendisine bağımlı olmasına gayret etmiştir. San Marco kilisesinde farklı bir ayin düzeni kurmuş, ruhban sınıfının üst düzey bireylerinin seçimini kontrol altına almış, dini bayramları politik bayramlarla kaynaştırmış, engizisyonu topraklarına sokmamaya çalışmış, kısacası dini olan herşeyi Vatikan'ın temsil ettiği kurumun değil Venedik devletinin kurumsal varlığının bir parçası yapmıştır. San Marco kilisesi Venedik devletinin dinsel alandaki hükümranlığını temsil etmiştir. Burada geliştirilen müzikler de bu gücü temsil ediyorlardı. Bu kilisede bir ayin esnasında yapılan müziği dinleyenleri saran güç Papalık'ın değil, Venedik devletinin gücüydü. San Marco'daki yetkinin devlette olması operanın gelişimi açısından bir avantajdı. San Marco'ya bağlı müzisyenler

diğer devletlerin saray ve kiliselerinde görevli meslektaşlarına göre operalarda daha rahat çalışabildiler. Çünkü aşağıda ayrıntılarıyla inceleneceği üzere opera Venedik'teki hakim sınıf için bir kendini ispat etme aracıydı.

Vatikan'dan bağımsız bir din dünyasının diğer bir önemli yapı taşı da Scuola (okul) olarak adlandırılan kurumlardı. Din adamı olmayan bireyler tarafından kurulan okullar ibadet ve hayır işleriyle uğraşırlardı. Her biri bir azize veya Meryem Ana'ya adanırdı. Bu okullar zamanla çok büyümüş ve sahip oldukları mekanlar için önemli sanat eserleri sipariş etmenin yanı sıra dini tören ve ayinler için büyük müzik grupları kullanmaya başlamışlardır. Şehir içindeki müzik üretimini önemli ölçüde artıran faaliyetleri rekabet yaratmakla kalmamış, başka yerlerdeki görevlerini ihmal ederek ek gelir elde etmek için okullardaki etkinliklerde çalışan müzisyenler sorunlara sebep olmuştur. Örneğin 1553'te okulların etkinliklerde müziğe ayırabilecekleri bütçe yasayla kısıtlandı. Bu yasağın amacının, okulların, sundukları bol kazançlarla, müzisyenleri kadrolu çalıştırdıkları pozisyonların görevlerini ihmal etmeye kışkırtmalarına engel olmakla sınırlı olmadığı görülmektedir. Kilisenin müzik gücünü bile kendisine bağlayan bir devlet bu sanatı icra eden kadroların laik ve devlet kurumu olmayan okullarda toplanmasına elbette izin veremezdi. Okulların bu masrafları karşılayabilecek finansal gücünün olması bu noktada birşey ifade etmiyordu.

Din kurumundan bağımsızlık

Feodal düzenden modern devlet düzenine geçişin en önemli ayaklarından birisi merkezi otoritenin güçlendirilmesidir. Merkezi otoritenin vücut bulduğu mekan kralın (veya imparatorun) sarayıydı. Sarayın sembolik değeri yalnızca mimari özelliklerinden kaynaklanmıyordu. Yapının büyüklüğü ve zenginliğinin yanı sıra burada yaşayanların ve buraya gidip gelenlerin taşıdığı anlam da sarayın sembolik değerini oluşturunuyordu. Burada alınan kararlar herkesi etkilediğinden, herkesin yaşamına yön veren bir gücü temsil ediyordu. Sarayda gerçekleşen herşey hükümdarın

kontrolü altındaki topraklarda yaşayanlara yansıyor ya da en azından yansıdığı düşünülüyordu. Yapılan her seçim devleti ve onun politikalarını temsil ediyordu.

Kiliseden bağımsız bir güç merkezi olmaya çalışan monarşik irade müzikte de kendi alanını yaratmak ve kendi gücünü bu alanda ifade etmek zorundaydı. İradesini dinden almayan ve dini otoritelere borçlu olmayan bir politik güç için elbette dini repertuvar en uygun alan değildi. Şan ve çalgı müziğini, tiyatronun yanısıra resim, heykel gibi plastik sanatlar, ışık-optik, kostüm tasarımı ve mekanik mühendislik gibi birçok disiplinle birleştirme fırsatı verdiğinden opera, din dışı sanatın en büyük odağı olma potansiyelini tür olarak oluşumu boyunca ortaya koydu ve geliştirdi. Operanın bu bileşenleri gözönüne alındığında operaya aslında sadece müzikal bir tür olarak bakmak yanlış olacaktır. Opera, prodüksiyonun arkasındaki irade için seküler alanda sadece müzikte değil hemen bütün sanat dallarında bir gösteriş fırsatıydı.

Monarşik olmayan yapıya uygun bir opera

Operayı hükümlanlık bağlamında anlamlı kılan sadece birçok sanatı birleştirmesinden kaynaklanan görkemi değildi. Dramatik ve sözlü bir tür olarak opera, karakterler, onların davranışları ve sözleri üzerinden sınırsız bir ifade imkanı tanıyordu. Ticari amaçlarla değil politik bir ideale bağlı olarak yola çıkılması da büyük finansmanlarla prodüksiyonun her ayağında konusunun uzmanlarının çalıştırılmasını mümkün kılıyordu. Bilet satışı ile masraflarını çıkarması imkansız olan opera arkasında bu büyüklükte bir finansman desteği olmasaydı böylesine görkemli bir başlangıç yapamayacaktı.

Kendisine özgü politik yapısıyla Venedik Versailles ya da Mantova benzeri bir saray ve hükümdara sahip değildi. Devleti tek bir monark değil bir hakim sınıf kolektif olarak yönetiyordu. Bu hakim sınıf dini müziğin merkezini kendi kontrolündeki San Marco kilisesine yerleştirmişti. Ancak Doge'nin sarayı operayı ağırlamaya uygun değildi. Doge'ler seçimle işbaşına gelir, ölene kadar da görevleri başında kalırlardı. Ancak en yaşlı asiller arasından seçildiklerinden görev süreleri uzun sürmezdi. Doge'liğe yükseliş bir seçilme, bir atanma süreciydi. Doge'nin sarayı ise bir tür lojman sayılabilirdi, çünkü vefat eden Doge'nin ailesi, sarayı yeni seçilen Doge ve ailesine bırakmak zorundaydı. Hassas dengeler üzerine kurulan Venedik politikası hiçbir birey, aile ya da kurumun elinde dengeleri bozacak kadar fazla güç toplanmasına izin vermiyordu. Böylesine görkemli ve güçlü bir sanat olayının Doge'nin sarayının çatısı altında gerçekleşmesi bu dengelere zarar verebilirdi. Ayrıca Fransız kralından veya Mantova dükünden farklı olarak Doge mutlak bir hükümdar değildi ve operanın prodüksiyonunda bu monarşilerde olduğu gibi söz sahibi olması, süreçleri yönetmesi mümkün değildi. Venedik devleti çok başlı ve çok ayaklı olarak nitelendirilebilecek bir bürokratik sistem üzerinden işliyordu. Bunun yarattığı karmaşa bir yandan Venedik'in pragmatik duruşu olarak övülürken diğer bir yandan bir hukuk sisteminin kaldıramayacağı kadar büyük bir yetki karmaşası yaratması sebebiyle eleştirilmiştir. Venedik devletinde gücün Doge'nin şahsında toplanmaması sistemin istenmeyen bir arızası değil, bilinçli bir seçimdir. Venedik değişik ailelerin kolektif iradesiyle yaratılmış ve devletleşmiştir. Bu yüzden de her ne kadar bazı aileler öne çıksalar da ekonomik, politik, hukuki, bürokratik vb. her türlü gücün özenle dağıtılmasına dikkat edilmiştir.

Görüldüğü gibi, Venedik'te güç tek bir hükümdara ya da dar bir kadroya değil, bütün bir yüksek sınıfa aittir. Bu gücün ifadesi olacak opera da tek bir sarayda değil, şehrin bütününde kendini göstermiştir. Tiyatroları önde gelen asil aileler kurmuştur. Örneğin San Cassiano'nun sahibi Tron ailesi, San Luca'nın sahibi Vendramin ailesi, S.S. Giovanni e Paolo'nun sahibi ise Grimani ailesiydi.

Ekonomik yapıya uygun bir opera

Opera son derece pahalı bir sanat dalıdır. Gerektirdiği fiziki şartlar, malzeme ve personel itibarıyla bilet satışlarıyla kendi kendini finanse edemediğinden tarih boyunca elinde gerekli finansal imkanları bulunduranların desteği olmadan varlığını sürdüremedi.²¹ Operanın tarihi sayısız iflaslarla dolu bir tarihtir. İflas edenler bazen işletmeyi eline alan emprezaryolar bazen de devletler olmuştur. Venedik devletinin başında bir monarkın olmaması operanın finansmanı açısından da belirleyici olmuştur. 1753-1769 arası hüküm süren Württemberg Dükü Charles Eugene büyük bir opera hayranıydı. En parlak dönemlerinde tiyatrosuna ayırdığı bütçe dükün gelirinin üçte birine, devletin toplam gelirlerininse onda birine denk geliyordu.²² Venedik Doge'sinin böyle bir harcama yapması mümkün değildi. Doge'nin dışında meclis ya da herhangi bir konsey ya da komisyonun da bu kadar büyük bir harcamanın altına imza atması söz konusu olamazdı. Venedik ticaret üzerine kurulu bir devlettir ve tasarruf altın sözcüklerden birisiydi. Prestij ve gösteriş amacıyla masraflara girilse de bu kadar büyük bir harcamanın devlet kasasından yapılması yönünde bir karara imza atmak hiç kimsenin üstlenemeyeceği bir riskti. Operanın finansmanı da böylece, imkanları geniş ailelerin operaya ilgili bireylerinin öncülüğünde kolektif bir şekilde sağlanmıştır. Tiyatro inşasından zararları kapamaya, kostümler için kumaş bağışlamaktan ihtiyaç duyulan krediler için kefil olmaya çok çeşitli şekillerde birçok Venedikli operaya destek olmuşlardır. Böylece başka devletlerin kasaları opera uğruna iflasa sürüklenebilirken Venedik'te devlet için opera ekonomiyeye katkıda bulunan faaliyetlerden birisi olabilmıştır. Opera prodüksiyonlarının çok elden yürütülmesinin getirdiği bir diğer avantaj da üretimin tekelleşmemesi olmuştur. Bunun getirdikleri ayrıca incelenecektir.

²¹ Bazı opera truplarının finansal açıdan başarılı faaliyetleri hariçtir. Ancak bu finansal başarıyı mümkün kılan tasarrufların opera için bir kazanım mı yoksa kayıp mı olduğu tartışmalıdır.

²² Alan Yorke-Long, **Music at Court**, London, Weidenfeld and Nicolson, 1954, s. 61

3.3.3. VENEDİK ARİSTOKRASİSİ İÇİN OPERA

Hakim sınıf olarak aristokrasinin kimliği, devletin kurumsal kimliğinden ayrı düşünülemez. Aristokrasi devlet, devlet aristokrasidir. Özellikle devlet dar bir kadronun, tek bir ailenin tekelinde olmadığından, geniş katılımlı bir yapı olan Venedik'te bu içiçelik çok daha anlamlıdır. Venedik'in jeopolitik, ekonomik ve kültürel şartlarının kimlik üzerindeki etkilerini gördükten sonra opera özelinde bu kimliğin nasıl yansıdığı incelenmelidir. Operanın kimlikle olan etkileşimini

- Operanın bir tür olarak tanımlanmasında
- Operaların konularında
- Operaların sahnelendiği mekanlarda
- Operaya katılım şartlarında
- Operanın finansmanı ve üretim mekanizmalarında
- Operanın yönetiminde ve
- Operanın estetiğinde görebiliriz.

3.3.3.1. TÜR OLARAK OPERANIN TANIMI VE KİMLİK

Müzikle tiyatronun birlikteliği çok eskilere dayanır. Ritüel üzerine yapılan çalışmalar göstermektedir ki drama ve müzik insanlık tarihi kadar eskidir ve tarihin her döneminde birlikte kullanıldıkları pratikler bulunmaktadır. Elena Ferrari-Bassi bir müzikli tiyatro türü olarak operanın kökenlerinin liturjik (ayinsel) dramada, ortaçağın yerel dilde yapılan dini tiyatrosunda, kutsal temsillerde (sacre rappresentazioni),

ortaçağ seküler²³ müzikal tiyatrosunda, Rönesans klasik ve popolaesk²⁴ komedisinde, *commedia dell'arte*'de, diaolojik madrigalde, trajedilerde, intermedio'larda, pastorallerde ve kutlama ve metih gösterilerinde olduğunu belirtiyor.²⁵

Mevcut diğer türlerden farklılaşmadan yeni bir türün oluşması mümkün değildir. Katı ve kati sınırlardan bahsetmek mümkün olmasa da opera, Ferrari-Bassi'nin saydığı döneminin diğer türlerinden farklı bir varlık ve kimlik geliştirerek kendi tekil kimliğini oluşturabilmiştir. Operanın yukarıda belirtilen türlerden farklılıklarını şöyle sıralayabiliriz:

- Ayinsel drama ve kutsal temsiller dini nitelikteyken opera din dışı bir form olarak ortaya çıkmıştır.
- Dialojik madrigal²⁶ polifonik ve konturpuantistik bir türken opera bu tür müzik yazımına büyük oranda sırtını çevirmiş ve monodik karakteri benimsemiştir.
- Diyalojik madrigal hayali bir sahnede gerçekleştiğinden gerçek anlamda müzikli tiyatro değildir, opera ise gerçek bir tiyatro türüdür.
- Diğer tiyatro türlerinde müzik süsleyici, destekleyici veya tamamlayıcı bir unsurken operada müzik türün öz oluşturucularındandır.
- *Commedia dell'arte* gibi halk sanatları kısıtlı imkanlarla icra edilebilirken opera ancak geniş finansal ve teknik olanaklara sahip olanların eliyle sahneye konulabilir.
- Kilise ve/veya sokaklarda da icra edilebilen diğer türlerden farklı olarak opera genel olarak ancak tiyatro binalarında ya da aynı işlevi görebilecek saray mekanlarında sahnelenmiştir.

²³ Dindışı, dini olmayan

²⁴ Halk (sanatı, müziği, tiyatrosu) üslubunda

²⁵ Elena Ferrari-Bassi, "Le Origini del Melodramma", *Storia dell'Opera*, Diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, C. 1, s. 3-37

²⁶ Dialojik madrigalde madrigali seslendiren ansambl birden fazla karakterin karşılıklı konuşmalarını ansambl niteliğini kaybetmeden seslendirirler.

Görüldüğü üzere operayı diğer türlerden ayıran başlıca özellikleri seküler oluşu, teatral oluşu, müziği ayrılmaz ve özsel unsur olarak barındırması, karmaşık polifonin yerine sade monodiyi tercih etmesi ve sadece büyük finansal ve politik güce sahip olanlarca üretilmesidir. Rönesanstan barok döneme geçişte gerçekleşen toplumsal ve kültürel değişimler bu özelliklerin sorumlusu olarak gösterilebilir. Martin, barok kültürü, “yönlendirilen”, “kitlese”, “şehirli” ve “tutucu” olarak nitelendiriyor.²⁷ Ekonomik, sosyal ve politik elitler tarafından kontrol edildiğinden yönlendirilen, nüfusun büyük kesimlerine hitap eden ilk Avrupa kültürü olduğundan kitlese, gittikçe güçlenen monarkların, tüccarların ve kapitalistlerin ve yükselen Protestan din adamlarının elindeki bütün gücün şehirlerde toplanması sebebiyle şehirli ve monarşik, ve asil gücü tehdit etmekten ziyade güçlendirdiğinden tutucudur. Opera gerektirdiği imkanlar yüzünden her zaman monark, zengin tüccar veya asillerin desteğine ihtiyaç duyduğundan bu kişiler tarafından yönlendirilmiş ve onların sınıfsal ideolojilerini yansıtmıştır. Böylece yönlendirilen ve tutucu bir kültür içinde rahatlıkla yer almıştır. Venedik’te zengin tüccar sınıfı aynı zamanda hakim aristokrasiyi de oluşturduğundan bu birliktelik operanın gelişimine olumlu yansımıştır. Öte yandan operanın aristokrasinin tekelinde tutulmayarak biletli temsillerle halka açılması şehirdeki kara dayalı işletme modelinin de kültürel alana aktarılmasına sebep olmuştur. Ancak bunun sebebini sadece Venedik’teki tüccar aristokrasinin varlığıyla açıklamak doğru olmayacaktır. 15. yy.’dan başlayarak 17. yy.’a dek elit sınıflar alt tabakaların kutlama ve bayramları özgür ve spontan iradeleriyle gerçekleştirmelerine engel olmaya başladılar. Bunun sonucunda şehirlerde popüler kutlamaların yerini asillerin otoritesini ve hiyerarşik kurallara bağlı ahlak kurallarını temsil eden son derece kontrollü gösteriler aldı.²⁸ 17. yy.’ın ortalarına gelindiğinde ise halk zevkler üzerindeki otoriteyi

²⁷ Geoffrey R. Martin, "The Role of Culture in Global Structural Transformation: Opera and the Baroque Crisis in Seventeenth-Century Europe", **International Political Science Review / Revue internationale de science politique**, Vol. 18, No. 2 (Apr., 1997), s. 157

²⁸ Ann W. Ramsey "The Reformation of Popular Culture", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s.53-54

kralın elinden artık almıştı ve kraliyet saraylarından şehir merkezlerine doğru bu kayma Avrupa ülkelerinin çoğunda tamamlanmıştı.²⁹

Şehirler küçük bir alanda büyük miktarlarda insanın birlikte yaşadığı mekanlardır. İnsanlar arası etkileşim çok daha yoğun ve hızlı gerçekleşir. Bu kalabalığın ve etkileşim hızının getirdiği potansiyel tehlikeler hakim sınıf tarafından farkedildikçe halkın kitleler halinde toplandığı kutlama ve eğlence olaylarının kontrol altına alınması gerekli görülmüştür. Bir diğer yandan yükselen ve kendi kimliğini oluşturan orta sınıf da kendi kutlama ve eğlence düzenlerini geliştirmiş ve saraya alternatif olabilecek mekanları yaratma ihtiyacı duymuştur. Bu iki önemli gelişmenin, şehirleşme ve burjuvalaşmanın, tiyatroların gelişmesinin de sebebi olarak gösterilebilir. Tüccar asillerin ve yabancı ziyaretçilerin bulunduğu yoğun nüfuslu bir şehir olarak bu gelişmeler en güçlü şekilde ve Avrupa'nın diğer devletlerinden daha önce Venedik'te görüldü. Venedik'te operanın enerjisinin tamamını barındıracak Versailles benzeri bir kraliyet sarayı yoktu. Opera buradaki hakim sınıf tarafından şehrin bütününe müthiş bir enerji ve coşkuyla yayıldı. Opera Venedik şehrinin ve hakim sınıfının gücünü ve kültürünü yansıtmak için önemli bir fırsat olarak görüldü. Nüfusun yaklaşık %10'unu oluşturan asiller ve **cittadino**³⁰'ların yanı sıra ziyaretçi, turist, diplomat ve seyyahlar, nihayetinde de bilet ücretini karşılayabilen herkes şehrin operalarına seyirci oldular. Bu bağlamda Venedik'te opera şehirli ve kitlesel özellikleriyle de Martin'in tanımına uymaktadır.

Operanın bir diğer, belki de en önemli yanı ise seküler bir sanat olayı olmasıdır. Venedik'in kimliğinde sınırlar dışındaki dini merkez ve otoritelerden (Vatikan ve Papa) bağımsızlığın ne kadar önemli olduğunu gördük. Devletin, dini devletin kontrolünde ve devlet faaliyetleriyle uyumlu yürütme politikası resmi bayram, tören

²⁹ William Weber "Music and Dance", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s.142

³⁰ Venedik'te sınıfsal hiyerarşide sil sınıfın hemen altında yer alan cittadino'lar bir tür yüksek burjuvazi olarak tanımlanabilirler.

vb. etkinliklerde dinin ve din kurumunun öne çıkması anlamına geliyordu. Devlet dini kendi bünyesinde barındırarak onu devlete tabi kılıyordu. Bu dinin devlet dışı çevrelerce manipölasyonunu engellediği gibi Vatikan'ın din üzerinden Venedik'in politikalarına müdahale hakkını da inkar ederek Venedik'e diğer devletin sahip olmadığı bir alanı açıyordu. Ancak devletin dinle olan bu ilişkisi hakim sınıfın devletin sahibi olma özelliklerini seküler bir boyutta ifade etme imkanlarını da sınırlıyordu. Bu durumda din dışı bir sanat alanının yaratılması iki açıdan önemliydi. İlk olarak din dışı alan, ticaret ve onun getirdiği ekonomik zenginliğe dayalı bir devletin hakimi olan sınıfın kendisini seküler kültür üzerinden ifade etmesi ve seküler bir alanda varlık göstermesi için bir fırsat yaratacaktı. Ayrıca seküler bir sanat bu sınıfa devletten görünüşte de olsa ayrı bir alanda kültürel olarak varlık gösterme fırsatı yaratacaktı. Zira, anlatıldığı üzere dini etkinliklerde devletin sıkı denetimi vardı.

Opera Venedik'te seküler ve devlet idaresine ait olmayan bir alanda kendini ifade etmek ve gücünü göstermek isteyen sınıflar için mükemmel bir sanat dalıydı. Şehirde açılan operaların ve sahnelenen eserlerin rakamları göstermektedir ki opera, 17. yy. Venedik'teki hakim sınıfların kendilerini görmek ve göstermek istedikleri bir toplumsal olaya dönüşmüştür. Diğer türlerden farklı olarak opera seküler, prestijli bir müzikli tiyatro türü olarak tanınmış ve bu şekilde tanımlanması hakim sınıflar için bir kimlik ifade aracı olarak kullanılmasını sağlamıştır.

3.3.3.2. OPERA KONULARI VE KİMLİK

Venedik'te halka açılmadan önce Floransa, Mantova ve Roma'da sahnelen operaların konularının kaynakları mitoloji, Yunan tiyatrosu ve edebiyatı, azizlerin yaşamları gibi dini hikayeler ve İtalyan edebiyatıdır. Vernio Kontu Giovanni de Bardi'nin evinde

toplanan Bardi Kameratası'nın³¹ çıkış noktası Yunan Trajedyası'nı üstün özellikleri ve etki gücüyle yeniden canlandırmaktı. Topluluğun ürettiği ilk opera denemeleri bu yüzden **Dafne** ve **Euridice** olmuştur. **Recitar cantando** yani şarkı söyleyerek rol yapma pratiğinin Roma'daki ilk örneği sayılan de' Cavalieri'nin **Rappresentazione di Anima e di Corpo** adlı eseri ise bir kilisenin etkinliği olarak sahnelenmiştir. **Lauda**'ları³² sahneleme pratiğinin yeni **recitar cantando** pratiği ile sentezlenmesinden ortaya çıkan bu eser dini ve ahlaki mesajlar içeren bir eserdir. Roma'nın dini mekanları da mitolojik konuların sahne aldığı eserlere yer vermişlerdir. Örneğin 1606'da Seminario Romano'da sahnelenen **Eumelio**'da Apollo, Merkür ve Plüton gibi karakterler yer almaktadır.³³ Görülmektedir ki mitoloji çok tanrılı bir dinin kutsal unsuru olarak değil, edebi bir yapı olarak alınmış, konu öğretici ve ahlakçı yanıyla kullanılmıştır. Azizlerin yaşamları opera konusu olarak kullanılabilmiştir. Örnek olarak Aziz Alessio'nun hayatını konu alan **St. Alessio** (1632) gösterilebilir. Roma'da din dışı temalarda eserler de sahnelenmiştir. Bu eserlerde de pastoral ve mitolojik temaların kullandığını görüyoruz. Örneğin **La Morte di Orfeo** (1614) Orfeo mitinden yola çıkarken, **favola boschereggia**³⁴ olarak tanımlanan **La Catena di Adone** (1626) Venüs, Mars, Aşk Tanrısı gibi mitolojik kahramanların yer aldığı pastoral bir eserdir. Ovidius'un Metamorfozlar'ından esinlenen **Diana schernita** (1629) ise operanın Yunan epik literatüründen nasıl beslendiğine dair bir örnek olarak gösterilebilir.

Roma operasındaki en önemli gelişmelerden birisi ciddi konulu operaların içine eklenen komik karakterler ve nihayetinde komik operanın ortaya çıkışıdır. Flavio Tesi Roma operasında pastoral konuların yerini mitolojik ve sözde-tarihi konuların aldığını ve komik rollerin müzikal örgü içine derinlemesine nüfuz ederek eserlere girmeye başladığını belirtiyor.³⁵ İspanya'da görev yaptıktan sonra Roma'ya geri dönen Giulio

³¹ **Camerata**, italyancada birlik, yoldaşlık anlamına gelir.

³² **Laudalar**, dini konulu övgü ve sevgi mesajları taşıyan şarkılar olarak tanımlanabilirler.

³³ Flavio Testi, **La Musica Italiana nel Seicento**, C. 1, Milano, Bramante, 1970, s.126

³⁴ Bu terim türkçeye 'orman masalı' veya 'koruluk masalı' olarak çevirilebilir.

³⁵ Testi, **a.e.**, s.145

Rospigliosi (Papa seçildikten sonra Clemente IX adını almıştır) İspanyol tiyatrosunun, özellikle de Calderon'un etkisini de beraberinde getirmiştir.³⁶ Librettosunu yazdığı **Chi soffre speri** (1637), komik operanın ilk olgun meyvesi sayılabilir. Böylece Floransa'da pastoral ve Yunan trajedyasından yola çıkan opera Roma'da tarihten feyz alan konular ve komik öğeler de içermeye başlamış, hatta komik operanın ilk ürünleri ortaya çıkmıştır.

Venedik'te halka açık sahnelenen ilk opera olan **Andromeda**, başlığından da anlaşılacağı üzere mitolojik bir hikayeyi konu alır. Eserin başarısı girişimin 1638'de **La maga fulminata** ile devam etmesini sağlar. Nino Pirrotta'ya göre bu iki eserin de librettisti olan Benedetto Ferrari, Rospigliosi örneğini takip ederek pastoral ve mitolojik temaları bırakan ve İspanyol tiyatrosunun (zaman zaman sözde-tarihi karakterde) romansı temalarına yönelen Roma operasının yayılmasında en önemli aracı olarak karşımıza çıkar.³⁷ Böylece Venedik'te opera Roma'dan aktarılan uygulamalarla başlamıştır.

1637 öncesi Roma'da operalar özel saray ve benzeri mekanlarda sahnelenmekteydi. Venedikliler de operanın öncüleri arasında sayılabilecek eserleri halka açık olmayan, özel mekanlarda dinlemişlerdi. 1637'de San Cassiano'da verilen **Andromeda** temsilinin ardından operaların konusu açısından gerçekleşen değişiklikler iki sebebe bağlıydı. Bunlardan birincisi Roma ile Venedik hakim sınıfları arasındaki kültürel fark, ikincisi de operaya katılımın özel davete bağlı olmaktan çıkıp, bilet satın alabilen herkese açık hale gelmesidir. Bu da opera dinleyici kitlesinde çok büyük bir farklılaşmaya işaret etmektedir. Roma, Vatikan'ın bulunduğu şehir olarak ruhban sınıfının ve Papalık'ın her alanda etkisini hissettirdiği bir şehirdi. Operaların sahnelendiği mekanlar yüksek rütbeli bir din görevlisine ya da mensup olduğu asil aileye ve dini kurumlara aittiler. Gösterilere diplomatlar, şehirde ikamet eden yabancı

³⁶ Testi, a.e., s.156

³⁷ Testi, a.e., s.275

asiller, yerel asiller ve statü sahibi benzer kişiler de katılabiliyordu. Diğer şehirlerde asillerin saraylarında verilen opera temsilleri için de aynı durum söz konusuydu. Venedik'te 1637 yılında verilen **Andromeda** temsili her ne kadar hala yüksek sınıflarla sınırlı kalsa da katılım üzerindeki tekele son vermiş, böylece opera serbest piyasada müşteri arayan bir kültürel ürün haline gelmiştir. Böylece bu yenilik sadece dinleyici kitlesini farklılaştırmamış, aynı zamanda dinleyici ile olan ilişkinin doğasını da değiştirmiştir. Opera daha önce ev sahibinin statüsünü, gücünü ve zenginliğini sergilediği bir olayken, artık değişik kitlelerin kendi arzu ve iradeleriyle gidip, ücretini ödeyerek, yani ürünü satın alarak izlediği bir sanata dönüşmüştür. Bu dönüşümün opera konuları üzerinde yedi önemli etkisi olmuştur:

- Prologların yokolması
- Mitolojik hikayelerden tarihsel hikayelere kayış
- Egzotik konuların kullanılmaya başlanması
- Senaryolarda artan özgürlük
- Komik karakterlerdeki ve sahnelerdeki artış
- Tutarlılıktan ve anlaşılabilirlikten uzaklaşma

Prologların yokolması

Operaların başında yer alan prologlar eseri sahneleyen kişiye düzülen methiye ve övgülerin yer aldığı bölümlerdi. Operanın ticari bir faaliyete döndüğü Venedik'te ise ne prens, kral veya benzeri bir politik şahsiyet mevcuttu ne de bütün bir eserin sahibi ve koruyucusu olarak ortaya çıkabilecek birisi. Bu hem Venedik'in politik dengelerine aykırı olurdu hem de zaten ekonomik olarak bir prodüksiyonun bütün finansal ihtiyaçlarını karşılayacak birisi yoktu. Böylece prolog Venedik'te varlık sebeplerinden en önemlisinden mahrum kaldı. Ancak bu prologun birden ve tamamen kaybolmasına yol açmadı. Övgüleri operayı politik, ekonomik ve kültürel yapısıyla koruyan ve yücelten Venedik devleti ve toplumu toplayabilirdi. 1660'ların librettolarında

Venedik'e gönderme ve imalar, vatanseverliğe açık çağrılar bulunuyor.³⁸ Prologların aynı zamanda ahlaki mesajlar vermek için kullanılması ve özel sahne gösterileri için fırsat yaratması ömrünü uzatsa da 1670'lere gelindiğinde prologların operalardan tamamen kaldırıldıklarını görüyoruz.³⁹

Mitolojik hikayelerden tarihsel hikayelere kavıs

Mitoloji trajedyanın, pastoralin ve bunlardan beslenen operanın en önemli kaynakları arasındadır. Operanın ilk örneklerinde de mitolojik hikaye ve kahramanlar kullanılmıştır. Ancak Venedik'te mitolojinin payı zamanla azalmış ve tarihsel, daha doğrusu sözde-tarihsel hikayeler tercih edilmiştir. Önemli tarihi hikaye ve kişileri konu alan bu eserlerde tarihsel gerçekliğe bire bir uyma iddiası yoktur. Rosand'a göre egzotik ve uzak tarihi konular tiyatronun standart çeşitlilik ve gösteri ihtiyacına en yakın cevap veren senaryoları mümkün kılıyordu.⁴⁰ Anna Maria Monterosso-Vacchelli mitolojik ve epik unsurların aristokratik dünyanın örtülü bir ifadesi olduğunu ve Mantova ve Floransa'da sahnelenen eserlerde aristokrasinin bu temsili dünya üzerinden ideal dünya düzenini ve değerleri ifade ettiklerini savunuyor.⁴¹ Bu bakış açısıyla mitolojiden uzaklaşma aristokratik altın çağ hayallerinden Venedik'teki burjuva gerçekliğine yönelimin bir parçası olarak ortaya çıkıyor.

Tarihsel konuların kullanılması aynı zamanda Venedik'in kendisini politik olarak tanımlama şeklinin opera üzerinden ifade edilmesini de mümkün kılıyordu. Venedik'teki politik söyleme göre Venedik, yıkılan Roma İmparatorluğu'nun varisidir.⁴² Roma'nın kuruluşunu anlatan Truva efsanesi bu yüzden operalarda sık sık

³⁸ Ellen Rosand, **Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre**, California, University of California Press, 1991, s. 151

³⁹ **A.e.**, s. 151

⁴⁰ **A.e.**, s. 150

⁴¹ Anna Maria Monterosso-Vacchelli, "L'Opera veneziana nella prima metà del Seicento", **Storia dell'Opera**, Diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, C. 1, s. 58-59

⁴² Rosand, **a.e.**, s.126

konu edilir. Politik konular iki yönde de Venedik'e atıfta bulunmak için kullanılabilirdi. Sahnede övülen olumlu noktalar, Venedik'te de bulunan erdemlere işaret ederken, olumsuzluklar söz konusu devleti eleştirmek ve Venedik'in üstünlüğüne işaret etmek için kullanılabilirdi. Böylece sahnedeki politika dolaysız bir propaganda aracına dönüşebiliyordu.

Egzotik konuların kullanılmaya başlanması

Operanın yeni bir tür olarak ortaya çıktığında sahip olduğu en büyük cazibelerinden birisi de izleyicileri şaşırtma ve hayrete düşürme becerisiydi. Mitolojik konu ve kahramanlar sahne üzerinde gösterişli dekor ve kostümlerin, karmaşık makinelerin kullanılması için önemli bir sebepti. Aniden ortaya çıkma, yokolma, uçma vb. efektlerin etkileyciliği mitolojinin operalarda büyük yer almasının sebeplerinden birisidir. Mitolojinin yavaş yavaş kullanımdan düşmesinin bu açıdan getirdiği kayıpların telafisinde egzotik konuların yardımcı olduğunu görüyoruz. Egzotik senaryolar sıradışı mekan, kişi ve olaylar için uygundular. Ayrıca sosyal gerçekçilik gibi akımların çok uzağında olduğumuz bu dönemde gündelik olandan ayrılmak, farklı ve sıradışı olmak ihtiyacının ne kadar önemli olduğunu hatırlayacak olursak Avrupalıların başka kıta ve kültürlerin konu edinildiği eserlere nasıl bir ilgiyle yaklaşacaklarını tahmin edebiliriz.⁴³ Tarihsellikte olduğu gibi bu noktada da gerçeklikle tam örtüşme iddiası taşımayan bir yaklaşımla kullanılan egzotik temalar kostüm, dekor ve senaryo açısından muazzam bir çeşitlilik ve zenginliği mümkün kılıyordu. Egzotik senaryolar aynı zamanda sahnedeki karakterlerin davranışları ve ortaya çıkan politika üzerinden de Venedik'e gönderme yapma imkanı sağlıyordu. Hem övgü hem eleştiri olarak ortaya çıkabilecek bu yaklaşım Mozart'ın **Saraydan Kız Kaçırma** operasına kadar uzanacak ve yüzyıllar boyu kullanılmaya devam edecektir.

⁴³ Özellikle Amerika kıtasının keşfi diğer kültürlerle olan ilgi ve merakı arttırmıştır.

Senaryolarda artan özgürlük

Rosand senaryo yazımında 1640'ların başında başlayan ve hız kazanan bir serbestleşmeye işaret ediyor.⁴⁴ Gerçek bir patlama yaşayan operaya olan talep librettist ve bestecilerin son derece hızlı çalışmasını gerektiriyordu. Bu da librettoların ortak senaryo, hikaye ya da seyirleri kullanması sonucunu doğurdu. Seyircilerin beğenisini toplayan unsurların, başarı şansını artırıcı bir unsur olarak görülüp tekrar tekrar kullanılması da klişelerin oluşmasına yardımcı oldu. Eserler arası benzerlikler aynı zamanda bir dekor ya da kostümün birden fazla prodüksiyonda kullanılmasını mümkün kılıyordu. Bütün bu avantajlarına rağmen tekrarların başarıyı garantilemek yerine zamanla bir bıkkınlık duygusu yarattığı ve eleştirildiği görülmektedir. 1650 yılında Pietro Paolo Bissari birkaç yılda 50 operanın sahnelenmesinin yazarları kısırlaştırdığını ve dinleyicilerin midelerini bulandırdığını söylüyor.⁴⁵ Kalıplaşan yapı ve unsurları kırarak yeniliklere yer vermek operanın dinamizmini koruması açısından önemliydi. Bilindik senaryo ve seyirlere eklenen ufak değişiklikler beklentileri bir anda alaşağı edip gerekli sürpriz ve farklılık duygusunu yaratabiliyordu. Bu yüzden ilk düşünülen kalıp ve klişeleri tamamen bırakıp yepyenilerini yaratmak olmadı. Fausti'nin orjinal senaryoları dışında bu dönemde sıfırdan libretto kurgulamaya giden librettistin hemen hiç olmadığını söyleyebiliriz.

Komik karakterlerdeki ve sahnelerdeki artış

Ciddi eserlerdeki komik karakter ve sahneler sadece eserin ağır ruhunu hafifletmeye ve sıkılan seyircileri eğlendirmeye yaramıyordu. Komedi ve trajedi dünyaya ve insana bakmanın iki değişik yoludur. Farklı karakterler, farklı olaylar, farklı dillerle ifade edilir. Komedi ve trajedinin aynı eserde yanyana yer alması müzik, edebiyat ve tiyatro teknikleri açısından farklılaşmayı gerektiren bir birlikteliktir. Yaratıcılar iki farklı türde ve stilde üretme bilgi ve becerilerini gösterirken izleyiciler de iki farklı hissiyatı, bakış açısını ve zihniyeti birlikte tecrübe ederler. Bu yüzden ciddi eserlerdeki komik

⁴⁴ Rosand, **a.e.**, s.64

⁴⁵ Rosand, **a.e.**, s. 155

unsurları sadece izleyicileri memnun etmek için verilen bir taviz ya da yozlaşma belirtisi olarak görmek doğru olmayacaktır. Ancak dönemin trajikomedyasından ve yukarıda açıklandığı üzere İspanyol tiyatrosundan operaya geçen bu karışımın Venedik operasında farklı boyutlara taşındığı görülmektedir. Sayıları artan komik karakter ve ardı ardına hızla değişen sahneler eserleri dramaturjik açıdan zayıflatmaya başlamış ve nihayetinde operalar genel olarak, konusu anlaşılmayan, peşi sıra oyuncuların sahneye girdiği, arya seslendirip sahneden çıktığı kostümlü konserlere dönüşmüşlerdir. Komik unsurların bu kadar yoğun ve sürekli kullanılması seyirci tarafından talep edildiklerini göstermektedir. Ticari bir faaliyete dönüşen operada prodüktörler seyirciler tarafından beğenilen ve ilgi gören herşeyi sonuna kadar kullanmak istediklerinden komedinin ciddi eserler içerisindeki yeri başkalaşmış ve operanın teatral yönünü yozlaştırmıştır. Bu yozlaşma komedinin varlığından değil, komik unsurların dramatik tutarlılığa zarar verecek şekilde ve miktarlarda kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Bu yozlaşma operanın edebiyat ve tiyatro ile olan bağlarının daha fazla gülmek ve eğlenmek için zayıflatıldığı anlamına gelir. Daha geniş kitleleri dinleyici olarak kazanmaya çalışan opera bu dönemde bir eğlence aracı olarak şekillenmiştir ve dinleyicileri için bir eğlence olayıdır.

Tutarlılıktan ve anlaşılabilirlikten uzaklaşma

Komik karakter ve sahneler senaryonun tutarlılığını gözetmeden kontrolsüz bir biçimde artınca eserlerin anlaşılabilirliği olumsuz etkilendi. Döneme şahitlik eden bazı yazılarda seyircilerin konuyu takip etmekte zorlandığını, hatta kimi zaman ne olup bittiğini anlayamadığını gösteren ifadeler rastlamak mümkün. Dramaturjik tutarlılığı olumsuz etkileyen bir diğer unsur da 1650'lerden itibaren hız kazanan aryanın yükselişidir. Aryalar öne çıktıkça ve solistler için önemleri arttıkça boyutları ve sayıları da artış gösterdi. Teknik ve artistik gösteri fırsatı haline gelen arya sahneleri yalnızca solistlerin değil aynı zamanda besteci ve librettistlerin de odak noktası haline geldi. Zamanla, librettolarda olduğu gibi aryalarda da klişeler oluştu ve arya kategorileri ortaya çıktı. Karakterin zincirlere vurulu halde söylediği zincir aryası, uyur gezer halde ya da uyuyan birisine bakarken söylenen uyku aryası, listelerin okunduğu

liste ariası, hınç ariası gibi ariaların içerik ve stilleri önceden tanımlıydı. Dinleyiciler arasında bu tür arialar popülerdi. Dramatik durumun verdiği net mesaj, keskin ve ifadelı müziklerle dinleyiciyi etkiliyor ve solistler de bu ariaları sahnede kendilerini göstermek için kullanıyorlardı. Bunun sonucu olarak librettistler bu tür ariaları mümkün olduğunca arzu edilen miktar ve dağılımlarla senaryolara yerleştirmeye çalıştılar. Librettistin yetersiz kaldığı zamanlarda şancılar kendi favori arialarını arzularına göre eserlerin değişik yerlerine serpiştirme yoluna gittiler. Ortaya çıkan tabloda zaten komik ve yan karakterlerin varlığıyla şenlenen ve karmaşıklışıan bir senaryonun genel gidişatla alakası olmayan sahne ve arialarla daha da tutarsız ve anlaşılmaız bir hal aldığı görölmektedir. Bu dönemde popülerleşme ve popüler şancıların kaprislerini tatmin etme uğruna operanın gerçık bir müzikli tiyatrodan uzaklaşıp kostümlü müzikli bir sahne sanatına dönüştüğünü söylemek abartılı olmayacaktır. Nitekim yüzyıl sonuna doğru operadaki bu duruma yönelen eleştirilerin ve reform çağrılarının arttığını görüyoruz. Bu da **Accademia dell’Arcadia** ve oradan da Metastasio’ya kadar uzanacak bir reform hareketine yol açacaktır.

Venedik’te opera, monarkların himayesinde saraylarda gerçıkleşen bir gösteriden halka açık, biletli bir eğlenceye dönüşmüştür. Bu dönüşümün kaynakları daha önce anlatıldığı gibi Venedik’in Mantova, Floransa ve Roma gibi operanın doğduğu şehirlerden politik, ekonomik ve sosyo-kültürel yapısı itibarıyla mevcut olan farklılıklarıdır. Bu farklılıkların sahnelenen operaların konularına da yansıdığı görölmektedir. Venedik’in kurumsal imajına yapılan gönderme ve övgüler, prologların kayboluşunu geciktirse de eseri finanse eden tek bir şahsiyetin olmaması methiye amaçlı prologlara olan ihtiyacın kalmamasına sebep olmuştur. Burjuva kültürünün gerçıkliğe olan eğilimi hayali ve gerçık üstü mitolojik unsurlardan tarihi olana yönelmeyi desteklemiştir. Mitolojiyi terk etmenin yarattığı eksikler sihir teması etrafında yaratılanlarla telafi edilebilmiştir. Gereklı eğitime sahip olmayanların mitolojik örgüleri anlayamayacak olması da daha geniş kitlelere hitap etmeye çalışan prodüktörler için bu tür temalara yönelmelerinin bir sebebi olabilir. Komik unsurların ve popüler ariaların eserin edebi ve teatral niteliklerini yok etmeye yol açacak kadar

çok ve sık istismar edilmesi operanın aristokratik karakterini kaybedip ticarileşmesinin diğer sonuçları olarak görülebilir. Devleti temsil eden aristokrasinin finansal desteğine rağmen ticari bir girişim olan operanın gösterdiği bu değişimler bir yandan gelişimine ve yeni ufuklar edinmesine imkan verirken diğer bir yandan da metalaşmaya bağlı niteliksel kayıplar ortaya çıkmıştır. Ticarete dayalı bir sınıfsal örgünün kültürünün bu gelişmeyi yadırgamadığı, tam tersine kucakladığı, bu döneme ait verilerde görülmektedir. Çabuk tüketilen ve yenisine olan ihtiyacı kısa zamanda ve etkin bir şekilde yaratan bir ürün ticari sistemin en önemli katalizörüdür. Kısa zamanda yazılan, bestelenen, sahnelenen ama aynı zamanda az tatmin eden ya da kısa zamanda eskijen ve yeni bir esere olan ihtiyacı körükleyen bir opera, Venedik'in hakim sınıfının bildiği ve benimsediği evrenin mükemmel bir yansımasıdır. Kendilerini var eden ekonomik ve sınıfsal düzeni Venedikliler operada yeniden üretmiş ve yüceltmişlerdir.

3.3.3.3. MEKAN, KATILIM, FİNANSMAN, YÖNETİM VE KİMLİK

Venedik'te operanın mekanla ilişkisi açısından gerçekleşen en önemli gelişme operanın saraylardan ve özel mekanlardan kamuya açık tiyatrolara taşınması olmuştur. Kamuya açık oluştan burada kastedilen mekanın bilet ücretini ödeyebilen herkesin temsile katılabilmesidir. Bilet fiyatlarının alt sınıfları operadan uzak tutmaya yetecek kadar yüksek olduğunu biliyoruz. Bianconi ve Walter bilet fiyatlarının nispeten yüksek ücretle çalışan bir işçinin bile bir günlük yevmiyesinden daha fazla olduğunu belirtiyor.⁴⁶ Sosyal devlet gibi kavramların henüz bulunmadığı bu dönemde halka açık olmaktan kastedilen gerekli toplumsal statüye ve ekonomik imkanlara sahip olup kendi isteğiyle gelenlere açık olma. Saraylarda verilen temsillere katılım ancak davetle mümkündü. Davetli topluluk ilişkiler ağının gereklerine göre ev sahibi tarafından şekillendiriliyordu. Güç ilişkilerinin zayıf tarafında bulunmak, istediği halde seyirci olamamaya sebep olabileceği gibi istemediği halde mecburen temsile

⁴⁶ Lorenzo Bianconi, Thomas Walker, "Production, consumption and political function of seventeenth-century opera", **Early Music History**, C. 4, 1984, s.227

katılmayı da zorunlu kılabilirdi. Böylece opera bir eğlence etkinliği gibi görünse de monarşik otoritenin yönetimindeki politikanın bir uzantısı haline geliyordu. Hükümdara tabi bireyler onun talimatıyla ona ait mekanda buluşuyor, onun ve ona ait düzenin övüldüğü, yüceltildiği eserleri izliyorlardı. 1637’de San Cassiano’da verilen **Andromeda** temsillerinin ardından gelişen opera endüstrisi Venedik’in operayı kendi politik ve sosyo-kültürel yapısının süzgecinde yeniden yaratması sürecinde ortaya çıkmıştır. Venedik Cumhuriyeti’nde Doge’nin monarşik bir figür olmadığını görmüştük. Politik gücün dağılımı ve dengeler gereği opera tek bir asilin sarayında tekeline aldığı bir faaliyet olamazdı. Böyle bir girişimin herhangi bir aileyle özdeş ve tamamen onların kontrolünde gerçekleşmemesinin diğer bir sebebi de bu çapta bir tekelin yaratacağı ekonomik yükün büyüklüğüdür. Böylece çoğul, tek merkezde toplanmayan, tek bir şahsın otoritesinde şekillenmeyen politik ve toplumsal yapıya uygun olarak Venedik, opera sahneleyen birçok tiyatroya ev sahipliği yapmıştır. Her ne kadar tiyatroları inşa edenler önemli ve güçlü aristokrat aileler olsa da, bu tiyatrolar söz konusu ailelerin yüceltildiği ve görülen her şeyin onların güç, beceri ve erdemlerine yorulduğu mekanlar değillerdi. Binayı inşa eden ailelerin kazanımı kültürel ve sosyal hayatta artan prestijleri ve mekandaki öncelikli pozisyonlarıyla sınırlıydı. Monarşinin kontrolündeki opera temsillerinin mekanı genelde hükümdarın ikametgahı iken tiyatrolar sahiplerinin evi, yaşam mekanı olarak görülüyorlardı. Tiyatro sahibi binayı bir işletmeciye kiralar ve prodüksiyonu bizzat yönetmezdi. Asilin binayı kiraya vererek ticari bir taraf haline gelmesi Venedik’teki sınıf tanımlamalarının ticaretin asillerin statülerine yakışmayan bir faaliyet olarak görüldüğü aristokratik kültürle göre ne kadar farklı olduğunu bir kere daha göstermektedir. Ne var ki tiyatro sahiplerinin binayı kiraya verdikten sonra prodüktörleri, yani empozaryoları özgür bıraktıklarını ve bundan sonra sürece sadece izleyici olarak katıldıkları söylenemez. 17. yy. Venedik’inin politik makinası karmaşık ve çoklu bir yapıya sahip olmakla beraber özgürlükçü olmaktan son derece uzaktır. Vatikan gibi dış güçlerle olan mücadelesinde rakip ve düşmanlarının karşısında koz olarak kullanabileceği her türlü fikir, oluşum ve bireye kanat geren Venedik diğer yandan kendi otorite ve düzenini koruma noktasında son derece katı bir çizgideydi.

Opera kendi kendini bilet satışlarıyla finanse edemeyecek kadar masraflı ve emek yoğun bir sanat dalı olduğundan her zaman koruyucu ve destekleyicilere ihtiyaç duyar. Hem sanatçı ve prodüktörler hem de izleyici kitle ve toplum finansal destek olmadan bu sanatın sürdürülebilir olmadığını bilerek yola çıkarlar ve çalışırlar. Yapılan araştırmalar tiyatro sahiplerini tiyatroyu kiraya vererek ilişkinin karlı çıkan tarafı gibi görmenin fazla kolaycı bir çıkarım olduğunu göstermektedir. Prodüksiyonun karmaşık sosyal ve finansman boyutlarını inceleyen Glixon ve Glixon⁴⁷ modellerin çokluğuna ve değişkenline işaret ediyorlar. Tiyatro sahibi bir yandan kira bedelini alırken diğer yandan emprezaryonun olası iflasını önlemek için gerekli finansal desteği de verebiliyordu. Hibeler, geri ödemesi kasıtlı olarak sıkı takip edilmeyen borçlar, başka yerlerden veya kişilerden borç ya da kredi almayı kolaylaştırıcı mektuplar, loca kiralamaları, kumaş gibi malzemelerde ayni yardımlar vb. çeşitli doğrudan veya dolaylı desteklerle asiller sektörü ayakta tutuyorlardı. Bu şekilde opera hem kar-zarar tablosunu takip etmek zorunda olan ticari bir girişim olarak gözükmeye devam ediyor, hem de ihtiyaç duyduğu kaynakları elde ediyordu. Böyle bir rejimde gelen destek aynı zamanda kazanılmış hak ve hukuken zorunluluk doğuracak teminatların oluşmasına engel oluyordu. Böylece asillerin desteğini kaybettiği anda yok olma riskiyle çalışan emprezaryonun politik ve sosyal otoriteyi rahatsız edecek herhangi bir kararı söz konusu olmuyordu. Finansal ve bürokratik sistem etkin bir oto-sansür mekanizmasını oluşturuyor ve egemen olanlar operayı şekillendiriyordu.

Operanın Venedik için ifade ettikleri sadece sahnede görülenlerle sınırlı değildi. Eseri izlemek üzere toplananların oluşturduğu ortak algı ve bu ortak algının vücut bulduğu bina da operanın anlamının içkin bir ögesi idi. Finansmanda ve organizasyonda politik ve sosyal yapılarını yeniden üreten hakim sınıf için opera binası sadece bir eğlence mekanı değil, kendilerini diğer imparatorluk, krallık ve benzeri monarşik devlet ve toplumlardan farklı kılan bir sistemin sanatta bulduğu vücuttu. Opera ticaretin kurallarına göre yönetilen bir devletin, ticaretin kurallarına göre yönetilen sanatıydı.

⁴⁷ Beth L. Glixon, Jonathan E. Glixon, **Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice**, New York, Oxford University Press, 2006

Bina, bir monarkın saygı ve tam itaat şartıyla ziyaret edilebilecek, kutsal evinin bir köşesi değil, bilet alıp gelenleri tatmin etmek üzere tasarlanmış, başarısız olması durumunda gerekirse yıkılıp daha karlı başka bir girişimde kullanılabilecek bir gayrimenkuldü. Girişimin devam etmesinin tek şartı, kendisini destekleyen güçleri memnun etmek ve tam itaat göstermekti. Böylece Venedik aristokrasisinin kendisini yani kimliğini tanımlarken kullandığı en önemli politik, ekonomik ve kültürel değerlerin opera binasında ve katılım şartlarında da yeniden üretildiği görülmektedir.

3.3.3.4. ESTETİK VE KİMLİK

Estetiğin temel kavramı olan güzellik göreceli algılara göre şekil alır. Güzellik algı ve anlayışlarının sonucunda yapılan tercih ve seçimler bireyin beğenilerini oluşturur. Bir tür olarak operayı şekillendiren beğenileri ve bu beğenilerin ifade bulduğu söylemlerin içeriği incelenirken öncelikle operanın ortaya çıkış sürecini incelemek gerekmektedir.

3.3.3.4.1. BARDI KAMERATASI'NIN OPERA ESTETİĞİ

Bardi Kameratası Kont Bardi, Vincenzo Galilei, Pietro Strozzi, Ottavio Rinuccini, Jacopo Peri ve Giulio Caccini'den oluşan bir gruptu. Galilei grubun temel tezlerinin ifadesi, manifestosu sayılabilecek **Dialogo della musica antica et della moderna**'yı (Eski ve yeni müziğin diyalogu) antik Yunan müziğinin modern müziklerden üstünlüğünü göstermek amacıyla kaleme almıştır.⁴⁸ İddiasının temel dayanağı monodinin polifoniye⁴⁹ olan üstünlüğüdür. Polifonik müzikte çok fazla sayıda parti aynı anda icra edilir, en pes ve en tiz parti arasındaki mesafeler aşırıdır, mükemmel olmayan konsonans ve disonansların kullanımı abartılıdır. Sözler çok fazla tekrar edilir, partiler aynı anda aynı sözcüğün başka bir hecesini, hatta başka bir sözcüğe ait

⁴⁸ Testi, **a.g.e.**, s.50

⁴⁹ Polifoni burada konturpuana dayalı çokseslilik anlamında kullanılmıştır.

heceyi seslendirirler, vokaliz ve melizmalar aşırı miktardadır. Bütün bunlar müziğin, poetik metnin ideal ifadesini gerçekleştirme noktasında engel teşkil ederler.⁵⁰ Gökler için tizleşen, cehennem için pesleşen sesler, uçmak için hızla yukarı çıkan pasajlar, acı için yoğun minör ikili ve majör yedili kullanımı vb. sözcüklerin anlamlarının taklit edildiği madrigalizmler de eleştirilir, hatta küçümsenir. Müzik cümle içinden seçilmiş bir sözcüğün en temel anlamını taklit etmeye değil, metnin bütününe aynı bir aktörün seslendirdiği gibi hissiyatıyla, bütün anlam ve tavrıyla ifade etmeye çalışmalıdır. Buna göre yaratılmak istenen yeni müzikal tiyatro için yapılması gerekenler şunlardır:

- Çok sesli karmaşık konturpuan terkedilmeli, yerine solo sesin akorlarla eşlik edildiği monodik yazım kullanılmalıdır.
- Tek tek sözcükleri taklit etmeye çalışmak yerine metnin anlamını bütün olarak yansıtan bir yazım aranmalıdır.
- Solist sadece melodileri seslendirmekle kalmamalı, bir oyuncu gibi metnin müzikle verilmeyen tüm ayrıntılarını yorumuyla ifade etmeye çalışmalıdır.
- Gereksiz virtüözite gösterileri, melismalar, süslemeler çıkartılmalı, saf ve konuşmaya en yakın müzikal seslendirme üslubu oluşturulmalıdır.
- Strofik yapı⁵¹ konuşmaya yabancıdır. Nakarat benzeri yapılar terk edilmeli, kesintisiz ve doğal bir konuşma temel alınmalıdır.
- Ritmi melodik endişeler değil konuşmanın doğal yapısı belirlemelidir.

Antik Yunan tiyatrosuna dair varsayımlara dayalı bu model oldukça radikal olmakla beraber aslında çağın eğilimlerinin bir yansımasıdır. Manastır ve daha sonra üniversitelere eklenilen katedrallerde geliştirilen konturpuan tekniklerinin temelinde matematiksel hesaplamalar sonucunda elde edilen aralıklar ve şiirden alınan, iki ve üçün katları ile tasarlanan kısa-uzun ritim kalıpları vardır. Bu teknikte beste yapmak aralık ve ritimler arasındaki matematiksel ilişkileri sistematik bir şekilde

⁵⁰ A.e., s. 56-57

⁵¹ Strofik bir eserde aynı müzik değişmeden, farklı sözlerle tekrarlanır.

işitsel bir mimariye dönüştürmek olarak görülür. Konturpuanın entellektüel ve yüksek kültüre ait bir teknik olarak görülmesi ancak adı geçen kurumlarda verilen eğitim yoluyla bilinebilmesinden kaynaklanır. Çetrefilli konturpuan, kiliseyle özdeşleşen kimliğini, beden ve şehvetle özdeşleşen dans ritimlerinden ve daha alt kültürlerin pratiklerinde görülen homoritmik yazımdan uzak durarak perçinler. Üniversitelerin kurulmasıyla konturpuanın din dışı çevrelerle olan bağları gelişir ve yavaş yavaş din dışı müziklerde de basit kanon ve imitasyonların çok daha ötesinde gelişmiş konturpuan tekniklerinin kullanıldığı görülür. Chanson, frottola, chasse, villotta gibi türlerde görülebilecek bu gelişimin doruk noktası madrigal olmuştur. Konturpuanın ifadesel avantaj veya zaaflarının tartışılması ancak bu tekniğin kilise dışında yaygınlık kazanması ve standart dini metinlerden çok daha farklı dinamiklere sahip edebi metinlerle ilişkiye geçmesiyle söz konusu olmuştur. Dini müzikte çoksesliliğin çıkış noktası kutsal sayılan melodilerin etrafına matematiksel hesaplamalar yolu ile sestem bir örgü oluşturmak olduğundan amaç herhangi bir duygu ya da ruh halini ifade etmek değil, evrenin düzenini yansıttığı düşünülen geometrik oranları bu kutsal melodiyi kullanarak sesler üzerinden yeniden yaratmak ve dini ibadete yeni bir boyutta hissediş kazandırmaktır. Daha sonra **madrigalizm** olarak adlandırılacak göğe yükseliş sözcüğünde yukarı çıkan pasajlar ve benzer teknikler bu müziklerde kullanılsa da genel bir ifadesel arayışın parçası değillerdi ve eserin zaman zaman eklenen ikincil unsurları olmaktan öteye geçmediler. Din dışı müzikte ise metin edebi eserlerden, şiirlerden oluşur. Müziğin seküler dünyada en büyük kullanım alanı danstır. Kompozisyon tekniklerinin geliştirilerek karmaşılaştırılmasının en önemli sonuçlarından birisi bestecinin odağının danstan uzaklaşarak bedensel devinim ve ritimleri temel almayan müzikal tasarımlara yönelmesidir. Bu elbette dansla bağların tamamen koparıldığı anlamına gelmez. Ancak danstan tamamen bağımsız bir müzik anlayışı da mümkün görülür olmuştur. En gelişmiş entellektüel haliyle madrigalin artık dansla alakası kalmadığını söylemek yanlış olmayacaktır. Dansın yerini metnin ve onun anlamını ifade etme çabasının yer aldığını görüyoruz. Bestecinin en büyük çabası elindeki teknik imkanları metnin fikir ve duygu dünyasını en iyi şekilde ifade etmektir. Konturpuantistik polifoni bu açıdan besteciye birçok imkan tanımaktadır. Ancak 17. yy.'a gelindiğinde çoksesli yazımın metni açıklamaktan çok onu kararttığı ve anlaşılmasız kıldığı yönündeki iddiaların yoğunluk kazandığını görüyoruz.

Konturpuanın duygusuz ve soğuk olduğu, metni anlaşılmaz kıldığı yönündeki en büyük ve vurucu eleştirileri Reform yanlıları yapmış ve Vatikan'ın inananlardan kopuk yönetimiyle özdeşleştirdikleri polifoni yerine daha sade, homoritmeye daha yakın, daha samimi ve duygulara hitap eden bir ibadet müziği önermişlerdir. Karşı Reform hareketi bu argümanları nötralize etmek için kendi polifonik müziğinden tamamen vazgeçmeden, reformcuların eleştirilerini geçersiz kılacak unsurları müziklerine katmıştır. Benzer bir seçici ve kontrollü sadeleşme din dışı müzikte de görülmüş ve madrigallere de yansımıştır.

Galilei'nin eserinden anlaşılmaktadır ki bu sadeleşme yeterli değildir. Çoksesli müziğin akorlara indirgenmesi ve metni telaffuz eden şan partisinin her türlü rahatsız edici ve dikkat dağıtıcı unsurdan kurtarılması gerekmektedir. Müziğin, sözün ve ifadenin hizmetine sokulması, müziğin duyguları etkilemedeki gücüne dair antik Yunan düşünürlerin söylediklerinin hümanistler tarafından yeniden keşfedilmesi ve değerlendirilmesi sonucu olmuştur. Her ne kadar antik Yunan eserleri okunsa ve bilinse de müzik ortaçağ boyunca bir ölçme sanatı olarak kabul edilmiş ve duygusal yönüne dair düşünceler genel olarak müziğin etkileyciliğini kabul etmekten öteye pek geçmemiştir. Hümanist akımda ise müzik her türlü duyguyu anlatabilecek ve dinleyende uyandırabilecek bir güç olarak görüldü. Müzik insanlarda duygular uyandırarak onları ruhsal olarak etkileyebilir ve ikna edebilirdi. Barok döneme kadar uzanan bu süreçte müzik saf bir matematiksel bilim olmaktan çıkıp bir retorik sanatına dönüşmüştür. Hesaplamalar kendi kendine yeten bir amaç olmaktan çıkıp duygusal ifade ve etkilemenin, iknanın hizmetine sunulmuştur. Bu değişimin Monteverdi zamanında olgunlaştığını bestecinin “hitap müziğe değil, müzik hitaba hizmet eder” demesinden anlıyoruz.

Bardi Kameratası'nın önerileri özellikle müzikal açıdan son derece radikaldiler. Akorlar eşliğinde konuşur gibi şarkı söyleyen oyuncu üzerine kurulu müzikal bir yazım gerçek konuşmaya ve onun doğallığına yaklaşma iddiası taşıyordu. Ancak bu

yazımın taşıdığı bir risk vardı. Melodilerden, çoksesli yazımın sunduğu çeşitlilikten, virtüözik pasajların sunduğu estetik tatminden ve genel hareketlilikten vazgeçmek sonu gelmeyen bir monotonluğa düşmeye sebep olabilirdi. Testi, Kamerata'nın üyelerinin stilistik teorilerini her parçaya uygulamadıklarına dikkat çekmektedir. Rollerin karakterine ve ifadesel gereklere göre daha sade ve popolaesk müzikler de kullanılıyordu. Saf resitatifler daha yüce karakterler için kullanılırken neşe ve mutluluğu anlatan parçalar şarkı formunda yazılabiliyordu.⁵² Resitatiflerin katıksız kullanımının eseri sıkıcı kılabilceği gerçeğinin Floransalı Kamerata'nın ilk denemelerinde ortaya çıktığını fark ediyoruz. Testi konuşmanın doğası üzerine yapılan bilimsel çalışmaların ışığında yaratılan kuru resitatifin özellikle Peri'de olmak üzere tüm Floransalı opera yazarlarının temel hatasını ortaya koyduğunu söylüyor. Testi'ye göre müziği konturapuntistik aşırılığın teknikçiliğinden kopararak ifadesel gücünü artırmanın ve insan ruhuna daha yakın kılmanın gerekliliğinden emin yola çıkan Kamerata, bu ifadeselliğin değeri konusunda yanılmıştı.⁵³

Kamerata'nın ilk opera denemeleri ve bu çalışmalar üzerine yapılan yorumlar operanın doğuşundan itibaren önemli bir dikotomi⁵⁴ ekseninde yapıldığını gösteriyor. Bu dikotominin bir kutbu doğal konuşmaya yakın bir seslendirmeyken diğer kutbu da müzikal seslendirmedir. Doğal konuşma müzikal melodinin gereklerine boyun eğmeden kendi vurgu, ritim ve tonlamasını korumaya çalışırken müzikal seslendirme melodik yapıyı sözlerle uyum içinde ancak sözlerle kısıtlanmayan, armoni, konturpuan, süsleme gibi kendi teknik imkanlarını dizginlenmeden oluşturabilmek ister. Kamerata'ya göre müzik kendi yapısını geliştirirken doğal konuşmadan uzaklaşmasına sebep olan her adım teatral doğallığa da vurulan bir darbe sayılacaktır. Ancak doğal konuşmaya ne kadar yaklaşılsa müzikal öge de o kadar zayıflamaktadır. Operayı antik Yunan tiyatrosunun yeniden yaratılması olarak gören bu grup için belki

⁵² A.e., s. 72-73

⁵³ A.e., s. 86-87

⁵⁴ Klasik ikilik (Çevrimiçi)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.539608b1286804.04686442, 09 Haziran 2014

bu o kadar da büyük bir sorun teşkil etmemektedir. Ancak Roma ve Venedik'te görüleceği üzere opera müzikal tiyatro tanımına yaklaştıkça müzikal ögenin olası zayıflığı daha çok farkedilmeye, eleştirilmeye ve daha az tahammül edilmeye başlayacaktır. Müziğin güçlenmesi ve kendi varlığını eserin düzenine daha çok empoze etmesi ise başka tartışmalara ve arayışlara yol açacaktır.

3.3.3.4.2. ROMA'DA OPERA VE ESTETİĞİ

Roma'da resitatif stilinin ve müzikal tiyatronun ilk örneği sayılan de' Cavalieri'nin **Rappresentazione di Anima et di Corpo** adlı eseri, şehirde operanın nasıl şekilleneceğine dair önemli ipuçları verir. Tam anlamıyla opera sayılmasa da sahne dekoru ve kostümlerle, danslarla sahnelenen bu eser dini içerikli bir müzikal tiyatro eseri sayılabilir.⁵⁵ Eseri 1600 yılında yayınlayan Alessandro Guidotti'nin kaleme aldığı ithaf yazısında eserin sahnelenişine dair önemli bilgiler, uyarı ve tavsiyeler bulunmaktadır.⁵⁶

- *Şarkıcılar duyguyla, piano ve forte nüanslarını kullanarak, pasaj süslemeleri eklemekten ve özellikle sözler anlaşılacak biçimde söylemeli, duyguları etkilemede çok etkili oldukları için sadece jestlerle değil vücut hareketleriyle de sözleri desteklemelidirler: Solist duygulu ve sözlerin anlamını yansıtan bir icra ile sınırlı kalmamalı, bütün vücudu ve mekanı kullanarak dramatik aksiyona hayat vermelidir. Bu da eserin ve icranın teatral boyutunun müzikle entegre olacak şekilde hayal edildiğini gösteriyor.*
- *Çok büyük salonlarda sözler tam anlaşılmayacağından salon büyüklüğü bin kişiyi geçmemelidir. Sözlerin tam anlaşılmaması can sıkıntısına sebep olacaktır: Müzikler sözler olmadan anlamsızdır. Eğer şarkıcılar müzikleri icra*

⁵⁵ Bazı kaynaklarda oratoryo olarak nitelendirilmektedir. Halbuki oratoryolar müzikal anlatılardır, kostüm ve dekorlarla sahnelenmezler.

⁵⁶ Bu metnin büyük kısmını Flavio Testi, **a.g.e.**'de s. 110-111'de orijinal dilinde aktarmıştır. Metinden alınan maddeler serbest düzenleme ve çeviri ile oluşturulmuştur.

ederken sözler anlaşılmazsa, sözlerin içeriğinden mahrum kalan icra anlaşılmayacak, ilgi çekmeyecek ve can sıkacaktır.

- *Çalgılar sahne örtüsünün arkasında bulunmalı, görünmemelidirler:* Orkestra çukurunun ortaya çıkışından çok önce tiyatroya eşlik eden çalgıların görünmemesinin teatral gerçeklik ve bütünlük açısından daha uygun olacağının düşünülmesi ilginçtir. Görülmektedir ki amaçlanan bir konser değil, müziğin ek bir boyut teşkil ettiği bir drama gösterisidir. Çalgıların perde arkasına saklanmasıyla teatral gerçekçilik adına müziğin müzikal tiyatroda görünülmez kılınabileceği düşünülmüştür.
- *Besteci müzikli temsillerin iki saati geçmemesi gerektiğini söylemiştir:* Salon büyüklüğünden bahsederken Guidotti salonda sessizliğin önemine de vurgu yapmaktadır. Bestecinin bu süre kısıtlamasını, bir gösteriyi ses çıkarmadan, oturarak izlemenin dikkat ve ilgi açısından bireyden talep ettiklerini göz önünde bulundurarak getirdiği düşünülebilir. Temsil sürelerinin uzamasının ileride izleme alışkanlıklarıyla nasıl beraber değiştiğini Venedik operasını incelerken göreceğiz.
- *Karakterler güzel ve çeşitli kıyafetler giymelidirler:* Göze hitap etmeyen ve görsel açıdan tekdüze olan eserin etkileme gücü zayıf olacaktır.
- *Bir süre solo şarkının ardından koroya şarkı söyletmek, seslerde de değişiklik yapmak iyi olacaktır. Sopranonun ardından bas, sonra alto, sonra tenor (gibi). Müzikler birbirinden farklı olmalıdır, farklı tempolar, ekolar ve mümkün olduğunca yenilikler olmalıdır:* Müziğin güzel olması yeterli değildir. Değişken ve çeşitli olması da gerekir. Değişik ses türleri kullanılmalı, sololarla korolar alterne kullanılmalıdır. Böylece tını ve renkte monotonluk engellenecektir. Aynı şekilde müzikal tempo ve ritimler değişiklik göstermeli ve tekdüzelikten kaçınılmalıdır.
- *Danslar bu tür temsillere hayat katarlar. Örneğin savaş sahnesinde üç karakter dans ederek şarkı söylerler. Hatta aynı kişiler ellerinde çalgılarıyla çalarak dans eder ve şarkı söylerlerse daha da mükemmel olur:* Dansın önemli bir unsur olduğu görülmekte. Sanatçılardan hem dans etmeleri, hem şarkı söylemeleri, aynı zamanda da çalgılarla kendilerine eşlik etmelerinin

beklenmesi henüz iş bölümü ve uzmanlaşmanın keskinleşmediğini göstermektedir. Bu, teknik taleplerin yüksek olmadığı anlamına gelmese de üç alanda birden virtüözistik bir performansın beklenmediğine işaret eder. Önemli olan teknikle şaşırtmak ve hayran bırakmak değil, canlı ve etkileyici bir performans sunmaktır.

- *Şiir 700 mısrayı geçmemelidir:* Metnin uzunluğunun kısıtlanması eserin uzunluğunun aşırıya kaçmaması yönünde gösterilen özenin bir uzantısıdır.
- *Diyaloglarda replikler çok uzun olmamalıdır. Solo anlatılar mümkün olduğunca kısa olmalıdır:* Karakterler arası etkileşim alanı olan diyaloglarda repliklerin gereğinden uzun olması sebep-sonuç ilişkisinin ve mantık zincirinin takibini zorlaştırabilir, bu da anlaşılabilirliği olumsuz etkileyecektir. Dikkat çekici olan, soloların kısa tutulmasına yönelik uyarıdır. Bu eserdeki karakterlerin gerçek insanları anlatmayışları, simgesel ve felsefi oluşları, derinlemesine psikolojik tahlil ve anlatılara ihtiyaç duymayışları soloların uzamasına engel olmuş olabilir. Daha gerçekçi ve insani kişiliklerin sahnede yaratılması çabası soloların ileride uzamasına sebep olacaktır.
- *Karakterlerin çeşitliliği sahneye süphesiz güzellik katar:* Karakterlerin çeşitliliği farklı seslerin duyulması, farklı sanatçıların sahne almasını sağlar, sahne trafiğine can katar, ilişkiler ağını zenginleştirir, ana hikayenin arasına başka hikayelerin ya da genel hikayeden kopuk ara sahnelerin varlığını mümkün kılar.

Bu uyarılar inandırıcılık (gerçekliğe yakınlık⁵⁷) ve sıkıcı olmama etrafında toplanmaktadır. İnandırıcı ve etkileyici, ifadeli söyleyiş yapmacılıktan kaçınmak, izleyenleri sözlerin sanatçı tarafından inanarak ve gerçekten kastederek söylenildiğine inandırmak amacını taşır. Böylece izleyici sahnedekini sahte, kurgulanmış bir şey gibi değil gerçek bir yaşantı gibi izleyecek ve gerçek bir yaşantıyı izliyormuşçasına etkilenecek, duygulanacaktır. Gerçekliğe yakınlık sorunu veya endişesi operayı 400 yıllık tarihi boyunca takip eden bir hayalet olagelmıştır. İnsanların konuşurken şarkı

⁵⁷ İtalyanca'da **verosimilitudine**

söylemediği gerçeği müzikli tiyatroyu prensibinde gerçeklikten uzak kıldığından opera karşıtlarının en vurucu, dolayısıyla en sık kullanılan silahı olagelmıştır. Bu yüzden operacıların en büyük endişelerinden birisi şarkı söyleyerek konuşulan bir dünyanın da gerçek olabileceğini ispatlamak olmuştur. Çalgıların sahnedeki varlığı da gerçekliğe uygunluğa ters düşeceğinden onları görülmez kılmak önemli bir avantaj sağlamıştır. Müzik, müzikli tiyatrodan görülmez kılınır ve solunan hava gibi herkesi saran ve herkes tarafından algılanan ama yok olduğu varsayılan bir unsura dönüşür.

Kostümlerin, dekorların, ses tiplerinin, müzikte tempo ve ritimlerin, stillerin, karakterlerin, dansların çeşitliliği, zenginliği ve güzelliği; librettonun ve temsilin süresinin çok uzun olmaması; söylenenlerin anlaşılabilir olmasını engelleyecek salon büyüklüğünden ve kalabalıktan kaçınılması. Bütün bunlar izleyicinin sınırsız ve sonsuz olmadığı bilinen dikkat ve ilgisini mümkün olduğunca çok çekmek, kazandıktan sonra kaybetmemek ve bunlar tükenmeden eseri sonlandırmak amacını taşımaktadır. Sıkılan, anlamayan dinleyicinin dikkati dağılır. Dağılan dikkatle anlamak daha da zorlaşır, daha da çok sıkılır. Bu olumsuz kısır döngünün içine düşmek eserle dinleyici arasındaki köprülerin kurulamamasına ya da kurulan köprülerin yıkılmasına sebep olacaktır.

Bardi Kameratası'nın teorik söyleminin doğal konuşmaya yakın seslendirme ve müzikal seslendirme dikotomisi üzerine yapılandırıldığını görmüştük. İlk bakışta farklı görünse de aslında Guidotti'nin uyarılarının temelini oluşturan iki unsur yani gerçekliğe yakınlık ve sıkıcı olmamak da bu dikotominin yeniden üretimidir. Bu tavırda gerçek konuşmaya yakın seslendirme, ifadede samimiyet ve inandırıcılığa çalgıların gizlenmesi eklenerek gerçeğe yakınlık güçlendirilmeye çalışılmıştır. Kamerata'nın bütün radikalliğine rağmen eserlerinden tamamen dışlayamadığı müzikal ifade ise sıkıcılığı önleme çabasının en önemli ve etkin aracı olarak görülmüştür. Müzikal yazıma dair tartışma sadece konturpuan ya da monodi seçimleriyle sınırlandırılmamış, tını, tempo, usul, ses rengi, solo-koro ayrımı, stil ve

benzeri hususlarda da çeşitli, güzel ve ilgi çekici olması gerektiği vurgulanmıştır. Çalgıların gizlenmesi gerçeğe yakınlığın doğal konuşmaya yakınlıkla sınırlandırılmayıp yeni alanlara genişletilmesi olarak görülebilir. Aynı şekilde dekor, kostüm, karakter ve diğer noktalarda çeşitliliğin ve güzelliğin istenmesi de müziği vazgeçilmez kılan etki gücünün yeni alanlarda yaratılmasıdır.

Gelişen yeni müzikli tiyatronun Roma'daki ilk örneği olan **Rappresentazione di Anima et di Corpo**'nun nerede ve ne amaçla sahnelendiği incelendiğinde Floransalı Kamerata'nın yaratılarından farkının sebepleri görülebilir. Kamerata bir kontun himayesinde oluşturulmuş aristokratik ve akademik bir topluluktur. Arayışları üstün olduğunu düşündükleri eski bir geleneğin güçlü yanlarını en doğru şekilde yeniden yaratmaktır. Çalışmaları kameratanın kısıtlı çevresinde sahneleniyor ve değerlendiriliyordu. De' Cavalieri'nin eseri ise dini içerikliydi ve bir kilisede icra edilmek üzere yazılmıştı. Eser laudaların sahnelenerek icra edildiği bir geleneğe bağlı olarak ortaya çıkmıştır. Daha önce belirtildiği gibi lauda, dini içerikli şarkılardır. Diğer kilise müziklerinden farkı ise kiliselerde müzikler din görevlilerince üretilirken laudaların kilise dışında gelişmiş olmasıdır. Laudalar kilise, tarikatlar ve inananlar arasında farklı bir etkileşim alanı sunan popüler bir karakter taşır. Laudaların dramatize edilerek icra edilmesi de dini alanda popüler ve ilgi çekici bir şekilde inananlara ulaşmanın bir yolu olarak görülmüş olabilir. Bu bağlamda **Rappresentazione di Anima et di Corpo** din kurumunun inananlara missa, motet gibi türlere göre çok daha hafif, ilgi çekici, renkli ve eğlenceli⁵⁸ eserlerle ulaşmaya çalışma çabasının bir parçası olarak görülmelidir. İnandırma, ikna etme sanatı olan retorik'in temel prensiplerinden birisi aktarılmaya çalışılan düşüncelerin kabul edilebilir görülmesi için gerekli duygusal hissiyat ortamını sağlamaktır. Hitap eden sadece mantıklı ve doğru konuşmamalı aynı zamanda dinleyeni duygulandırmalıdır. Bunun için de önce kendisi duygulanmalıdır ya da duygulandığı izlenimini vermelidir. Müziğin bir ölçme, hesaplama bilimi olarak görülmekten çıkıp bir retorik sanatı haline dönüştüğü bir dönemde müziğin retorik potansiyelinin dini çevreler tarafından

⁵⁸ Eğlenceliden burada kastedilen sıkıcı olmayandır.

farkedildiği görülmektedir. Floransalı Kamerata tarihsel otantikliğe ve teorik doğruluğa odaklanırken, de Cavalieri'nin eserinde etkileyicilik ve sıkıcı olmama daha ön planda gözükmektedir. Bu da operanın Kamerata gibi entelektüel çevrenin dar sınırlarının dışarısına taşıkça ve yayıldıkça nasıl bir gelişim göstereceğine dair önemli ipuçları vermektedir. Guidotti'nin metnindeki yaklaşımın Venedik'te ne boyutlarda geliştirildiğini ve operanın toplumla ilişkisini nasıl başkalaştırdığını görmeden önce Roma operasının özelliklerini incelemek gerekmektedir. Zira, **Rappresentazione di Anima et di Corpo**, müzikli tiyatronun ve resitatif stilinin Roma'daki ilk örneği olmakla beraber Roma operasını temsil etmekten uzaktır.

Roma'da sahnelenen operalar ahlaki, dini içerikli olabildiği gibi tamamen din dışı konu ve hikayelere de sahip olabiliyordu. Bu yüzden operanın Roma'da dini konularla sınırlı kaldığını düşünmek yanlış olacaktır. Halka açık temsillerin başlaması Roma'da ancak 1671'de, yani Venedik'teki San Cassiano'nun halka açık ilk temsilinden otuzdört yıl sonra gerçekleşecektir. Bu tarihe kadar sahnelenen eserler tamamen özel, yani şahıslara ait saray ve benzeri mekanlarda hayat bulmuşlardır. Böylece opera uzun yıllar boyunca Roma'da piyasa mekanizmalarıyla yüzleşmemiş, laik ve dini aristokrasinin dışında dinleyici kitlelerinin kontrolündeki taleple ilişki içine girmemiştir. Roma operasının bu gerçeğini Venedik operasını incelerken gözden kaçırmamak gerekir.

Roma operasının belirleyici özellikleri 4 maddede özetlenebilir:

1. *Sahne görkemi*: Castiglioni'ye göre Stefano Landi'nin 1619'da Papalık Sarayı'nda sahnelenen **La Morte di Orfeo**'sunda insanları duygulandıran artık şan⁵⁹ değil, görkemli sahne düzenidir.⁶⁰ Roma'da operanın Floransa'daki saf

⁵⁹ Şan burada şarkı söyleyen insan sesi anlamında, *canto* sözcüğünün tercümesinde kullanılmıştır.

⁶⁰ Testi, **a.g.e.**, s. 128

ve sade teatral görünümünden çıkıp sahne ihtişamının, kostüm ve dekorların, makine düzeneklerinin ön plana geçtiği görülmektedir.

2. *Büyük polifonik yapıların kullanılması*: Roma operası polifonik geleneğe eserlerde önemli bir yer vermiştir. Madrigal ve benzeri ansambl eserleri sıklıkla görülür.
3. *Arya ve mezz'arya'ların resitatifler arası sık sık kullanılması*: Roma operasının önemli isimlerinden Mazzocchi'nin sık alıntısı yapılan “opera boyunca resitatifin sıkıcılığını kıran ariyalar ve mezz'ariyalar bulunuyor” ifadesi o dönemin eserleri için göstergesel nitelik taşımaktadır. Kısıklıkları nedeniyle yarım ariya olarak adlandırılan mezz'ariyaların, bir yandan eserin devamlılığı ve akıcılığı açısından fazla geleceği düşünülen ariyalardan kaçınılırken, diğer bir yandan da resitatifin sıkıcı ve monotonluk getirmesinden korkulduğundan opera boyunca serpiştirildiği düşünülebilir. Bu noktada önemli olan resitatiflerin sıkıcı olabileceği düşüncesinin besteciler tarafından benimsenmesi ve olası olumsuz etkilere karşı önlemlerin geliştirilmesidir.
4. *Komedinin ciddi eserlerde görülmesi*: Opera konularının incelendiği bölümde komik unsurların ciddi operalarda görülmesinin Roma operasında başladığı ve bunun dönemin tiyatrosu ve İspanyol geleneğiyle olan bağlantıları görülmüştü. Burada vurgulanması gereken bunun Roma operasının karakteristik özelliklerinden birisi haline gelmesidir.

3.3.3.4.3. VENEDİK'TE OPERA VE ESTETİĞİ

Venedik operasının estetiğine ışık tutacak bazı özellikler daha önceki bölümlerde yer aldı. Bu bölümde Venedik'te operanın Floransa ve Roma deneyimlerinden aldığı mirası nasıl devam ettirdiği ya da başkalaştırdığı incelenecektir. Floransalı Kamerata'nın kapalı aristokratik ve entellektüel ortamının getirdiği, resitatif odaklı akademik bir yaklaşımken, Roma'daki çevreler operayı polifonik teknikten vazgeçmeden ve hoşla giden, sıkıcı olmayan bir sanat olarak şekillendirmeye çalışmışlardır. Doğal konuşmaya yakın seslendirme ve müzikal seslendirme dikotomisinin gerçekliğe yakınlık ve sıkıcı olmama dikotomisi olarak yeniden

üretildiğini gördük. Doğal konuşmaya ve gerçekliğe yakın kalma çabası melodik, arya ve benzeri yazımlardan uzak durmaya çalışırken sıkıcı olabilmekte ve akademik doğruluk dikkat ve ilgiyi azaltarak eser ile dinleyici arasındaki bağı zayıflatabilmektedir. Daha melodik, arya, şarkı ve benzeri yazımlarsa daha hoş giden, daha kolay dinlenen ve takip edilen, daha zevkli bir eseri mümkün kılarken eserin teatral açıdan gerçekliğine zarar vermekte, konuşarak dinleyiciyle ve diğer karakterlerle iletişim kuran dramatik personaj duruşu zayıflamaktadır. Kamerata'nın üyeleri bütün radikal duruşlarına rağmen melodiden tamamen kopamamış ve saf resitatifin bütün bir eseri ayakta tutamayacağını farketmişleridir. Bu yüzden kendi eserlerinde bile teorik katılıklarını pratikte katıksız bir şekilde uygulamamışlardır. Saf resitatifin tek teknik olduğu bir türün yaratılamayacağı, böyle bir üretimin sürdürülebilir olmayacağı en başından beri belliydi. Önemli olan resitatif ile aryanın yani melodinin nasıl bir denge ve dağılımla yazımda yer alacağıydı. Roma operasındaki koral ve madrigalistik parçaların çokluğu bu çevrelerin, aynı anda birden çok kişi konuşamayacağından çok sesli eserlerin gerçekçi olmayacağı fikrini dikkate almadıklarını ve polifonik vokal bestelerden vazgeçemediklerini göstermektedir. Bu tutumun sebebi Roma'lı çevreler için çoksesli müziğe olan bağlılığın politik ve duygusal niteliği olabilir. Konturpuan kilise müziğinin en belirgin özelliklerden biriydi ve bu alanda varılan tekniğe bağlılık kilisenin kalbinin attığı ve üst sınıfın hemen bütününün kilisenin politik ve yönetsel mekanizmaları içinde bulunduğu bir şehirde kimlikel bir nitelik taşıyor olabilir. Polifonik müziğin yarattığı ses hacmi ve görkem de hem gürültünün yansıttığı politik, kültürel ve ekonomik gücün yansımasıydı hem de Roma'lının çok sevdiği sahne ihtişamının bütünleyici ögesi idi. Sahne ihtişamına yapılan bu vurgu da ayrıca Vatikan'ın gücünü yansıtmının bir yolu olarak görülebilir. Böylece politik güç kendini hem işitsel hem de görsel olarak gösterme imkanı bulabiliyordu. Bu güç gösterisi plastik sanatların ve dramının güzelliğine boyanan müziğin bir şiddet yöntemine dönüşmesi olarak yorumlanabilir. Venedik'in operayı kendi toplumsal, ekonomik ve politik düzenini yansıtan bir sanat olayı olarak şekillendirdiğini görmüştük. Varlığını kıta Avrupası'nda asillerin tenezzül etmediği ticari faaliyete borçlu olan Venedik aristokrasisi üstünlüğünü ve asaletini diğer devletlere ve onların aristokrasilerine ispatlamada ekonomik gücünü kullanmıştır. Başka devletler hükümdarlarının opera sevdasından dolayı iflas ederken Venedikliler

Avrupa'nın en önemli ve büyük opera merkezini yaratmış ve bunu gelir sağlayan bir sektöre çevirmeyi de başarmasını bilerek ticari maharetlerinin, üstünlüklerini azaltmayan tam tersine artıran bir avantaj olduğunu gösterebilmişlerdir.

Hem sınıfsal üstünlüklerini, hem kendilerini küçümseyen Avrupa aristokrasinden aşağı olmadıklarını gösterdikleri operada Venedikliler'in ihtişamda Romalılar'dan geri kalmamaları şaşırtıcı değildir. Sahne ihtişamı hem Venedik aristokrasinin gücünü ve zenginliğini gösteriyor hem de sunduğu güzellik ve mucizelerle izleyenleri büyülüyor ve eğlendiriyordu. İzleyicinin sıkılmaması bilet satışını, yani izleyici ilgi ve beğenisini temel alan ticari bir sanat anlayışında en önemli nokta olarak görülebilir. Sıkıcı olmamak ise ancak eğlendirmek⁶¹ ve ilgi çekmekle mümkündür. Görsel unsurlar, kostüm, dekor, makine düzenekleri ve efektler bu açıdan muazzam etki gücüne sahiptiler. Venedik'te dönemin teknik imkanları sonuna kadar kullanılmış ve mekanik mühendislik ve optik gibi alanlardan uzmanların hizmetine başvurulmuştur. Aniden yokolmalar, ortaya çıkmalar, uçarak sahneye girip çıkmalar, bulutlar üzerinde hareketler, duman makineleri, aynalarla yaratılan devler, yangınlar, gökgürültüsü efektleri hatta sahnede gerçek sel yaratmalar bunların belli başlıcalarıdır. Bütün bunlar Venedik'te operanın bir müzikli tiyatrodan öte gerçek bir gösteri sanatına dönüştüğünü göstermektedir. Bu sürecin Venedik'te değil Roma'da başladığını görmüştük. Venedik gemi yapımında kendisini dünyaca önemli bir merkez kılan mühendislik becerilerini opera makinelerine aktararak farklı bir başarıya imza atmıştır. Döneme ait bazı orijinal metinler bize görsel güzelliğin ve efektlerin prodüksiyonların en önemli unsuru haline gelebildiğini göstermektedir. Görselliğin bu kadar öne çıkması, bunu müziğin ve tiyatronun geri plana itildiğinin göstergesi olarak görenler tarafından eleştiri konusu olmuştur. Operanın Venedik'te yaşadığı patlamanın en büyük destekleyicilerinden birisinin bu görsellik olduğu yapılacak moral değerlendirmelerden bağımsız bir gerçek olarak görülmektedir. Dikkat çekici nokta Roma'da ihtişamın ve işitsel zevkin önemli bir unsuru olan koral ve madrigalistik bestelerin, ansambl eserlerinin Venedik

⁶¹ Eğlenceden burada anlaşılan hoş giden bir deneyim yaşamaktır. Gözyaşları içinde seyredilen ancak izleyici tarafından beğenilen bir eserin sunduğu deneyim de bu bağlamda eğlence olarak tanımlanabilir.

operasında hızla azalması ve neredeyse yok olmasıdır. İlk başta genel gösteriş eğilimiyle çelişen bu değişimin sebepleri ekonomik boyutları irdelendiğinde anlaşılmaktadır.

Korolar sundukları ses hacmiyle sahnedeki görkemin önemli bir unsuruydular. Ancak bu görkemin getirdiği zorluklar vardı. Bu zorlukların başında koristlerin maliyeti gösterilebilir. Her ne kadar koristler solistlere nazaran çok daha düşük ücretlere çalışsa da büyük bir koronun maliyeti kayda değer olabilirdi. 17. yy.'da yükselen solist ücretleriyle kıyaslandığında koronun genel maliyetlerde azalan payına bakılarak koronun Venedik operasındaki eksikliğinin ekonomik olamayacağı düşünülebilir. Ancak yükselen maliyetler karşısında kar-zarar anlayışına göre işletilen bir faaliyetin masrafları kısmak için arayışlara gireceği hatırlanmalıdır. Bu durumda gözden çıkarılabilecek harcamalar arayışına giren Venedik'teki prodüktörler parasal sebeplerden koroyu feda etmiş olabilirler. Bir diğer zorluk koronun yönetiminde kendini gösterir. Çok karmaşık ve zorlu bir organizasyon şemasına ihtiyaç duyan opera prodüksiyonlarında korodan vazgeçmek prodüktörün iş yükünü hafifletmiş olabilir. Her bir koristin denetlenmesi ve yönlendirilmesi hem sanatçılar arası hiyerarşi düzeni açısından hem de çalışan-işveren ilişkileri açısından sisteme ek bir yük getirir. Empezaryoya dayalı üretim sisteminde hemen herşey empezaryonun denetiminde ve yönetiminde olduğundan, dönemin hukuki düzeninin karmaşıklığı ve zorlukları da göz önünde bulundurulduğunda empezaryonun korusuz opera prodüksiyonlarından kazanacağı çok şey olduğu görülmektedir. Monarşik otoritenin himayesinde gerçekleşen bir prodüksiyonda çıkan herhangi bir pürüz mutlak otoritenin ani ve kesin müdahalesiyle çözülebilirken ticari bir faaliyette aynı sorunlar masraflı ve sonu gelmeyen davalara takılabilir, bu da prodüksiyonu ya da en azından prodüktörü sıkıntıya sokabilir, hatta iflasa götürebilirdi. Solistlerle yaşanan vakaların empezaryoların başını oldukça derde soktuğunu biliyoruz. Benzer süreçlerin koristlerle de yaşanabileceği ihtimali bile empezaryo için korusuz bir prodüksiyon için yeterli sebep teşkil etmiş olabilir.

Koro-solo ayrımının müzikal olduğu kadar sosyal anlamları da vardır. Solo şarkı söyleyen sanatçı dinleyiciye kendini bir birey olarak sunar. Dinleyici sadece ve ancak o bireyin sahip olduğu sesi dinler. Koroda ise şarkıcılar kolektif olarak varolurlar. Ürettikleri ses her birinin sesinden ve bütün seslerin toplamından başka bir müzikal varlık olarak ortaya çıkar. Dinleyici bireyleri ayrı ayrı dinleyemez, grubu bir bütün olarak duyar. Koroda birey anonimken solist tekil varlığı, ismi ile varlık gösterir ve tanınır. Koro ile solo arasındaki bu fark ticarileşen bir faaliyet olan opera için anlamlı bir ayrıntıydı. Birçok opera prodüksiyonunun izleyici avına çıktığı bir rekabet ortamında farklı ve özel olmanın yollarını arayan emprezaryolar dekor ve kostümlerde, makine düzeneklerinde ünlü isimleri ve ünlü bestecileri kadrolarına dahil etmeye çalışmışlardır. Aynı şekilde önemli rolleri ünlü şarkıcılara icra ettirme şansını yakalayan emprezaryolar rakiplerine karşı önemli bir avantaj sağlayabiliyorlardı. Bir rol ünlü bir sanatçının ismiyle özdeşleşebiliyor, bir eser, başrolünü canlandıran ünlü sayesinde o ünlü olmadan mümkün olmayacak gişe başarılarına ulaşabiliyordu. Sahne üzerindeki solist, seyirciyle olan dolaysız bağlantısı ve sadece kendisine ait olan sesi dolaysız olarak onlara ulaştırabilmesi açısından prodüksiyonda yer alan diğer sanatçılara göre daha fazla etki gücüne sahipti. Makineleri tasarlayan veya dekorları çizenler sahne üzerinde bedenen var olmuyorlardı, seyirci onların zeka ve becerilerini ancak çeşitli malzemeler üzerinden görebiliyorlardı. Besteci, eğer orkestranın başında değilse görülüyordu. Zaten besteci eseri kağıt üzerinde yarattığından dinleyici açısından icra anında bedenen var olan, aksiyon halinde olan bir kişi olarak görülmez. Sahnedeki şancı ise herşeyden önce bedenen oradadır. Seyirciye herhangi bir aracı madde, enstruman olmadan, vücudundan çıkan bir şeyle, sesiyle ulaşır. Seyirciye adeta kendi bedeninden bir şey bulaştırır. O ses sadece onda vardır, başka hiç kimsede yoktur. Eğer o, o anda sahnede olmasa hiç kimse onların o sesi dinlemesini sağlayamaz. O sesi bilgi, beceri ve kişiliğiyle kullanabilecek, o ürünü yaratabilecek sadece odur. Çalgıcının böyle bir avantajı yoktur. Çalgısının çok ünlü bir ustanın elinden çıktığını, bu yüzden icranın çok değerli olduğunu iddia edebilir. Ancak bu aynı çalgıyı başka birisinin de çalabileceği gerçeğini değiştiremez. Besteci ise kendisini biricik, kayzerleri alelade sayacak romantik imaja henüz sahip değildir. Oldukça geri plandadır. Şancının bütün bu avantajları onu operanın odak noktası haline getirmiştir. En ünlü şarkıcılar muazzam ücretler talep etmeye başlamış, emprezaryolar ise her ne

pahasına olursa olsun bu isimlerin kendi prodüksiyonlarında yer alması için çaba göstermişlerdir. Bu sürecin günümüzdeki markalaşma kavramına karşılık geldiği söylenebilir. Ünlü şarkıcılar isimlerini markalaştırmış ve sahne aldıkları prodüksiyona, esere ve mekana marka değerlerini taşıyabilmişlerdir. Markalaşmanın pazarlamada getirdiği avantajların her yönüyle piyasa mekanizmalarına bağlanan operada keşfedilmesi şaşırtıcı değildir. Ünlü bir ismin başrolü canlandığı bir prodüksiyonun başarı şansı rakiplerinden çok daha yüksektir. Elbette bu prodüksiyonun her türlü eksiklerini telafi edebileceği anlamına gelmez. Ancak ünlünün varlığı emprezaryo için kuşkusuz bir avantaj ve ek güvenceydi. Aynı şekilde bugün de yıldız sanatçılar yalnızca müzik değil, sinema, tiyatro gibi her dalda girişimin ekonomik sorumluluğunu taşıyanlar için vazgeçilmez öge olmaya devam etmektedirler. Anonim ve kolektif koronun ölçek ekonomisini mümkün kılan yıldız sanatçı karşısındaki düşüşü ticarileşmenin sanat üzerindeki etkileri açısından ilginç bir örnek teşkil etmektedir.

Venedik operasının bir diğer ayrıştırıcı niteliği tiyatro geleneklerine karşı tutumunda ortaya çıkmaktadır. Librettist Giacomo Badoaro bir yazısında binaltıyüzlü yılların estetiğine ışık tutan bazı ifadeler kullanmıştır:⁶²

- *(Aristoteles'in) Poetika'da yer alan kurallar matematik kuralları gibi kesin ve değişmez değildir.*
- *Antik yazarların koyduğu kuralları bilmekten öte bir zorunluluğumuz yoktur.*
- *Kesindir ki Aristoteles bugün yaşasaydı o da Poetika'sını çağın eğilimlerine göre düzenlerdi.*

Bu ifadeler göstermektedir ki Venedik operası teatral zihniyetini **Poetika**'nın katı kurallarından ziyade çağın eğilim ve tercihlerine göre geliştirmiştir. Librettistler sıklıkla librettolarındaki defoların kontrolleri dışında oluşan ve gelişen şartlardan

⁶² Monterosso-Vacchelli, **a.g.e.**, s.61-62

kaynaklandıklarını belirtelerek okuyuculardan kendilerini mazur görmelerini istemişlerdir. Librettoyu yazmak için verilen aşırı kısa zaman, seyircilerin kaprisleri bahaneler arasında gösterilmiştir. Seyircilerin kaprisi olarak adlandırılan taleplerin oldukça öne çıkması librettistlerin bu noktada gösterdikleri hassasiyete işaret etmektedir. Seyirci memnuniyetinin yeniliğe odaklı olduğu bir ortamda gelenek ve kurallar dayatma güçlerini kaybeder. Edebiyat, felsefe ve sanat tekniği odaklı bakış açısının gerektirdiği birikime sahip kesim ticarileşen, kitleselleşen ve ölçek ekonomisine geçen bir sanat faaliyetinin tüketici kitlesinin sadece ufak bir bölümünü teşkil edebilir. Bu kesimin dışında kalan kitleler eğlenceli, ilginç veya şaşırtıcı bularak beğendikleri şeyleri talep ederken herhangi bir teori, kural, gelenek ya da tekniğe uygunluğu gözetmezler. Bunların büyük bir kısmının, talep ettikleri şeylerin belli bilgi ve birikime sahip olanlar tarafından yanlış bulunduğundan muhtemelen haberdar bile değildirler. Aslında haberdar olmayı da zaten istemiyor olabilirler. Onlar için aslolan izledikleri gösterinin onlara hoş vakit geçirmesidir. Prodüksiyonun başarı ve devamı onlara dayalı olduğu için de onların tercihleri şu veya bu konuda bilgili ve kültürlü olan kişilerin beyan ettikleri kural ve tercihlerin önüne geçerek üretimi belirler. Bu gelişmenin sanat için bir yozlaşmaya mı işaret ettiği yoksa sanatın halkla kucaklaşma yönünde attığı olumlu adımlar mı olduğu tartışmasına burada girilmeyecektir. İşaret edilmek istenen sanat üretiminin finansal yönünün gelenek ve kurallara olan yaklaşımı da etkileyebileceği ve 17. yy. Venedik’inde de etkilemiş olduğudur.

Operanın müziğinde en büyük alanı sözlü müzik kaplar. Bu yüzden bu müziğe olan yaklaşım operanın estetiği açısından çok önemlidir. Opera besteleme sürecinde doğal konuşmaya yakınlıkla müzikal yazımın kendi şartlarının iki ayrı kutup olduğunu ve bestecinin hangisini ihmal edeceğinin, hangisine daha yakın duracağını önemli bir problematik olduğunu görmüştük. Daha önce belirtildiği gibi teatral gerçeklik adına müzikten tamamen vazgeçmek mümkün olmadığı gibi konuşmanın doğallığını tamamen yadsıyan bir müzikal yazım da operanın kendisini teatral bir tür olarak kabul ettirmesini imkansızlaştırıyordu. Resitatif doğal konuşmaya yaklaşırken arioso ve aria müzikal çıkışları oluşturunuyordu. Floransa’da doğal konuşma ve müzikal ifade

dikotomisi olarak kurgulanan sorunsalın Roma’da inandırıcılık (gerçeğe yakınlık) ve sıkıcı olmama dikotomisi olarak yeniden üretildiğini görmüştük. Arya müzikal yapının ve melodinin ön plana çıktığı bir yazım gerektirdiğinden bu dikotomilerde müzikal ifade ve sıkıcı olmama tarafında yer alıyordu. Aryalar doğal konuşmanın vurgularını prozodi kurallarına saygı göstermek suretiyle yazıma yansıtırsa da melodinin şartları gereğince hecelerin aldığı uzunluklarla metnin seslendirilmesi doğal konuşmadan çok uzaklaşır. Bu onu doğal konuşmaya ve gerçeğe yakınlık kıstaslarında zayıf kılar. Operanın aldığı en büyük eleştirilerden birisi de bu zayıflığı olmuştur. Başlangıçta besteciler bu zayıflığı aryaları ikincil karakterlere ya da gerçek dışı mitolojik karakterlere vererek dramatik gerçekliği taşıması gerektiği düşünülen karakterleri bu zayıflıktan korumaya çalışmışlardır. Ancak ariya dikotominin bir yanında zayıflık olarak görülürken diğer yanında güçlü bir unsur olarak ortaya çıkar. Müzikal ifade ariyada kendini bulur. Tek düzeleşmeye direnci zayıf olan resitatif, **alter ego**’su ariyanın varlığına muhtaçtır. Basit bir ifadeyle ariya daha cezbedici, kulaklara daha hoş gelen, daha beğenilen ve talep edilen bir unsurdur. Dinleyici aryaları daha çok sevmekte ve talep etmektedir. Diğer bir yandan şarkı söyleyerek konuşan insanlar, hizmetçiler, krallar gerçekçi gelmemekte, birçok insan böyle bir gerçeklik sunumunu kabul etmekte zorlanmaktadırlar. Dinleyicilerin beğenilerinin çok önemli olduğu Venedik’te bu çıkmazın aşılabilmesi için ariya ve resitatifte somutlaşan dikotominin dönüştürülmesi gerekiyordu.

Glixon 17. yy. Venedik operasında resitatifin yerini incelediği doktora tezinde arioso ile karışık uzun resitatiflerin yüzyıl boyunca kısaldığını ve yerini daha keskin bir resitatif-ariya ikilisine bırakırken aryaların sayısında büyük bir artış olduğunu gözlemliyor.⁶³ Glixon’a göre bu artış resitafite göre aryaların dinleyiciler tarafından daha çok sevilmesi ile olduğu kadar sahnedeki karakterlerin şarkı söyleyerek konuşmasına dinleyicinin alışması ile de bağlantılı.⁶⁴ Glixon bu gelişmenin operayı

⁶³ Beth Lise Glixon, "Recitative in Seventeenth-century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language", Yayınlanmamış doktora tezi, 1985

⁶⁴ A.e., s. 274

dramatik gerçeklikten uzaklaştıran ancak diğer bir yandan müzikal bir zenginliği sağlayan bir değişim olduğunu belirtiyor.

Şarkı söyleyerek konuşan karakterleri yadırgayan ve hatta bazen reddeden dinleyicilerin ariayı dramatik gerçeklik kıstasına ters düşmeyen bir unsur olarak kabul etmesi operanın en büyük gerilimlerinden birini çözmüştür. Ariya artık gerçeğe yakın ve uygun olma kıstasına ters düşmemektedir ve türlü özürlerle, ikincil karakterlerden taşınarak, küçük bir kabahat olarak kalmaya çalışarak varlığını sürdürmek zorunda kalmayacaktır. Operanın bütününe yayılacak hatta onu işgal edecektir. Bu değişimden herkes karlı çıkar. Dinleyici daha çok zevkli müzik dakikaları yaşar, sevdiği solistlerin üstün icralarını daha çok dinleme şansını yakalar. Solistler seslerini ve teknik becerilerini daha çok gösterme fırsatını yakalarlar. Bu da onlara daha fazla prestij, tatmin, sosyal statü ve para getirir. Besteciler de benzer şekilde bu değişimden faydalanırken prodüksiyonu yüklenenler operanın popülaritesindeki bu patlamadan oldukça memnun kalmış olmalıdırlar. Ariya artık gerçeğe yakınlığı zedeleyen bir ucube olmaktan çıkmış, kendi gerçeklik boyutunu yakalamıştır. Böylece dikotominin yarattığı ayrım kalkmış, iki kriter de aynı anda tatmin edilebilir olmuştur. Bu birleşmenin yarattığı ivme operanın Avrupa'daki patlamasının kilit unsurlarından birisi olarak görülebilir.

Müzikal bir form olarak ariyanın operadaki yükselişinin sebeplerini sadece estetik argümanlara dayandırmak operanın ekonomik dinamiklerini gözden kaçırmak olacaktır. Venedik operasında koroların geri plana itilmesinin sadece monodiye ve resitatife odaklanan tercihlerle değil aynı zamanda operanın üretilmesi ve pazarlanması süreçlerinde markalaşan yıldız solistin anonim bir koroya göre yarattığı avantajlarla da bağlantılıdır. Aynı şekilde resitatiflerdeki azalma, resitatif-ariya ayrımının keskinleşmesi, ariyanın önem, sıklık ve uzunluklarındaki artış da sadece estetik ve teknik sebeplerden gerçekleşmemiştir. Ariya opera içinde solistin ses güzelliği, teknik ve artistik becerilerinin en etkin biçimde sunulduğu anı yaratır. Ariya

izleyicinin çeşitli taleplerini karşılar. Operayı müzikal bir olay olarak gören dinleyici tatmin edici müzik dinleme arzusunu aryada tatmin eder. Resitatif sabit formlara hapsolan aryaya göre daha esnek ve karakterlerin ruhsal değişim ve salınımlarını ifade edebildiğinden daha teatraldır. Ancak sözlerle olan daha yakın teması onu dilin sınırlarına hapseder. Müzik ise kendine özgü bir ifade gücüne sahiptir ve ifade evreni sözlü dilinkinden farklıdır. Böylece müzikal varoluş sözel dilin sınırlarından bağımsız, kendine ait, kendi dinamikleri ve mantığı ile işleyebileceği bir alan yaratabilir. Arya bu alanın bizzat kendisidir. Aryanın yükselişi operada müzikal olanın teatral olanın zararına öne çıkması, ağırlık kazanmasıdır. Bu değişimin operanın popüleritesindeki yükselişin tek sebebi olmasa da önemli sebeplerinden birisi olduğu söylenebilir. Dinleyicilerin önemli taleplerinden birisi de ücretini ödeyerek izledikleri gösteride kendilerine kaliteli bir hizmetin sunulmasıdır. Aryanın ve aryayı seslendiren solistin sahneye hükmettiği bir sahne sanatında kalite ve nitelik sorunsalının solistin kişiliğine odaklanması kaçınılmazdır. Aryanın yükselişine solistin yükselişi eşlik etmiştir. Bu dönemde önemli bir yıldızın sahne alacak olması bilet satışları ve prodüksiyonun akıbeti açısından son derece önemli olmuştur. Prodüktörler prestijli bir sanatçıyı kadrolarına katarak girişimlerinin finansal başarısını garanti altına almaya çalışmışlardır. Bunun için çok yüksek bedeller ödemek zorunda kaldıklarını günümüze ulaşan çeşitli belgelerden biliyoruz. Yıldıza odaklanan prodüktör yüksek ücretlerle angaje ettiği sanatçının sahnede mümkün olduğunca etkin, tatmin edici bir şekilde bulunmasına, izleyenleri hayran bırakmak için gerekli her türlü dramatik ve müzikal anların yaratılmasına önem verir. Diğer bir yandan aryayı bir prestij, gösteriş ve ekonomik kazanç kapısı olarak gören solist sanatçılar da daha fazla ve daha etkileyici aryalarla dinleyicilerin karşısına çıkmak isterler. Bütün bu talepler sadece aryaların artmasına ve uzamasına sebep olmaz, aynı zamanda operanın dramatik tutarlılığını ve anlaşılabilirliğini yok edecek boyutlara gelen istismarlara ve keyfi davranışlara yol açar. Bazı solistlerin, uygunluğuna bakmadan bavullarında taşıdığı favori aryaları rol aldıkları her esere eklemesiyle jargona giren bavul aryası ifadesi bu istismarların en göstergesel örneğidir.

3.4. SONUÇLAR

Operanın temelleri Floransa ve Roma’da atıldı. Venedik’in operayla tanışması şehre gelen ziyaretçi bir ekip sayesinde oldu. Ancak Venedik kısa zamanda opera truplarının bir uğrak yeri olmaktan çıkarak bütün Avrupa’ya opera ihraç eden bir merkez durumuna geldi ve bu konumunu yaklaşık iki yüz yıl korudu. Bu patlamanın sebeplerini incelediğimizde operanın üretim ve tüketimini mümkün kılan ve destekleyen etkenler ortaya çıkmaktadır. Bu etkenler operanın dinamiklerini oluşturan unsurların en az bir tanesiyle ilişki içerisinde. Bu unsurlar aşağıdaki gibi sayılabilir:

- Opera teatral bir türdür. Dramatik yapısından dolayı bir konusu, senaryosu, karakterleri vardır. Sahnede çeşitli olaylar olur, karakterler kendi başlarına ya da aralarında konuşur, duygularını ifade eder, birbirlerine tepki verirler. Olaylar ve söylenenler arasında sebep-sonuç ve zamanlama ilişkisi bulunur.
- Opera müzikal bir türdür. Müziğin varlığı tür, stil, çalgı ve ses türü, form, sıralama ve dağılım açısından tercihler yapmayı gerektirir. Bu tercihlerin taşıdığı anlamlar müzikal alanla sınırlı kalmazlar.
- Opera bir gösteri sanatıdır. Kostüm, dekor ve makine gibi unsurlar olayın birincil unsurlarındandır ve temsilin etkisi açısından birincil derecede önemlidir.
- Opera birçok sanat disiplininin bilgi ve becerisine, bu bilgi ve becerilere sahip kişilere ihtiyaç duyması sebebiyle özel yaşam sınırlarına sığmayan, ancak kamusal alanda gerçekleştirilebilen bir sanat türüdür.
- Opera ihtiyaç duyduğu mekanın büyüklüğü dolayısıyla salon sanatı olamaz. Kendine ait kalıcı ya da geçici sahneye ve bu sahneye ev sahipliği yapacak binaya ihtiyaç duyar.
- Opera, çok disiplinli doğası gereği başarı için bilgi ve birikime sahip çok fazla kişinin bir araya getirilmesini gerektirir. Bu tür kadroların sağlanması her

zaman finansal imkanlarla sağlanamayabilir. Uluslararası bağlantılar, bu bağlantıların dayandığı siyasal ilişkiler süreci etkiler.

- Büyük bir mekanda çok sayıda sanatçının katılımıyla gerçekleşebilen bir sanat türü kendi boyutlarıyla orantılı bir izleyici kitlesini gerektirir. Kendine özel opera temsili gerçekleştirebilecek kadar büyük ekonomik imkanları olan monarşik sarayları saymazsak opera ancak kapsamı dar sayılamayacak kadar geniş kitlelerin katılımıyla mümkün olan bir türdür. Bu da onu sosyalleşme süreçlerinin bir parçası kılar. Opera izlemek isteyen, operanın sahnelendiği binaya gitmek ve operayı izlemeye gelen diğer insanlarla aynı ortamda bulunmak zorundadır. Bu zorunluluk sosyalleşme ve toplumsal yaşamda yer alma açısından bir fırsata ve imkana dönüşür. Böylece opera toplumsal iletişim, etkileşim ve toplumsallaşma süreçleri açısından da anlamlı bir olay olarak kendini gösterir.
- Opera için gerekli finansmanın boyutu ve bu finansmanı sadece bilet satışlarıyla sağlamanın imkansızlığı üretim ve tüketim süreçlerinde her zaman ekonomik olanakları elinde tutan kesimlerle uyumlu bir işbirliğini gerektirir. Ekonomik güç ile siyasal gücün içiçeliği operanın siyasal dengelere olan bağımlılığı sonucunu doğurur. Finansal imkanlarını operanın hizmetine sunanlar harcamalarını bazen ekonomik, çoğunlukla siyasal bir yatırım olarak görür ve kazanımlarını gözetirler. Böylece siyaset operanın her türlü unsur, katman ve boyutuna sirayet eder.
- Operanın ekonomik ve siyasi dinamiklere olan bağlılığı üretim ve yönetim yöntemlerinin bu dinamiklere bağlı olarak gelişmesine sebep olur. Farklı siyasal ve ekonomik düzenlerde opera üretimi de farklı şekillerde yönetilir.
- Başarı kişisel, kolektif ve kurumsal prestije çevirilebilir. Operadaki aktörlerin çokluğu opera üzerinden çok çeşitli ve farklı başarı hikayeleri yaratılmasına imkan verir.
- Opera prodüksiyonunun karmaşıklılığı ve büyüklüğu, üretildiği ve tüketildiği coğrafyaya başta istihdam, ticaret, turizm ve ulaşım kalemlerinde olmak üzere ekonomik faaliyet açısından olumlu bir katkıda bulunur.

Nihai olma iddiasını taşımayan yukarıdaki listeden yola çıkarak operanın 17. yy. Venedik’inde yakaladığı başarının sebepleri sıralanabilir:

- Operanın teatral yönü gelenekler ve özellikle de antik Yunan düşünörlere dayalı teori göz önünde bulundurularak ancak bunlara katı ve katı kurallar olarak bakılmadan şekillenmiştir. Çağdaş zevkler, tercihler ve eğilimlere daha çok önem verilmiştir. Dramatik örgü konu, hikaye ve karakterler, politik, toplumsal ve kültürel ihtiyaçlarla etkin bir etkileşim içerisinde oluşturulmuştur. Böylece opera dinleyicisi sahnede kendisinden uzak ve kopuk gelenekleri değil, kendisini işleyen bir sanat evrenine tanıklık edebilmiştir. Bu elbette geleneklerden tamamen kopulduğu anlamına gelmiyordu. Örneğin mitoloji gibi yüzyıllar önce yaşamış pagan bir toplumun tanrılarını konu alan bir literatür uzun süre kullanılmaya devam edildi. Burada önemli olan nokta geleneğin kısıtlayıcı ve hükmedici bir güç olarak görülmemesi, çağdaş sanatçı ve sanatseverin kendi iradesiyle geleneklere yeniden şekil verme gücünü kendinde görmesi ve bunu uygulama fırsatının olmasıydı. Bu şekilde opera güncel ve gündemde bir sanat türü olmayı başardı.
- Venedik operasının Floransa’da şekillenen resitatifi ve monodik yazımı bir tabu olarak almayıp zamanla bu iki unsurun arya ile olan ilişkisini yeniden şekillendirdiğini, Roma’da ihmal edilmeyen koral ve polifonik yazımın terkedilmesinin sebeplerinin sadece ekonomik değil aynı zamanda estetik olduğunu gördük. İzleyicilerin, müzik ve sanat çevrelerinin zevk, tercih ve eğilimlerine cevap vermeyen bir politikanın başarılı olması söz konusu olamazdı. Venedik’te bu ilişki gözetilmiş ve sahnelerde duyulan müzik güncel, arzulanan ve beğenilen müzik olabilmıştır.
- Venedik mekanik mühendislik başta olmak üzere bir çok teknik alandaki birikimini opera prodüksiyonlarına başarıyla aktarmış ve o dönemin sineması olmuştur. Efektlerin yanında gösterişli ve görkemli sahnelerin varlığı operayı bir müzik ya da tiyatro olayı olmaktan çıkarmıştır. Müzik ve dramının dışında

da ilgi çekici olmayı başaran opera böylece hedef kitlesini genişletmiştir. Bu unsurların müzik ve dramanın etki gücünü artırdığı da gözardı edilmemelidir.

- Uluslararası ticaret ve diplomaside geliştirmiş olduğu ağlar sayesinde Venedik operanın çok farklı disiplinlerde yetişmiş insan gücüne olan ihtiyacını karşılayabilmiştir. Ayrıca devlet halihazırda kendisine bağlı kurumlarda görevli müzisyenlerin opera prodüksiyonlarında çalışmalarına göz yumarak sanatçı tedarikine destek olmuştur. Doğrudan devletin desteği söz konusu olmasa da aristokrasi gerekli imkanların yaratılmasında aktif olarak destek olmuştur. Devlet ve imkanları elinde tutan sınıfın desteği Venedik'in operada çok yüksek standartları yakalamasını mümkün kılmıştır.
- Venedik arazi ve inşaat malzemelerinin son derece kısıtlı ve pahalı olduğu bir şehir olmasına rağmen opera burada kendine birçok mekan bulabilmiştir. Bu mekanlar bazen tiyatro binası bazen de bir binanın sadece bir kısmı olabiliyordu. Salon sanatlarından farklı olarak kamusal alanda kendini gösteren opera, büyük mekanlarda bugün anladığımız anlamda kitleleri olmasa da o dönemin önemli çevrelerini azımsanamayacak büyüklükte kalabalıklar halinde birleştiriyordu. Bu mekanların şehirdeki yaşama kattığı canlılık ve bu canlılığın kültürel, sosyal, psikolojik, politik ve ekonomik getirileri ortadaydı. Operanın bu potansiyeli şehirdeki yaşamı kültürel, sosyal, psikolojik, politik ve ekonomik açıdan güçlendirirken operanın kendisi de bu olumlu değişimlerden besleniyordu.
- Özel hayat ile kamusal hayatın sınırlarının günümüzdeki kadar belirgin olmadığı bir dönem ve coğrafyada diğer insanlarla biraraya gelme fırsatları günlük yaşamın önemli yaşantılarını teşkil ediyordu. Bu dönemde üst sınıflar için sosyalleşmenin belli başlı mekanlarını kilise, saray, kutlama ve bayram alanları ile asillere ait konutlar oluşturuyordu. Venedik'te Versailles benzeri bir monarşik saray olmadığından bu seçenek söz konusu değildi. Politik stratejinin kilisenin gücünü ve etkisini asgari düzeyde tutma arzusu kiliseyi en uygun sosyalleşme mekanı olmaktan çıkarıyordu. Dini ve din dışı bayram ve kutlamalarda devletin ve laik güç odaklarının güçlü varlığı ise bu katılımların özel hayat alanında düşünülmesini zorlaştırıyordu. Çok sıkışık nizamda dar

alanları paylaşmak zorunda kalan Venedikliler için özel hayat alanı yaratılması neredeyse imkansızdı. Karnaval dönemi takılan maskeler sadece bir süs değildi. Maskeler toplumun en çok arzuladığı şeylerden birini, anonimleşmeyi mümkün kılıyordu. Operayı maskeyle izlemek yasaktı. Bu açıdan operaya gitmek bu anlamda bir anonimleşmeyi mümkün kılmıyordu. Ancak operanın siyasal otoriteden ve özellikle de kiliseden bağımsız, ticari yapısı bu iki güç odağından bağımsız sosyalleşme ihtiyacı duyan insanlar için son derece önemli olmuş olmalı. Venedik'teki politik ve sosyal düzende devlet ile aristokrasiyi ayrı iki varlık olarak düşünmenin mümkün olmadığını görmüştük. Bu yüzden bilet satın alan üst sınıf üyelerinin bulunduğu bir opera temsiline devletin varlık göstermediğini ya da olayın apolitik bir karakter aldığını düşünmek özel hayat argümanını yanlış bir noktaya getirebilir. Venedik aristokrasisinin ticaret ile politikayı aynı zamanda hem beraber hem de ayrı ayrı düşünebildiği göz önünde bulundurulursa, paradoksal gibi görünen bu tablonun aslında bu sınıfın ekonomik temellerinin bir yansıması olduğu görülecektir. Opera politik bir olaydır ama aynı zamanda politik olayın sınırlarını aşan ticari bir sanat olayı, bir eğlencedir. Çalışılan, görev ifa edilen ibadet edilen bir an değildir. Kamusal alanla özel alanın ayrışmasında burjuvazinin rolü göz önünde bulundurulduğunda proto-kapitalist olarak da tanımlanan Venedik hakim sınıfının ileriki yüzyıllarda keskinleşecek özel hayat alanlarının benzerini oluşturmaya başlaması politik-ekonomik benzerliklerden kaynaklanmaktadır. Kısacası operanın kilise ve devlet dışı alanlarda sosyalleşmek isteyen kesimlerin bu ihtiyacına cevap vermesi operanın başarı hikayesinde çok önemli bir yere sahiptir.

- Venedik'te siyasal ve ekonomik gücü elinde tutan kesimlerin imkanlarını operanın hizmetine sunmaları sebepsiz değildi. Opera konu ve hikaye içeriğiyle, söylenen sözler, meydana gelen olaylar üzerinden siyasal bir propaganda aracına dönüşebiliyor ya da en azından makropolitik amaçlara uygun ve faydalı olabiliyordu. Büyük bir olay olarak günlük yaşamda ve şehir yaşamında işgal ettiği yer operanın hakim sınıfın bir araya gelip kendi kendisini tebrik ettiği, yücelttiği ve kanıtladığı bir sahneye dönüşüyordu. Ayrıca uluslar arası arenada şehirdeki opera faaliyetinin yoğunluğu ve başarısı

bir prestij kaynağıydı. Böylece operanın getirileri sadece belli kişi ve kitlelere değil devletin bütününe kazanım olarak yansiyordu. Venedikliler'in kültürel alandaki başarıların, devletlerin ve yöneticilerin statü, güç ve prestijine olan katkısına inanmaları böyle bir bakış açısını mümkün kılıyordu.

- Venedik'teki siyasal yapı ve mekanizmalar operanın bu şehre gelmeden önce geliştiği yerlerdekilere çok farklıydı. Venedikliler operaya monarşik bir yönetim düzeninin, monarşinin kalbi olan kraliyet sarayında, kralın mali gücü ile ürettiği bir sanat türü olarak bakmamış, bireysel çabalarla, salon benzeri mekanlarda üretilmeyecek bu sanatın gerektirdiği büyük imkanları kendilerine has yönetim düzeneklerine uygun olarak **sui generis**⁶⁵ oluşturmuşlardır. Venedik'in siyasal yapısında devlet mekanizmaları son derece karmaşık olduğundan devletin tek bir karar ve iradeyle operayı finanse etmesi mümkün değildi. Böyle bir riski devlet kurumsal kimliğiyle doğrudan değil, özünde devletin kendisi olan hakim sınıf üyelerine devletin parçası olmalarından kaynaklanan güçlerini kullandırarak üstlenmiştir. Bu da finansmanın katı model, kural ve yasalara bağlı olmadan gelişen şartlara uyabilen bir rejimde, bürokratik engel ve zorlukları, hukuki tehlikeleri minimize ederek akıcı ve sürekli bir biçimde sağlanmasını mümkün kılmıştır. Finansmanın devlet bürokrasisine bağlı olmaması kadroların oluşturulmasında da aynı avantajları sağlamıştır. Başarılı olanların önünü sistem açık tutmuş, başarısızlıklara karşı da kadronun her kademesinde ve kaleminde hızlı, kesin ve etkin değişiklikler teknik olarak mümkün olmuştur. Mükemmel olmadığı kesin olmakla beraber işletmecî anlayışın hızlı karar alma ve uygulama becerilerinin, çözüm odaklı, verimlilik ve başarı odaklı anlayışının Venedik'teki opera hikayesine yaptığı katkının muazzam olduğu söylenebilir.
- Opera, döneminin en büyük ölçekli sanat olayıydı. Buna paralel olarak bir şehrin operadaki başarısı uluslararası boyutta bir başarı hikayesine dönüşebiliyordu. Opera üretimi için gerekli maddi ve beşeri kaynakların çokluğu başarı hikayesinin de çoklu ve çok yönlü olması sonucunu doğurur.

⁶⁵ Oxford Dictionary'nin tanımı: *Unique, of its own kind.* Türkçe'ye *kendine has* şeklinde çevrilebilir. (Çevrimiçi) <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/sui-generis>, 09 Haziran 2014

Venedik'in operadaki yükseliş ve hakimiyetini sadece edebiyat, tiyatro, şan, çalgıcılık, kompozisyon, mekanik, terzilik, marangozluk, optik, mimarlık gibi alanlarda üstün insanlar yetiştirmiş olmasına borçlu değildi. Elinde bulunmayanları bulup şehre getirebilmesi ve çekici çalışma şartları sunabilmesi de bir başarıydı. Ne var ki en üstün ve değerli başarı, operanın siyasal, ekonomik, toplumsal ve kültürel bütün unsurlarıyla Venedik'teki düzenin bir ürünü olarak kendini gösterebilmesidir. Ürünün kendisi kadar o ürünü ortaya çıkarabilecek bir sistemin kurulmuş olması da önemliydi. Venedik operanın üretiminde görev alan herkesle ve onların yarattığı eserlerle övünüyordu. Ama en çok bütün bunları mümkün kılan sistemleriyle övünüyorlardı. Nitekim opera Venedik Cumhuriyeti'nin en büyük başarı hikayelerinden birisi olmuş ve Napolyon işgaliyle cumhuriyetin çökmesinden sonra bile Venedik deyince akla gelen ilk şeylerden birisi opera olmuştur.

- Ses ve görüntü kayıt teknolojilerinin olmadığı bir çağda performans sanatlarına tanıklık etmenin tek yolu performansın yapıldığı yerde fiziken bulunmaktır. Opera hem aristokratik kökenleri itibarıyla hem de büyük imkanlar gerektiren bir sanat dalı olduğundan özellikle 19. yy.'a kadar Avrupa'nın çok az yerinde izlenebiliyordu. Gezici opera trupları da belli başlı tiyatro ve saraylarda gösteriler veriyordu. Venedik operadaki başarısını bütün Avrupa'ya duyurmakla kalmamış, saraylarda ev sahibinin davetine mazhar olmaya bağlı olan katılım şartını tiyatrolarda bilet ücretini ödemeye bağlı katılım şartıyla değiştirerek katılımı genişletmiş ve genişleyen tabanına cevap verebilmek için çok sayıda tiyatronun faaliyete geçmesi için imkan sağlamıştır. Venedik ekonomisinde ticaret ve taşımacılığın yeri çok büyüktü. Akdeniz ve Karadeniz havzaları ile Avrupa arasındaki ilişkileri sayesinde Venedik önemli bir merkez haline gelmişti. Bu yüzden şehirde her zaman çok fazla yabancı bulunurdu. Şehirdeki ziyaretçi trafiği özellikle karnaval dönemi yoğunlaşıyordu. Opera Venedik'te başından itibaren bir karnaval dönemi etkinliği olarak görülmektedir. Karnaval dönemi şehirde toplanan kalabalık ve karnavalın eğlence ile özdeşleşen karakteri gözönünde bulundurulduğunda operaların karnaval döneminde sahnelenmesi şaşırtıcı değildir. Venedik bu şekilde karnaval ve opera arasında bir sinerji yaratmıştır. Opera karnavalın oturmuş

düzeninden ve popülaritesinden faydalanırken karnavalın cazibesine katkıda bulunmuş, turistler için yeni bir seçenek sunmuş ve belki de opera olmasa şehre gelmeyecek kişileri de hedef kitleye katabilmiştir. Bu açıdan Venedik'in opera için etkin bir pazarlama stratejisi oluşturduğu da söylenebilir.

17. yy. Venedik operasına başarıyı getiren sistemin mükemmel ve herkesi tatmin eden bir sistem olduğunu söylemek mümkün değildir. Popülerleşme sürecinin getirdiği istismarların operanın temellerini oluşturan niteliklere yönelik bir tehdite dönüşecek boyutlara varması operada kalitenin, tutarlılığın, hatta saygınlığın tartışılması sonucunu doğurmuştur. Ne var ki operanın o dönemin insanları için anlamlı bir olaya dönüşmesiyle bu eleştiriler sistemi felç edecek bir güce ulaşamamıştır. Opera kimliklerin oluşturulması, yaşatılması, paylaşılması ve yaşanmasında, günlük hayatın anlamlandırılmasında, eğlence ihtiyacının tatmin edilmesinde, toplumsal, siyasi ve kültürel tartışmaların seslendirilmesinde, güncel sanat ve edebiyatın üretim ve tüketiminde, sosyalleşme süreçlerinde, kalkınmada ve bütün bir sistemin dinamizminin körüklenmesinde ve yüceltilmesinde büyük rol oynamıştır.

4. CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE'Sİ

4.1. MAKROPOLİTİK ŞARTLAR VE KÜLTÜRE BAKIŞ

Türkiye'nin operayla tanışması batılılaşma süreçleriyle söz konusu olmuştur. Bu yüzden operanın cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki yerini doğru anlayabilmek ancak Türkiye'nin batılılaşma süreçleri ile olan ilişkisi bağlamında mümkündür. Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa kıtasındaki yayılmaları onu Avrupa ile ilişki içine giren bir devlet olmaktan çıkarmış Avrupa'nın bir parçası haline getirmiştir. Ancak Osmanlı Avrupa'nın siyasal sisteminin bir parçası olurken kültürel anlamda etkileşim çok sınırlı düzeyde kalmıştır. Bunun üç önemli sebebi vardır. Bunlardan birincisi Osmanlı'nın 17. yy.'da artmaya başlayan muhafazakar tutumudur. Osmanlı 17.yy.'da yaşanan ayaklanma ve sosyal huzursuzluklar üzerine reform hareketlerine girişti. Goldstone'a göre 17. ve 18. yy.'larda yapılan bu reformlar politik ve ekonomik sorunları çözmenin daha gelenekçi ve tutucu bir tutumun gerekliliği düşüncesini temel alıyordu.¹ Katı ve kapalı bir dini kavrayış başka dinlerin kültürlerine karşı ilgisizliğin ötesine giden, düşmanca, yasaklayıcı ve toptan reddedici bir tavra sebep verebilir. Osmanlı'nın Avrupa'daki siyasal varlığına rağmen Avrupa kültürüne ait eser, nesne, gelenek ve pratiklere yabancı kalışının en temel sebeplerinden birisi bu tavır olmuştur. İkinci sebep Osmanlı'nın askeri alandaki üstünlüğünün yarattığı üstünlük duygusudur. Kendisini Avrupalılar'dan üstün sayan Osmanlılar Avrupalılar'ın zaten dini sebeplerden olumsuz baktıkları kültürlerine hepten ilgisiz kalmalarına sebep olmuştur. Üçüncü sebep olarak da Osmanlı'nın işgal ettiği Avrupa topraklarında bulunan toplumların Osmanlı'yı etkileyecek kadar güçlü ve büyük boyutlarda olmaması olarak gösterilebilir. Avusturya, İtalya ya da Fransa'nın olası bir fethinin Avrupa kültürü ile daha farklı bir etkileşimi doğurabileceği ise ancak varsayılabilir. Osmanlı'nın

¹ Jack A. Goldstone, **Why Europe: The Rise of the West in World History**, 1500-1850, New York, Mc Graw Hill, 2009, s. 117

fethettiği topraklardaki toplumlarla olan mesafeli ve özgürlükçü ilişkisi gözönünde bulundurulduğunda bu varsayım zayıf bir ihtimale işaret eder.

Osmanlı'nın Avrupa kültürüne karşı tutumunun değişmesi ancak dengelerin Osmanlı'nın aleyhine değişmesiyle söz konusu oldu. Savaş alanlarında mağlubiyet ve toprak kaybı olarak kendini gösteren dengelerdeki bu değişim üzerine Osmanlı kendini sorgulamaya başladı. Avrupalı devletler için uluslar arası rekabet yalnızca askeri alanda değil, müzik, heykel, resim, edebiyat, mimarlık, mühendislik ve benzeri birçok sanat ve bilim alanında da üstünlük arayışını getiriyordu. Osmanlı ise askeri alanda üstünlüğü devam ettiği sürece kültürel alanda kendisini Avrupa ile karşılaştırma ihtiyacı duymamıştı. Askeri alandaki yenilgilerin sebeplerini araştırırken ilk odak noktası doğal olarak askeri meseleler oldu. Ancak bulgular soruların cevaplarının kültürün bütününde olduğuna işaret ediyordu. Askeri teknik meselelerin araştırılması yeterli değildi. Avrupa kültürü mercek altına alındı ve anlaşılmaya çalışıldı. Osmanlı'nın bakış açısının iki büyük sorunsalı vardı. Bunlardan birincisi Avrupa'nın yüzyıllarca küçümsenmiş ve düşman görülmüş bir medeniyet olmasıydı. Osmanlı'nın kendi kendine inşa ettiği üstünlük duygusu ile mücadele etmesi gerekiyordu. İkinci sorunsal ise Avrupa'nın Hristiyan olmasıydı. Osmanlı'nın İslam'ın Hristiyanlığa olan üstünlüğü inancı birinci sorunsalın bir parçası olmakla beraber onunla sınırlı da değildi. Herhangi bir fikir, gelenek ya da nesnenin değiştirilmesi nispeten kolayken dini farklılığın genel olarak farklılıkların temeli ve kaynağı olduğu düşüncesi değişimi en ufak bir örneğinde bile dinde değişime işaret eden bir gelişme olarak görme olasılığını getiriyordu. Bu iki sorunsalla başa çıkmak için Avrupa'ya karşı olan sevgi-nefret ilişkisinde bir denge bulmak ve değişim ile Hristiyanlaşmak arasında bir çizgi çekmek gerekiyordu. Avrupa medeniyetinin üstünlüklerini alırken onun hakimiyetine girmemek ve Hristiyanlaşmamak önemliydi. Avrupa medeniyetini her yönüyle, tamamen almayı çözüm olarak gören kesimlerin bile Müslüman kimliği korumayı parantez içinde, zaten bilinen bir prensip olarak kabul etmiş olmaları önemlidir. Kültürün Avrupa kültürünün etkisinden tamamen korunması, değişimin teknik veya teknolojik yeniliklerle sınırlanmasını savunanlar olduğu gibi, kültürün bazı

unsurlarında değişimi onaylayıp bazı unsurlarında muhafazakar tutum sergileyenler de olmuştur. Meselenin karmaşık ve çok boyutlu yapısı önerilen formüllerin de çoklu olması sonucunu getirmiştir. Birbirleriyle ortak noktaları olan, yenilikçilik-muhafazakarlık ölçüsünün değişik noktalarında konuşlanan, birbirlerinden farklı çok sayıda düşünce ortaya çıkmıştır. Ziya Gökalp'ın medeniyet ve hars arasında yaptığı ayrım hangi değişimlerin ilerleme hangi değişimlerin yozlaşma ve kimlik kaybına yolaçağına dair bir ayrım yapma çabalarının en ünlü örneklerinden birisidir. Seçici tutum takınanların söylemlerinden kriterlerini çıkarmak bazen zordur. Örneğin İskilipli Mehmet Atıf Efendi'nin ayrımı hayli ilginçtir:

“Şu halde Avrupa'nın sefahet şaibesinden ve milliyet renginden arınmış ve bütün insanlığın maddi tekamüllerine hizmetkar olan ilimlerin, fenlerin, sanatların ve sanayiın, araç gereçlerin hepsini almak, kabul etmek ve bu hususlarda onları taklit etmek meşrudur ve rağbet edilen bir şeydir. Fakat meyhane, kerhane, dans, bar, tiyatro ve diğer süfli müesseseler ve sefihane telakkiler gibi dini hüviyetin ve İslamın faziletli ahlakının mahv ve izalesine sebep olan batıl olan inançlar, kötü huylar, rezil alışkanlıklar, kötülenmiş fiil ve amellerini almak, kabul etmek ve bu hususlarda onları taklit etmek gayrimeşrudur ve bu nefret edilen bir şeydir.”²

Teknoloji ve bilimi kültürden ayrı tutmanın ötesinde bu bakış açısında dans ve tiyatro gibi sanatlar genelev ve bar gibi ahlaken olumsuz görülen şeylerle aynı kategorinin bir parçası olarak görülmektedirler. Dans, fuhuş ve alkollü eğlence mekanlarını Avrupa'dan gelen ve Osmanlı kültürünü tehdit eden sapkınlıklar olarak görmenin tarihsel ve toplumsal gerçeklerimizle ne kadar örtüştüğü sorusu bir yana Avrupalı sanatların toptan reddedildiği görülmektedir. **Sanatlar** sözcüğünün sanayi ile yanyana kullanılması ifadenin daha çok zanaatlara işaret ettiğini göstermektedir. Tiyatronun toptan reddedilmesi ise muhtemelen bu sözcükten anlaşılanın geleneksel Türk tiyatrosu olmadığı ve hayal edilenin daha çok varyete tiyatrosu gibi bir eğlence türü olduğu da düşünülebilir. Bu ayrıntıların ne kadar önemli olduğu tartışmalıdır. Zira söyleminin genel tonuna bakıldığında İskilipli Mehmet Atıf Efendi'nin bir Molière

² Ahmet Çiğdem, "Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, C. III Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekinil, İstanbul, İletişim, 2001, s. 79

oyunuyla varyete gösterisi arasında ayırım göstermediğini, Avrupa kültürüne ait toptan bir reddediş içinde olduğunu söyleyebiliriz.

Avrupa hristiyandı. Emperyalist, yayılmacı ve sömürgeci amaçları olan bir düşmandı. Bu yönü yukarıda bahsedilen sevgi-nefret ilişkisinin nefret ayağının temelini oluşturuyordu. Ne var ki Avrupa aynı zamanda üstün ve güçlü olardı. Yüzyıllarca üstün ve güçlü olan taraf olmaya alışmış ve egosunu buna göre şekillendirmiş bir kimlik için bu özelliklerini kaybetmek kabul edilemezdi. Üstünlüğü kaybetmenin sebepleri ve yeni üstünün başarısının kaynakları araştırılmalıydı. Bir başarı hikayesini model olarak alıp uygulamak ancak o hikayenin kahramanlarının attığı adımları atmak, onlar gibi düşünmek, hissetmek ve davranmakla mümkün olabilir. Bu gerçek muhtemelen Avrupa'nın üstünlüğünü yakalamak isteyen hiçkimsenin gözünden kaçmadı. Teknoloji ve bilim dışındaki hiçbir kültürel değişime vize vermeyen tutucu çevrelerin de gözünden kaçmış olamaz. Söylemlerinin sertliği belki de karşısında durmak istedikleri değişimlerin kaçınılmazlığını görmekten kaynaklanan umutsuzluk ve hırs duygularından kaynaklanıyordu. Türkiye'nin Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra kendini Avrupa'ya eklemlenmeye çalışmasının sebeplerinden birisi öngörülen değişimlerin getireceği benzeşmenin kaçınılmaz olduğunun idrak edilmesidir. Diğer bir sebebi ise Kafkasya ve Ortadoğu'nun Türkiye'ye Avrupa'nın karşısında, Avrupa gibi belli bir tutarlılığı ve benzerliği olan ülkeler ve toplumlar grubu oluşturma imkanı veren bir coğrafya olmayışdır. Kafkasya'daki Sovyet varlığı ile Arap dünyasının 1. Dünya Savaşı'nda tutunduğu tavrın yanı sıra Avrupa'ya eklenmenin Avrupa'ya alternatif bir gücü bu ülkelerle oluşturmaya nazaran çok daha etkin, hızlı, pratik ve ekonomik bir seçenek olması da makropolitik vizyonu etkilemiştir. Avrupalılaşmak kaybedilen güç ve üstünlük duygularını yeniden kazanmanın, ezilen milli egoyu tamir etmenin tek yoluydu. Aşk-nefret ilişkisinin aşk yönünün temelini Avrupa'nın, özlenilen ve arzu edilen gurur, güç ve üstünlüğün nesneleştirilmiş bir yansıması olması oluşturur. Bütün bu makropolitik denge ve strateji Avrupa kültürünün toptan reddini savunan aşırı ucun makropolitik söylemde

marjinal kalmasına, hatta bazı dönemlerde bastırılmasına sebep olmuştur. Yeni Türk devleti Avrupalılaşıma'yı, batılılaşmayı modernleşmeyle bir tutacaktı.

4.2. TÜRK MODERNLEŞMESİNİN İDEOLOJİK YÖNLERİ

4.2.1 KEMALİST DÖNEM

Kuruluşundan Demokrat Parti'nin (DP) iktidara geldiği 1950 yılına kadar geçen dönemde Cumhuriyet dönemi Türkiye'si'nin modernleşmede hakim kıstası Kemalist modernleşme anlayışı olmuştur. Mustafa Kemal Atatürk ve onun liderliğinde çalışanların oluşturduğu kadrolar **Kemalist kadrolar** olarak adlandırırsa da bu topluluğun monolitik bir yapıda olmadığını, farklı düşünce, tavır ve dünya görüşüne sahip insanlardan oluştuğunu ve kendi iç çelişkilerinden ve mücadelelerden de muaf olmadığını hatırlamak faydalı olacaktır. Bu iç çelişki ve mücadelelerse grubun sağlıklı, kötü işleyen, yanlış seçilmiş kişilerden oluşan, ehliyetsiz, görevini yerine getirmek açısından uygunsuz ya da beceriksiz olduğuna değil bu tip bir sosyal ve politik yapının kaçınılmaz özelliklerine işaret ederler. Bu çelişkiler sadece bireyler arası farklılıklardan kaynaklanmaz. Modernleşme projesi farklı düşünen bireylerin süreci kendi düşünceleri doğrultusunda şekillendirme mücadelelerinden etkilendiği kadar; tek tek her bir bireyin zihnindeki çelişkili amaç, düşünce ve etki alanlarından da etkilenir. Örneğin Atatürk'ün alaturka müziğe olan sevgisine rağmen batı müziğini alaturka müziğin zararına geliştirme isteği kadronun en üstteki zihninin dahi bu çelişkilerle mücadele etmek zorunda kaldığını gösterir.

Türk modernleşmesinin en büyük sorunsalı batılılaşırken milli kimliğin nasıl korunacağı olmuştur. Asimile olmadan sentezin nasıl bulunacağı, kendi gibi kalarak ötekiyle nasıl bütünleşileceği, değişimin ne kadarının gelişme sayılacağı, gelişmenin

nerede bittiği, asimilasyonun nerede başladığı en can alıcı sorular olarak görülmüştür. Değişimin topyekün reddinin mevcut durumda oldukça marjinal kaldığı görülmektedir, muhtemelen çok az destekçisi bulunmaktadır ve bu destekçiler susmuş ya da susturulmuştur. Değişim kaçınılmaz görüldüğünden tartışma bu değişimin sınırlarının nerede çizileceği ve hangi derecelerde, yoğunlukta ve hızda gerçekleşeceği üzerine odaklanmıştır. Atatürk Batılılaşma sürecinin hızlı, yoğun, radikal, yaygın ve topluma derinlemesine nüfuz ederek gerçekleştirilmesini istemiştir. Ne var ki bu projenin oldukça radikal bir sosyal değişim amaçlıyor olması asimile olmama ve milli kimliği koruma noktasında hassas bir tavır sergilemesine engel olmamıştır. Kemalist dönem her alanda Avrupalılaşma'nın milli kültürle sentezlenerek yapılmaya çalışıldığı bir dönem olmuştur. Ancak sentezle asimilasyonu ayıran kesin bir çizginin bulunmaması Kemalist modernleşme projesinin daha muhafazakar bir duruşa sahip olanlar tarafından eleştirilmesi hatta saldırıya uğramasını mümkün kılmıştır. Bu eleştirilere göre Kemalist modernleşme milli kimlik ve öz açısından bir asimilasyon, yozlaşma ve yok olma projesidir. Halbuki Kemalizm Gökaltp düşüncesinden aldığı sentez fikrini milli kimliğin korunması açısından en önemli çıpa olarak görür ve bu konuya hassasiyetle yaklaşır. Sentezi asimilasyondan ayıran net ve kesin bir çizginin olmayışı fikir ayrılıklarına yol açtığı kadar müphem bir referansa dayanarak yapılan suçlamaların da kendi içinde tutarsız olmasına da sebep verebiliyordu. Örneğin Cantek³ Baltacıoğlu'nun Gökaltp eleştirisini yersiz bulur. Ona göre Baltacıoğlu'nun, Gökaltp'in yanlışını düzeltmek iddiasıyla söyledikleri aslında Gökaltp'in söylediklerinden farksızdır. Baltacıoğlu **Musikimiz Milletten Karar Bekliyor** adlı yazısında şöyle diyor:

"Gökaltp'e göre iş halk melodilerini armonize etmekten ibaret kalıyordu. Bence sanatkar bu melodilerle milli şahsiyetini yoğurmalı, fakat yeniyi hür olarak yaratmalıdır (...) yeni kopya ile değil, yaratma ile meydana gelir. Böylece bir milli sanatkar şahsiyetinin meydana getireceği yeni eserlerle geçmişteki eserler arasında mutlaka kendiliğinden bir benzerlik olacaktır ki bu, musikinin geleneğidir"⁴

³ Levent Cantek, **Cumhuriyetin Bülüğ Çağı**, İstanbul, İletişim, 2008, s. 234

⁴ İsmail Hakkı Baltacıoğlu, "Musikimiz Milletten Karar Bekliyor", **Yeni Adam**, 14 Aralık 1944 (Aktaran: Levent Cantek, **a.g.e.**, s. 234)

Gökalp’e yönelen eleştirinin kaynağı düşünürün **Türkçülüğün Esasları** adlı eserinde bulunmaktadır:

“Bu müessese [Darülelhan] iptidai unsurları halkın samimi melodilerinde kendisini gösteren ve Avrupa musikine uyularak armonize edildikten sonra modern ve Batılı bir mahiyet alacak olan, hakiki Türk musikisine hiç ehemmiyet vermemektedir.”⁵

Armonizasyonun telaffuz edildiği bir başka pasaj ise şu şekildedir:

“Halk musikisi milli kültürümüzün, Batı musikisi de yeni medeniyetimizin musikileri olduğu için her ikisi de bize yabancı değildir. O halde, milli musikimiz, memleketimizdeki Halk musikisiyle Batı musikisinin kaynaşmasından doğacaktır. Halk musikimiz, bize birçok melodiler vermiştir. Bunları toplar ve Batı musikisi usulüne göre «armonize» edersek, hem milli, hem de Avrupalı bir musikiye malik oluruz.”⁶

Bu iki alıntıya bakarak Gökalp’in müzikte batılılaşmanın halk müziğinden alınan melodilerin armonize edilmesiyle gerçekleştirilebileceğini sandığı düşünülebilir. Gökalp’in batı müziğinin en temel ayırıştırıcı özelliği olan çok seslilikten ne anladığını tam olarak bilmiyoruz. Büyük bir ihtimalle Gökalp çok sesli yazımda homoritmî, monodî, kontrpuan gibi değişik tekniklerin ayrımında değildi. Örneğin halk müziğinden alınan melodilerin armonizasyonundan kastettiğinin akorlarla eşlik edilen bir türkü düzenlemesi mi, kontrpuantistik bir çok seslileştirme işlemi gören bir türkü mü, yoksa kantus firmus tarzında bir yeniden düzenlemeye tabi tutulan bir melodi üzerinden yapılan bir beste midir, bilemiyoruz. Gökalp’in ilk aşamada tekniği akorlu ve basit kontrpuan işlemelerinden ibaret bir çok seslileştirme hayal etmiş olması muhtemel. Ancak bunu Gökalp’in batılılaşma için kafi gördüğü çok seslileştirme seviyesi olarak görmek yerine batı müziğine derinlemesine gerçekleştirilecek bir entegrasyonun gereklerini ayrıntısıyla ifade etmek için gerekli teknik donanıma sahip

⁵ Ziya Gökalp, **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990, s. 102

⁶ Ziya Gökalp, **a.e.**, s. 147

olmaması sebebiyle yüzeysel bir ifadeye başvurusu olarak yorumlamak daha doğru olacaktır. Düşünür batılılaşmada yüzeysel ve içselleştirilmemiş olanı kabul etmediğini adı geçen eserinin başka sayfalarında ifade etmektedir:

“Sosyoloji ilmi de bize gösteriyor ki deha esasen halktadır. Bir sanatkar, ancak halktaki estetik zevkin görüldüğü bir yer olduğu taktirde dahi olabilir. Bizde dahi sanatkarların yetişmemesi, sanatkarlarımızın, estetik zevklerini halkın canlı müzesinden almamaları dolayısıyledir.”⁷

Tek sesli bir halk müziği melodisi ile bu melodinin armonize edilmiş versiyonu arasındaki farkı sadece tek seslilik – çok seslilik olarak görmek müzikte tekniği seslerin sayılmasına indirgeyecek yüzeysel bir bakış açısıdır. Tarihsel gelişimi içinde çok sesli batı müziğinin tekniği estetik ve sosyal pratiklerden bağımsız gelişmemiş, bilakis bunlarla karşılıklı etkileşim içinde değişmiş, şekil almıştır. Gökalp bu pasajı doğrudan müzikle ilgili olarak kaleme almamış olsa da sanatın estetik yönünün yadsınmasının yüksek sanat eserlerinin ortaya çıkmasına engel olacağına vurgu yapmakta ve tek seslilikten çok sesliliğe geçişi evrimsel – darvinci bir bakış açısıyla zorunluluk olarak görenlerin gözlerinden sıklıkla kaçan bir noktaya parmak basmaktadır. Bir halk melodisi akorlarla ya da kontrpuanla çok seslendirildiğinde, eğer kaynak müziğin ve yeni çok sesli müziğin estetikleri göz ardı ediliyorsa, yüksek değerde bir sanat eserini ortaya çıkmayacaktır.

“Eğer, bir millet milli zevkinden uzak düşmüşse, sanat sahasında yaptığı şeyler, hep adi taklitlerden ibaret kalır.”⁸

Burada da Gökalp’in taklitten öteye giden bir sanatın batı sanatının ancak milli zevklerle sentezlendiğinde elde edilebileceğine vurgu yapmaktadır.

⁷ A.e., s. 48

⁸ A.e., s. 148

“Milli zevki bulmak için halka doğru gitmek, halk sanatlarından uzun uzadıya estetik bir terbiye almak lazım olduğunu anladık. Fakat, hakiki sanatkar olabilmek için, bu estetik terbiyeyi almış olmak kafi değildir. Hakiki sanatkar olabilmek için, güzel sanatların milletlerarası ustaları olan sanat dahilerinden zevk dersi, zevk terbiyesi alma da lazımdır. Milletlerarası dehalardan alınan bu feyizli terbiyeye işleme adı verilir.”⁹

Görüldüğü gibi Gökâlp sanatçıdan hem milli halk müziğini hem de batı müziğini estetik açıdan uzun uzadıya öğrenmesini ve ikisini birlikte işlemesini talep etmektedir.

Gökâlp’in yazdıklarını incelediğimizde Baltacıoğlu’nun eleştirisinin isabetli olmadığı ortaya çıkmaktadır. Baltacıoğlu aslında Gökâlp’le aynı fikirdedir. Bu fikri paylaşımlar Gökâlp ve Baltacıoğlu ile de sınırlı değildir. Cantek’in belirttiği gibi yurtdışına devlet bursuyla giderek eğitim aldıktan sonra yurda dönen müzisyenler, kurucu kadro ve entellektüeller de müziğe aynı bakış açısıyla yönelmektedirler.¹⁰ Bundan Baltacıoğlu’nun müzikte batılılaşma noktasında Kemalist düşünceye çok da uzak olmadığı sonucu çıkarılabilir. Sentez fikri daha önce de belirtildiği gibi batılılaşmayı temelinden ve tamamen reddeden bütün kesimler için en önemli referanstı. Demirel muhafazakar modernleşme yanlılarının Batı’yı, tüm kurum ve değerleriyle taklit etmek değil, seçici bir biçimde onun belli unsurlarını almak ve bunları “bizi biz yapan” geleneksel “milli ve manevi” değerlerle sentezlemek gerektiğini düşündüğünü belirtir.¹¹

⁹ A.e, s. 149

¹⁰ Cantek, a.g.e., s. 235

¹¹ Taner Demirel, **Adalet Partisi**, İstanbul, İletişim, 2004, s. 164

4.2.2. DP VE SONRASI

Sentezin gerekliliği üzerinde varılan fikir birliği sentezi asimilasyondan ayıran sınırlar noktasında bulunmamaktadır. Devrimci ve muhafazakar kesimleri iki ayrı ucunu işgal ettiği bir skala varsayılırsa bu skalada devrimci uçtan muhafazakar uca doğru gidildikçe sentezlenecek olanın alanının daraldığı söylenebilir. Kemalistlerin devrimci uca oldukça yakın oldukları Menderes’e kadar olan dönemde izlenen politikalar incelendiğinde açıkça görülmektedir. Bu çizgi DP iktidarı ile keskin ve ani bir kırılma yaşamadıysa da müzik alanında önceki dönemde yakalanan ivmenin güç kaybettiği söylenebilir. Özellikle opera alanında Atatürk’ün ölümü önemli bir hız kesmeye sebep olmuştur. İlk operalarda Atatürk’ün kişisel müdahale ve liderliğinin ne kadar belirleyici olduğu hatırat ve tarih kitaplarında açıkça görülmektedir.¹² DP iktidarıyla Kemalist devrimci uçtan muhafazakar uca doğru bugüne kadar süregelen sentezin anlam ve kapsamında daralmanın başladığı söylenebilir. Daha devrimci ve geniş kapsamlı sentez anlayışında opera milli kültürümüzle sentezlenerek “bizden, bize ait” olabilecek bir sanat olarak görülürken muhafazakarlaşmanın dozu arttıkça “opera bize ait olamaz” diyen ve sentezi kültürel alandan gittikçe daha dışlayan bir anlayış kuvvetlenir. Burada kastedilen bu skalanın iki ucundaki insanların bu tarihsel süreçte artması ya da azalması değil, iktidara gelen siyasi güçlerin bu skalanın hangi ucuna daha yakın söylemler geliştirdikleridir.

Demirel, Adalet Partisi’nin (AP) Batılılaşma anlayışını şöyle özetler:

“[AP’ye göre] Batılılaşma kültürel dönüşümden çok teknolojidir, ekonomik kalkınmadır, yol ve baraj yapımıdır, köylere elektrik götürülmesidir. Ve bu süreçler cereyan ederken geleneksel ve dini değerlerden uzaklaşılmasıdır.”¹³

¹² Örneğin Adnan Saygun’un hatıraları Atatürk’ün şahsi müdahaleleriyle süreci nasıl mümkün kıldığını gösterir.

¹³ Demirel, **a.g.e.**, s. 165

DP'nin ideoloji ve politikalarını incelediği çalışmasında yazar, Demirel'in hayalindeki Türkiye'yi anlattığı bir konuşmayı aktarır ve şöyle der:

“Demirel'in ‘nasıl bir Türkiye istiyoruz?’ sorusuna verdiği yanıtın büyük bir kısmı maddi/fiziki ihtiyaçların giderilmesi ile ilgilidir.”¹⁴

Yazarın uzunca aktardığı cevapta Demirel kültüre değinmez. Politik hedef, vizyon ve vaatlerden kültür ve sanatın ihmal edilip en büyük ve merkezi konumun ekonomik ve maddi kalkınmaya ayrılması Menderes döneminde başlamış bir tutumdur ve Demirel bu tutumu devam ettirmiş ve geliştirmiştir. Bu değişimin sebebi bu siyasi partilerin Kemalizmin kültürdeki batılılaşma politikalarını, devletin milli kültürü Avrupa kültürüyle sentezleme çabalarını kabul etmemeleridir. Milli kültürümüz olduğu haliyle iyidir, korunmalıdır, batı kültürüyle sentezlenmesi yozlaşma ve asimilasyon getireceğinden sakıncalıdır. Demirel'e göre bu partilerin muhafazakar çizgide durmalarının bir sebebi de köylü kitlenin Kemalist kültür devrimlerini kendi hayat tarzlarına bir tehdit olarak algılamalarıdır. Muhafazakar duruş sergilediklerinde partiler bu kitlelerin oyunu daha kolay elde edebileceklerinden bu duruşları politik çıkarlarına da hizmet eder.¹⁵ Ne var ki sentezi asimilasyondan ayıran çizgi ne kadar müphemse muhafazakarlığın da çizgileri bir o kadar belirsizdir. Kültürde eskiyi ve geleneksel olanı muhafaza etmeyi düstur kabul eden bir akımın değişmeyi hangi noktalarda kabul edeceği, tolere edeceği ya da görmezden geleceği de kesin çizgilerle değil, politik amaçların değişen çizgilerine göre şekillenir. Bu politik çizginin muhafazakarlığının sadece kültür, ahlak ve dünya görüşüne göre şekillenmediğini Demirel şöyle ifade eder:

¹⁴A.e., s. 273

¹⁵A.e., s.85

“Muhafazakar düşünüşte hızlı, ani toplumsal dönüşüme karşı olmak esaslı temelleri olan bir dizi argümana dayanır. Türk sağ geleneğinde ise bu daha çok inkılapçı veya devrimci olduğuna inanılan Kemalist elite karşıtlığın gerektirdiği bir refleksin neticesi gibidir. AP toplumsal yapıya ilişkin dönüşümlerin mümkün olan en kısa sürede gerçekleştirilmesi gerektiği görüşündedir. Örneğin köyün bir an önce en hızlı biçimde dönüştürülmesi (ki bu aslında köylülüğün tasfiyesinden başka bir anlam taşımamaktadır) amaçlayan AP eliti, bu değişimin köy hayatı üzerinde yaratacağı olumsuz etkiler konusunda suskundur. Ne de hızlı sanayi veya kentleşmenin, koruyucusu olduğunu iddia ettikleri geleneksel toplumsal yapı üzerindeki muhtemel etkileri onları endişelendirmiştir. İronik biçimde, merkez sağın hükümette bulunduğu yıllar, toplumsal yapının hızlı bir dönüşüm içine girdiği yıllardır.”¹⁶

Kültürel alanda devrimci tutumdan muhafazakar tutuma kayılması ve medeniyet projesine dair söylemde ekonominin hakim argümana dönüşmesi kültüralizmin reddi anlamına geliyordu. DP kitlelerle iletişimini açık iktisadi hedeflere kitlemiş ve kitlelerle olan bağını bunun üzerinden tesis etmişti. Bu tavır Özal Hükümetleri döneminde en yoğun biçimiyle yaşanmıştır. Ekonomi merkezli bir siyaset iktisadi zorunluluk dilini kullanır ve karar mekanizmalarında piyasalar belirleyicidir. Böylece kararlar teknokratik rasyonaliteye göre verilir. Bu gelişmeler Türkiye’nin bağımsız iç dinamiklerine göre değil, kapitalizmin küreselleşmesi sürecinin önemli bir aşaması olan ve bütün dünyayı etkileyen neo-liberalizmin yaygınlık kazanmasıyla ilgilidir.¹⁷ Bu bağlamda devletin kültürel alandan elini çekmesi sadece kültüralizmin ve toplumsal mühendisliğin reddi olarak değil, devlet anlayışının Türkiye’de de iktidarlar eliyle neo-liberalizmin prensiplerine göre şekillenmesi olarak yorumlanabilir. Neo-liberal devlet anlayışına göre devlet eğitim, sağlık, kültür gibi alanlardan çekilmelidir. Toplumsal eşitlik adına verilen hizmetler ve refah devletinin sağladığı erişim hakları yok edilmeli, herşey serbest piyasanın dinamiklerine terk edilmelidir. Uzun vadeli bir proje olan neo-liberalist dalganın bugün de devam ettiği görülmektedir. Devletin sağladığı ücretsiz ya da çok ucuza sağladığı sağlık, eğitim, ulaşım, su, elektrik, kültürel faaliyetlerden devlet desteğinin çekilmeye çalışıldığı günümüzde de net bir şekilde görülmektedir.

¹⁶ A.e., s.167

¹⁷ Yüksel Taşkın, **Milliyetçi Muhafazakar Entelijansiya**, İstanbul, İletişim, 2007, s. 51

Batılılaşmanın anlam ve kapsamını teknoloji ve ekonomi ile sınırlı tutmak, batılı kültürün milli kültürle sentezlenmesini asgaride tutmak isteyen ve bu tutumunu da zamanla kuvvetlendiren bir siyasi trendin iktidarı elinde bulundurduğu bir siyasi arenada opera gibi tamamen batılı ve milli kültüre yabancı bir sanat dalına devlet eliyle verilen desteğin ivme kaybetmesi kaçınılmaz olacaktır. İktidar opera kurumlarının genişleme ve gelişmesini devrimci anlayışın hızıyla ve tutkusuyla devam ettirmeyecektir. Bu tavra sahip iktidarlar siyasi güçlerini opera kurumlarının gelişimini yavaşlatmak, duraksatmak ya da geriletmek hatta bu kurumları yok etmek için kullanabilirler. Burada herhangi bir partinin opera karşısındaki tutumu incelenmemekte, bu bağlamda bir eleştiri yapılmamaktadır. Söylenmek istenen genel ideolojileri itibariyle DP ve sonrasındaki hükümetlerin operanın en büyük ve ateşli destekçileri olmaya aday siyasi oluşumlar olmadıkları ve Türkiye’de opera kurumlarının gelişimi ve opera sanatını icra edecek kadroların yetiştirilmesine yönelik çalışmaların gidişatı incelendiğinde yaşanan ivme kaybının bu hükümetlerin ideolojik tutumlarına bağlı olduğudur.

4.3. TÜRK MODERNLEŞMESİNİN SINIFSAK YÖNLERİ

4.3.1. DEVRİMCİ DURUŞUN SINIFSAK ÖZELLİKLERİ

İktidardaki siyasi iradenin devrimci Kemalist çizgiden muhafazakar çizgiye kayışının temelleri toplumsal dinamiklerde yatmaktadır. Bu dinamikleri anlayabilmek için Türk modernleşmesinin sınıfsal özelliklerini incelemek gerekir. Modernleşme sürecine dahil olan sınıflar ve bunların sürece sınıfsal çıkarları doğrultusunda yön verme çabaları modernleşme projesine tarihsel şeklini vermiştir.

Osmanlı'nın batılılaşma çabası askeri alandaki yenilgilerden sonra ortaya çıkmıştır. Devletler arası savaşların sık ve yoğun olduğu bir çağda askeri alanda gösterilen bir zayıflık Osmanlı gibi büyük bir devlet için acilen üzerine eğilinmesi ve çözülmesi gereken bir sorundu. Ayrıca ordu doğrudan ve tamamen yönetimin en üst kademelerinin kontrolünde olduğundan konuya müdahale ancak bu kesimlerden gelebilirdi. Batılılaşma hareketinin askeri alandaki geriliği telafi etme çabalarıyla başlamış olması bu başlangıcın hangi aktörlerin elinde gerçekleşeceğini de belirlemiştir. Bu aktörlerin başında Avrupa'nın askeri alandaki üstünlüğünün kaynaklarını araştırmak üzere görevlendirilen üst düzey bürokratlar ve yöneticiler gelir. Aynı gruba, eğitim almak üzere Avrupa'ya gönderilen ya da Osmanlı topraklarında açılan, Avrupa tarzı eğitim veren okullarda yetişen gençler de eklenebilir. Bu gençler batılılaşma yanlısı bürokrat sınıfın müteakip kuşakları olarak yetişmiş ve heterojen bir yapı göstermekle beraber, bir akımı cumhuriyet dönemine kadar sürdürmüşlerdir.

Batılılaşma çabalarının bürokrat sınıfla olan yakın ilişkisi birçok araştırmacı tarafından kabul edilmektedir. Mardin batının üstünlüğünü araştırmaya başlayan kesimin sivil bürokrasi olduğunu belirtir:

“İmparatorluğun gerilemeye başlamasıyla, niçin gerilediği sorusu, önce devlet yönetiminin bozulduğu, daha sonra belki de yüzeyleşen bir tutumla Batı’nın askeri üstünlüğü gösterilerek cevaplandırılmıştır. Bugün, yapılan araştırmaların bu tür aramaların Osmanlı sivil bürokrasisinde (kalemiyye) şekillenmiş olduğunu anlamaya başlıyoruz.”¹⁸

Göçek, Osmanlı yönetimindeki zaafı gidermek ve kendisine rakip olan yönetici sınıfın yerine kendisine sadık Avrupa tarzı bir bürokrasi oluşturmak amacıyla açtığı batı tarzı eğitim veren okulların ve bu okullarda yetişen yeni kuşakların batılılaşmadaki rollerinin önemine vurgu yapar:

“... yeni kurulan Batılı tarzdaki eğitim kurumlarından yetişmiş subay, doktor ve memurlar, yeni bir toplumsal grup olarak, hem imparatorluğu hem de kendilerini değiştirdiler.”¹⁹

Mardin de batılı fikirlerin Osmanlı’ya girişinde kurumların rolüne dikkat çeker:

“Diyebiliriz ki Avrupa’nın Aydınlanma Çağı fikirlerinin etkisi, Türkiye’ye, bu çağın büyük düşünürleri yoluyla değil, fakat Batı’dan alınan yeni müesseselerin zorunlu olarak getirdiği yeni ‘yaşam değerleri’ yoluyla olmuştur.”²⁰

Keyder’e göre de:

¹⁸ Şerif Mardin, **Türk Modernleşmesi**, İstanbul, İletişim, 1991, s. 10

¹⁹ Fatma Müge Göçek, **Burjuvazinin Yükselişi, İmparatorluğun Çöküşü**, Ankara, Ayraç, 1999, s. 103

²⁰ Şerif Mardin, **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri**, İstanbul, İletişim, 1992, s. 20

“Gerek reformcu, gerekse devrimci hareketleri başlatan ‘entellektüeller’ yurtdışında veya yeni kurulmuş okullarda yüksek eğitim gören bürokrat kesimden geliyordu.”²¹

Göçek’in subay, doktor ve memur ayrımının aslında birbirinden çok keskin çizgilerle ayrılan topluluklara işaret etmediğini söylemek mümkün. Subaylar da devletin maaşlı çalışanları olduklarından devletle olan ilişkileri bağlamında memurlardan çok farklı sayılmazlar. Lafzı geçen doktorlarsa konu dahilinde aslen askeri tıp akademisinde yetişen doktorlar olduğundan kendilerini subay sınıfından ayrı düşünmek çok doğru olmayacaktır. Nitekim Göçek de sultana muhalefet bayrağı açan ilk kuruluş olarak askeri tıp akademisini gösterir.²² Dolayısıyla subaylar, doktorlar ve memurları bürokratlar olarak tek bir sınıf olarak görmek mümkündür.²³

Tarihsel şartları gereği batı fikriyatıyla yakınlaşmada önde gelen bürokrat sınıfın Osmanlı’nın kurtuluşunu batılılaşmada görmesinin 4 önemli sonucu bulunmaktadır:

- Batılı tüketim alışkanlıkları
- Avrupa tarzı kültürel yaşam
- Medeniyetçi söylem
- Rejim değişikliği talebi

²¹ Çağlar Keyder, **Türkiye’de Devlet ve Sınıflar**, İstanbul, İletişim, 1989, s. 68

²² Göçek, **a.e.**, s.171

²³ Bürokrasinin bir sınıf olarak görülüp görülemeyeceği tartışması bu çalışmanın kapsamı dışında olup, bürokrasiden bir sınıf olarak bahsedilecektir.

Batılı tüketim alışkanlıkları

Osmanlıda batı ürünlerinin tüketimi de, öncelikle lüks tüketim ürünleri şeklinde başladığı için, üst sınıflar arasında yaygınlık kazanmıştır. On sekizinci yüzyılda batı mallarına sahip olmak ve batılı formlar kullanmak, statü sembolü diğer eşyaları gölgede bırakan bir önem kazandı.²⁴ Statü ifade eden tüketim doğası gereği statü hiyerarşisinde bir üst kategoriye öykünenler tarafından aşağıya doğru yayılır. Mimaride batılılaşmayı inceleyen Göçek, üst düzey Osmanlı memurlarının kendi konaklarında sultanın yaptıklarını taklit etmelerinin, batılı formların iyice yayılmasına neden olduğunu belirtir.²⁵ Bu mallara sahip olmak muhtemeldir ki kişiler tarafından maneviyatta ve kültürde batılılaşma olarak algılanmıyordu. Batı ürünlerinin tüketiminin anlamı, yaygınlaşma sürecinin erken dönemlerinde muhtemelen statü, yani ekonomik, sosyal ve politik güce sahip olma ile kısıtlıydı. Mimariden verilen örnek üzerinden söylemek istersek, konağını Avrupa tarzında bir yapı olarak inşa ettiren bürokrat bu konak içinde tamamen geleneksel bir Osmanlı hayatı sürdürüyor olabilirdi.

Avrupa tarzı kültürel yaşam

Yukarıda belirttiğimiz bürokrat sınıf için, batılı tüketim alışkanlıklarının, lüks tüketebilme yeteneğini gösteren bir statü sembolü olmaktan öte yeni bir yaşam tarzı ve dünya görüşüne geçişin bir parçası olarak anlamlandırılmasının kuvvetlendiğini ve yaygınlaştığını söyleyebiliriz. Bu kişiler için önemli olan sadece Avrupa'dan ithal, pahalı bir ürün tüketebiliyor olmak değildi. Onlar batılı yaşamı bütün yönleriyle yaşayabilmek istiyorlardı. Tiyatro ve operaya gitmek, pastanelerde hoş vakit geçirebilmek, batılı eğitim veren okullarda eğitim görmek ve Avrupa tarzında binaların olduğu sokaklarda yürümek istiyorlardı. Gül, eğitimleri esnasında Paris'te batı tarzı kent yaşamına ve onun mimari atmosferine aşinalık kazanan genç

²⁴ Göçek, a.e., s.89

²⁵ Göçek, a.e., s.98 Tüketim sadece saat, mücevher, kumaş gibi ürünlerle sınırlı değildir. Bir konak inşa eden bir bürokrat konak için gerekli bütün malzemeleri alırken aynı zamanda mimarlardan da hizmet satın alır. Bu yüzden bu da bir tüketim olarak görülebilir.

bürokratların İstanbul’u Avrupa’daki muadilleri gibi modern bir başkente dönüştürmek için can attıklarını belirtir.²⁶ İmparatorluğun başkenti olan İstanbul’da bu ihtiyaca en iyi cevap veren Pera ve Galata bürokratlarca en çok tercih edilen semtler olmuştur. Böylece Beyoğlu ve civar semtler büyük ilgi görürken, Topkapı sarayının yakınındaki semtlerin önemi azalmıştır.²⁷ Kişiden kişiye değişkenlik göstermiş olması kesin olmakla birlikte Avrupa tarzı yaşam biçimleri, Osmanlı’nın özellikle son yüz elli yılında son derece yaygınlaşmıştır:

“Batılı kılık kıyafetler ile davranış biçimleri önce sultan ve üst düzey memurlar tarafından benimsendi, sonra bunlar yavaş yavaş toplum içine yayıldı. Yüzyılın sonunda Batılı formlar Osmanlı toplumunu öylesine etkisi altına almıştı ki, bir Osmanlı paşasının kızına ‘bir Fransız kadın öğretmen Fransızca, bir Macar kız dans öğretirken; Yahudi Matmazel Goldengourg piyano dersleri veriyor, bir Amerikalı kadın terzi İngiltere’den gönderilen altın krepten bir elbise dikiyor, konağa onunla diğer hanımların saçını yapmak üzere ecnebi semtlerinden kadın berberi geliyordu’ (Haidar 1944: 37,44)”²⁸

Medeniyetçi söylem

Bürokrat burjuvazi için Avrupa tarzı bir yaşam sadece kişisel yaşamlarını ilgilendiren bir tercih değildi. İmparatorluğun kurtuluşunun ancak Avrupa medeniyetiyle bütünleşilmesi halinde mümkün olduğuna inanıyorlardı. Batı medeniyetini üstün sayan ve mevcut doğu medeniyetinde kalmanın yok oluşu kesin kıldığına inanan bu kesim için bu değişim kaçınılmazdı ve hızla gerçekleştirilmeliydi. Bu fikirlerini basın ve gönüllü kuruluşlarla yaymaya çalıştılar:

“... kimi gönüllü kuruluşların, özellikle ilk kurulanların, Batılı fikirleri Osmanlı toplumuna yaymak ve egemen kılmak gibi belirgin bir amacı vardı. Osmanlı halkının gözünde bu epistemolojik duruş, Batılılaşma süreciyle ilerleme fikrinin daha da birbirine kenetlenmesi demektir; Batılılaşmak olumlu yönde değişmek anlamına geliyordu.”²⁹

²⁶ Murat Gül, **Modern İstanbul'un Doğuşu**, İstanbul, Sel, 2011, s. 40

²⁷ Göçek, **a.e.**, s.182

²⁸ Göçek, **a.e.**, s.100

²⁹ Göçek, **a.e.**, s.282

Daha önce batılılaşmada sentez tartışmasında olduğu gibi medeniyetçi söylemde de batıdan neyin ne derecede alınması gerektiği sorusuna verilen cevaplar kişilere göre değişiklik gösterebilmekteydi. Bu farklılık ve çeşitliliğin cumhuriyet döneminde de devam ettiği görülmektedir. Ne var ki medeniyetçi söylemde batılılaşma vurgusu ağır basar. Mardin, batıcılığın parça parça alınması mümkün olmayan bir bütün olduğu fikrinin 1870'lerden sonra açıkça ifade edilebildiğini belirtir.³⁰

Rejim değişikliği talebi

Bürokrat burjuvazinin değişiklik ve reform talepleri kültürel alanla sınırlı değildi. Mevcut politik düzenin dejenere olduğunu, ülkeyi kurtarmak için gerekli ilerlemenin gerçekleştirilebilmesi için siyasal reformalara da ihtiyaç duyulduğunu düşünüyordu. Mevcut haliyle sultanın mutlak hakimiyeti söz konusu olduğundan getirilmek istenen başlıca yenilik bu mutlak hakimiyetin sultanın elinden alınması suretiyle yeni karar ve yönetim mekanizmalarının oluşturulması idi. Bürokrasi ülke yönetiminde söz sahibi olmak istiyordu. Sahip olduğu eğitim ve birikim onu sadece hak değil aynı zamanda da sorumluluk sahibi kılıyordu. Ülkenin kurtarılması için gerekli medeni ilerlemeyi, reformları yapabilecek yegane kişiler olarak kendilerini vatanlarına karşı sorumlu hissediyorlardı.

Göçek, bürokratik burjuvazinin ticaret burjuvazisi ile birlikte ilk defa kaynakları sultanın egemenliğinden çekip alabildiğine dikkat çeker. Ticaret burjuvazisi ekonomik kaynağı ticaret sayesinde sultanın aleyhine kendisinde toplarken, bürokratik burjuvazi batı tarzı eğitimle oluşan beşeri kaynağı sultanın politik gücünü törpülemek ve

³⁰ Mardin, **Türk Modernleşmesi**, s. 14

kendisine kanallze etmek için kullanmıştır.³¹ Mardin de bürokratların beşeri sermayelerinin bürokratlara sağladığı avantaja değinir:

“Türkiye’nin yeni bürokratik aydınları, Avrupalılaşıma adı verilen projeleriyle, Batı dillerine hakim olmasıyla ve geleneksel Osmanlı elitinin karşı çıkması imkansız olan Batı ile kendine has temaslar kurmak suretiyle öne geçti.”³²

Sultana bağı bir meşrutiyetçilikten tamamen sultan karşıtı cumhuriyetçi söyleme kadar uzanabilen bu söylemin çeşitli dereceleri bulunmaktadır. Örneğin Mardin’e göre:

“... Jön Türkler’in, bu anlamda bir ‘ütopya’yla ortaya çıktıkları söylenemez. Bu itibarla Jön Türk düşüncesi ‘radikal’ değil ‘muhafazakar’dır. Padişahı hal’etmek ve yerine başkasını koymakla istenen amaca varılamayacağı fikrini yalnız Dr. Abdullah Cevdet’te buluyoruz. Bu radikallik eksikliği, genel olarak, modernleşme akımına katılan bütün İslam toplumlarında görülmektedir.”³³

Daha sonra Mustafa Kemal’in saltanatın tamamen kaldırılmasına ve cumhuriyet rejiminin tesis edilmesine ön ayak olması onun Jön Türkler’den daha radikal bir tavır sergilediğini göstermektedir.

Batılılaşmak için çeşitli toplumsal mühendislik projelerinin de hayata geçirilmesi gerekiyordu. Siyasal reformların mücadelesi özgürlük ve vatan adına sultana karşı yapılıyordu. Mücadele alanı belirgindi. Ancak kültürel alanda yapılması gereken reformlar tüm topluma yayılması gereken mücadelelerdi. Bu da hedefi ve mücadele alanını çok geniş, dolayısıyla sınırları belirsiz ve kontrol edilmesi zor kılıyordu. Bir

³¹ Göçek, a.e., s.104

³² Şerif Mardin, **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İstanbul, İletişim, 1996, s.137

³³ Mardin, **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri**, s.308

diğer zorluk da toplumun her kesiminin bu reform ve değışiklikleri hoş karşılamamasıydı. Bu sürecin muhalif kesimlerce sekteye uğratılmaması için iktidar reformist bürokratik burjuvanın eline geçmeli ve onun elinde kalmalıydı. Böylece reformist akımın bir yandan da tepeden inmece ve dayatmacı bir tutum sergilemesi kaçınılmaz zayıf noktalarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır.

“... Jön Türkler’in ‘halkçılık’ ideolojisi de, demokratik ve özgürlükçü bir boyut taşımaktan çok, eğitilmiş seçkinlerin halkı aydınlatmaları, daha doğrusu seçkinlerin kendi ‘iyi’lerini halka benimsetmeye çalışmaları gibi bir görünüm ortaya koymaktadır.”³⁴

4.3.2. MUHAFAZAKAR DURUŞUN SINIFSAL ÖZELLİKLERİ

Bürokrat burjuvazi hızlı ve derinlemesine bir batılılaşma hareketine girişirken toplumun bütün kesimleri kendileriyle hem fikir değildiler. İktidarlara sorgulanmayan mutlak bir durum olmaktan çok uzaktı. Batılılaşmanın getireceğı değışiklikleri onaylamayan, mevcut düzen ve kültürü muhafaza etmek isteyenler, yani muhafazakarlar muhalefetin en büyük kanadını oluşturuyorlardı. Daha önce belirtildiğı gibi bu kanadın içinde de çok çeşitli düşünce ve duruşlar sergileyenler bulunmaktaydı. Burada da muhafazakar kategorisi monolitik bir yapı hayal edilerek kullanılmayacaktır. Daha çok yapıyı tek bir isim altında incelememizi mümkün kılan ortak nokta ve özellikler irdelenecektir.

Osmanlı’da bürokratlar sadece devlet yönetiminde çalışan kişiler değildirler. Bürokrat sadece üzerine düşen ‘ofis’ işlerini yürütmez. Aynı zamanda siyasi yaşamın aktif bir yürütücüsüdür ve politik bir güce sahiptir. Politikanın iktidarla ve güçle ilgili bir mücadele olduğu hatırlandığında bürokrat burjuvazinin arzu nesnesinin asla sadece

³⁴ Leven Köker, **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul, İletişim, 1990, s.131

teknik olanla sınırlı olmadığı gerçeği daha rahat görülebilir. Batılılaşma kararını yürürlüğe sokmanın, batılılaşmanın nasıl gerçekleşeceğine karar verebilmenin, bu kararları iktidar gücüyle tüm topluma yaymanın anlamları kültürel olduğu kadar ekonomik ve sınıfsaldı da. Keyder, Osmanlı'da bürokrasinin, idamesine katkıda bulunduğu sistem içinde, iktisadi artık üzerinde hak iddiası bulunan bir sınıf olduğunu belirtir.³⁵ İktidarı ele geçirmek, korumak ve sürdürmek parasal, toplumsal ve kültürel alanda güçlenmeyi, güçlü kalmayı gerektirir. Bu da tamamen kültürel yaşamı ilgilendiren konularda verilen mücadelenin bile bir noktada ekonomik, politik, toplumsal ve sınıfsal olanla çakışacağını gösterir.

Batılılaşan bürokratların edindikleri yeni tüketim alışkanlıkları geleneksel düzeni iki açıdan tehdit ediyordu. Kıyafetleri, yeme içme alışkanlıkları, tiyatro ve opera gibi yeni eğlenceleri, pahalı Avrupa yapımı ürünlere olan tutkuları ve diğer yeni tüketim davranışlarıyla batılılaşan bürokrat burjuvazi geleneksel tüketim alışkanlıkları devam ettirenler açısından sadece yozlaşan değil, yozlaşır ve ahlaksızlaşırken israf eden kişilerdi. Kazançlarını devletten elde ediyor olmaları vergi veren muhafazakarların eleştirilerine güç katıyordu. Böylece alt ve orta sınıflar mahalli kültürlerinin kösteklenmesi olarak algıladıkları³⁶ bu değişimlere sadece kültürel muhafazakarlık adına değil aynı zamanda bu vaziyeti iktisadi düzenin bir arızası olarak gördükleri için de karşı çıkıyorlardı. Devlet eliyle gerçekleştirilen türlü reformlarda halkın yararlarının unutulduğu argümanı geçimi tehlikeye girenler tarafından dile getiriliyordu. Örneğin esnafla bütünleşmiş yeniçeri ocağının kaldırılması sadece batı tarzı üniforma giyen askerlerin olduğu bir orduya geçilmesi anlamına gelmiyordu. Yeniçerilerin asker ve esnaf sıfatlarını aynı anda taşımasına son verilmesi elbette ekonomik ve sınıfsal anlamda yeniçeriler açısından büyük bir kayıptı. Bu süreçte ekonomik ve sınıfsal mücadelenin bir aracı olduğu kullanılan bazı argümanlarsa dine dayandırılıyordu. Mardin, dini olan söylemlerin din dışı bağlantılarına dikkat çeker:

³⁵ A.g.e., s. 39

³⁶ Mardin, **Türk Modernleşmesi**, s. 10.

“Burada göstermeye çalıştığım, modernleşmeye engel olan ve ‘dini’ olarak adlandırılan etkenlerin bazen tamamen dini olmayan ve dinin arkasına gizlenen yapısal etkenler olarak ortaya çıktığıdır. Osmanlı sosyal yapısındaki savaşçı grupların değerleri, toplumun merkezi olarak mahalle, yeniden üleştirici ahlak ve siyasi sınıfın servet üzerindeki kısmi tekeli, bu durumda, tutuculuğun kaynağıdır.”³⁷

Böylece bürokrat burjuvazi-batılı hayatıyla bir yandan geleneksel kültüre aykırı ve ahlaksız bir yaşam sürdürürken tüketim alışkanlıklarıyla tepki çekmekle kalmıyor, bu yaşam biçimini sürdürebilmek için gerekli ekonomik şartlar ve bu şartları temin edecek politik güç için mücadele de veriyordu. Bu mücadelede elde ettiği başarı onu hakim kılarken muhalefet konumunda kalan muhafazakar kesime düşen de hem ahlak ve din üzerinden hem de iktisadi alanda karşı mücadele yürütmek olmuştur. Ekonomik ve kültürel mücadelenin iç içeliğine Demirel de dikkat çekiyor:

“Maddi açıdan ayrıcalıklı bir konuma sahip olan kesimlerin aynı zamanda en çok ‘‘Batılılaşmış’’ kesimler olması, kaynak dağılımına ilişkin çatışmalarla kültürel değerler çatışmasının iç içe geçmesinin önünü açmıştır.”³⁸

Göçek, Osmanlı burjuvazisini iki ana gruba ayırıyor: bürokratik burjuvazi ve ticaret burjuvazisi.³⁹ Bürokratik burjuvazi Osmanlı’da yönetimde gayri müslimlerin söz hakkı olmaması nedeniyle tamamen müslümanlardan oluşuyordu. Ticaret burjuvazisi ise ağırlıkta gayri müslimlerden oluşuyordu. Büyük bir iktisadi güce sahip olan bu sınıf, dinsel nedenlerle yönetime giremediğinden bu iktisadi gücünü siyasi güce çeviremiyordu. Ticaret burjuvazisinin siyasi arenada aktif bir aktöre dönüşebilmesi için etnik ve dini bir dönüşüme uğraması gerekti. Bu da geç Osmanlı ve daha sonra cumhuriyet dönemlerinde sürgün, mübadele ve göç gibi çeşitli toplumsal mühendislik darbeleriyle gerçekleştirildi. Yeni oluşacak ticaret ve sanayi burjuvazisinin bürokratik

³⁷ A.e., s.75

³⁸ Demirel, a.g.e. s. 172

³⁹ Göçek, a.g.e., .s.104

burjuvazinin ideallerini paylaşması, batılılaşma sürecine katkıda bulunacak kültüre ve siyasi duruşa sahip kişilerden oluşması sürecin geleceği açısından önemliydi. Keyder, müslüman burjuvazinin güçsüzlüğünün, bürokrasinin iktidarını korumasını ve devlet merkezli bir sosyo-ekonomik dönüşümü kontrol etmeye ve yönlendirmeye girişmesini mümkün kıldığını söyler.⁴⁰ Böylece bürokrasi cumhuriyetin yeni devletini kurarken devletle özdeşleşir ve onun hakimi olur. Kendi eliyle de yeni bir burjuvazi sınıfı yaratır ve bu sınıfı kendine tabi tutar. Organik olarak örtüştüğü yerlerde bu örtüşmeden faydalanırken, desteğiyle var ettiklerini yok etme gücüne de sahip olduğu için hükmeder. Öyle ki, devlet sınıfı ile sanayi burjuvazisinin üst kademelerinin birbirinden ayırt edilmesinin çok güçleştiği bir kaynaşma gözlemlenir.⁴¹

Devletin batılılaşmada aktif rolünün, bürokratik burjuvazinin yanı sıra kendisiyle organik bağları bulunan bir sanayi ve ticaret burjuvazisi eliyle gerçekleştirilmesinin muhafazakar kesimler için en büyük anlamı, devlet yönetiminde ve milli kültürde yapılan reformlarda dışlanan ve hatta bastırılan taraf olmaktır. Gülalp, 1960 ve 1970’li yıllarda ithal ikameci politikalar doğrultusunda şehirlerdeki büyük sanayi kuruluşlarına verilen desteğin küçük taşra sanayicilerinin varlığını tehdit edecek neticeler doğurduğunu, bunun da bu dışlanmışlık duygusunu güçlendirdiğini belirtir. Bu hissiyat Türkiye’nin ilk İslamist partinin kurulmasına da sebep verir.⁴²

Muhafazakar muhalefet söylemini ve iktidar hedefini bu dışlanmışlık ve ezilmişlik tanımı üzerine oturtur. Muhafazakarlar kendilerini sadece politik alanda değil, kültürel alanda da iktidarsız hissetmektedirler. Arzuladıkları iktidarsa onlara, **milli değerler**, **maneviyat**, **kutsal değerler** ve **din** gibi konuları tekrar onların istedikleri şekilde yönlendirmeye imkan tanıyacaktır. Mardin, çok partili sisteme geçişle DP’nin yaşadığı patlamayı bu bağlamda analiz eder:

⁴⁰ Keyder, **a.g.e.**, s. 11

⁴¹ **A.e.**, s.134

⁴² Haldun Gülalp, "Globalization and Political Islam: The Social Bases of Turkey's Welfare Party", **International Journal of Middle East Studies**, Vol. 33(No:3), s.435

“Hem köylülerin ve taşradaki küçüklü büyüklü nüfuz sahiplerinin devlete bağımlılığının devam etmesi, hem de bu grupların sosyo-ekonomik çerçevenin denetiminden dışlanmış olmaları, bu grupların 1940’larda, cumhuriyeti kuranların tek partisinin rolüne meydan okuyan bir kırsal güç ittifakı olarak ortaya çıkmalarının nedeniydi. Dışlanma, siyaset sahnesinde mahrumiyete yol açmıştı.”⁴³

Muhafazakarlık, batıcı elit bürokrasi ve burjuvazinin kültürel alandaki hakimiyetini sorgular ve hedef alırken, ekonomik alanda kalkınmacı söylemi öne çıkardı. Ana politika daha çok kalkınma, maddi zenginlik ve geleneksel kültürün yeniden ihyası olarak iki ana ayak üzerine inşa edildi. Bütün bunlar daha çok özgürlük ve demokrasi ile mümkün olacaktı. Geleneksel kültürün yeniden ihyası özellikle din temasına yoğunluk veren bir söylemdi. Mardin, modernleşme akımına giren bütün geri kalmış memleketlerin kendi toplumlarının manevi değerlerini romantikleştirmek, onlara batının değerlerine oranla bir üstünlük tanımak ve memleketin daha önce prestiji yüksek olduğu dönemler üzerinde durma çabasını bir tepki olarak geliştirdiğini belirtir.⁴⁴ DP ve sonrasında siyasette oy kazanma açısından Kemalist iktidar karşısında sağladığı avantajın farkedilmesi bu tepkinin muhalif partilerce daha çok sahiplenilmesini sağlamıştır. Taşkın’a göre:

“Zamanla şekillenen sentez, milliyetçi tezlerin İslam olmadan veya İslam’ın muhafazakar bir yorumu olmadan arzulanan kitleleşmeye, güce ulaşamayacağının kavranmasıyla da ilgilidir.”⁴⁵

Muhafazakar kesimin muhalefetine kaynaklarının sadece kültürel ve politik alanda değil aynı zamanda iktisadi alanda da bulunduğu daha önce de belirtilen bağlantılar göz önünde bulundurularak söylenebilir. Devlet kendi eliyle oluşturduğu sanayi ve ticaret burjuvazisini kollarken, kollanmayan taraf olarak muhafazakarlar refah paylaşımı noktasında da kendilerinin haksızlığa uğradığını düşünüyorlardı. Bu

⁴³ Mardin, **Türk Modernleşmesi**, s.232

⁴⁴ Mardin, **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri**, s.308

⁴⁵ Taşkın, **a.g.e.** s.145

noktadaki eksikliğin giderilmesi, muhafazakar bir sanayi ve ticaret burjuvazisinin yaratılması en önemli hedeflerden birisi olmalıydı. Bugün sanayi burjuvazisi üzerine yapılan araştırmalar, muhafazakar kesimlerin iktisadi alanda artık dışlanmış sayılamayacak kadar geliştiklerine işaret eder. Hatta bu kesimlerin faaliyetlerinin geleneksel çıkış noktaları olan taşrayla sınırlı kalmadıkları görülmektedir. Buğra ve Savaşkan yerel sanayi ve iş dünyası ile ilgili çalışmalarında şu gözlemde bulunuyorlar:

“... elimizdeki veriler en azından iş dünyasının eski büyük metropollerdeki laik burjuvaziyle muhafazakar yerel burjuvazi şeklinde bölündüğünün doğru olmadığını gösterecek nitelikte. Eski metropoller sadece ekonomik açıdan değil, örgüt stratejilerinde İslami referanslar kullanan girişimci kuruluşlarının üye tabanlarının dağılımı açısından da yerel merkezlerden daha önemli görünüyorlar.”⁴⁶

Görülmektedir ki muhafazakar kesim sadece taşrada değil büyük şehirlerde de iktisadi alanda gelişmiş, ilerlemiş ve laik burjuvazinin hakimiyetini kırmıştır.

Sıklıkla gözlemlenen noktalardan birisi de muhafazakar söylemde dine yapılan vurgunun artmasıdır. Taşkın 1970’lerin ikinci yarısından itibaren, dönemsel güç dengeleri nedeniyle Türk kimliğinde İslama daha belirgin bir ağırlık verilmesi arayışına gidildiğini belirtir.⁴⁷ Demirel dini argümanların daha çok zikredilmesinin fikriyattaki bir değişimden değil, ifade özgürlüğünün gelişmesinden kaynaklandığını belirtir:

“manevi değerler” vurgusu, AP’nin milliyetçilik söyleminin ayrılmaz bir parçasıdır. İslam kelimesinin kullanılmasının problem yaratabileceğinden çekinen sağ çizginin manevi değerlerden kastettiğinin, her şeyden önce Müslümanlık olduğunu da unutmamak gerekir.”⁴⁸

⁴⁶ Ayşe Buğra, Osman Savaşkan, "Yerel sanayi ve bugünün Türkiye'si'nde iş dünyası", **Toplum ve Bilim Sayı 118**, İstanbul, Birikim, 2010, s. 106

⁴⁷ Taşkın, **a.g.e.**, s.136

⁴⁸ Demirel, **a.g.e.**, s.205

Buradan çıkarılacak sonuç muhafazakar duruşun en önemli çıpasının din olduğu ancak bunu uygun şartlar oluşana kadar **manevi değerler** ifadesi altında ifade etme yoluna gittiğidir. Denizli, Gaziantep ve Kahramanmaraş'ta yaptığı araştırmalar sonucunda Karadağ, günümüzde kültürel pratikler ve yaşam tarzlarında dini formları yansıtan tercihlerin belirleyici olduğunu belirtiyor.⁴⁹ Karadağ'a göre geçmişte esnafın temsil ettiği Batılı yaşam tarzı bu sınıfın simgesel göndermelerini temsil ederken, bugün İslami yaşam tarzı ve estetik anlayışı da üst sınıfın yaşam tarzları ve kültürel pratiklerinde belirleyici olmaktadır.⁵⁰

Görüldüğü üzere hem ekonomik, hem politik hem de kültürel alanda iktidardan uzak tutulmuş muhafazakar kesimler bu üç alanın üçünde de batıcı Kemalist iktidarın mutlak hakimiyetini sarmış ve mücadelelerinde başarılar elde etmişlerdir. Siyasal alanda kitlesel desteği arkalarına alarak iktidar olmuş, kendi sanayi ve ticaret burjuvazilerini geliştirerek iktisadi alanda güçlü bir aktör haline gelmiş ve kültürel tercihlerini yaymayı ve geniş çevrelerde hakim kılmayı başarmışlardır.

⁴⁹ Meltem Karadağ, "Taşra kentlerinde yaşam tarzları alanı: Kültür ve ayırım", **Toplum ve Bilim Sayı 118**, İstanbul, Birikim, 2010, s. 40

⁵⁰ **A.e.**, s.51

4.4. İDEOLOJİK VE SINIFSAK YÖNLERİYLE OPERANIN TÜRK MODERLEŞMESİNDEKİ YERİ

4.4.1. OSMANLI DÖNEMİNDE OPERA

Operanın Türkiye’deki tarihine baktığımızda bu türün gelişiminin Türk modernleşmesinin seyrinden bağımsız ele alınamayacağı ortaya çıkmaktadır. Bu bölümde amaçlanan operayla ilgili tarih, kişi, besteci ve bestecilerin eksiksik bir kronolojisini oluşturmak değildir. Bu tür bilgiler literatürde bolca bulunmaktadır. Onun yerine ideolojik, politik ve sınıfsal yanı ön planda olmak üzere operanın Türk modernleşmesiyle olan ilişkisi ve bu ilişkinin operaya olan yansımaları tahlil edilecektir.

Osmanlı’da batılılaşmanın sultan ve bürokratik burjuvazinin önderliğinde geliştiğini gördük. Ticaret burjuvazisi ağırlıkta gayrimüslim olduğundan politik açıdan güçsüzdü ve batılılaşma sürecine siyasi bir aktör olarak katılamadı. Ancak bu, sürecin dışında kaldığı anlamına gelmiyordu. Daha önce de belirtildiği gibi Pera, İstanbul’un Avrupalı’laşan yüzüydü ve batılılaşma taraftarları git gide Pera’yı daha çok tercih etmeye başladılar. Pera’nın nüfusunun çoğunluğu gayrimüslimlerden oluşuyordu. Azınlıkların yanı sıra İstanbul’da yaşayan yabancılar da bu bölgede yaşıyorlardı. Pera, Avrupalı yaşantısını, dini ve kültürel açıdan yüzleri zaten Avrupa’ya dönük bu kesimlere borçluydu. Batılılaşma hareketiyle birlikte Müslümanlardan bu harekete katılanlar da Pera’da aradıkları hayat tarzını buluyorlardı.

Avrupa tarzı yaşamın Osmanlı’da gelişiminin bu ayrıntıları göz önünde bulundurulduğunda operanın da aynı şartlara bağılı olarak geliştiğini görüyoruz. Saray

ve Pera operanın geliştiği iki mekan olarak öne çıkarken; sultan, bürokrat burjuvazi ve ticaret burjuvazisi de bu mekanları işgal eden üç önemli aktördür.

Sarayda opera

1797 yılında III. Selim yurtdışından getirttiği müzisyenlerin verdiği temsille opera dinleyen ilk padişah olur.⁵¹ Sultan II. Mahmud ile opera artık basit bir ilgi unsuru olmaktan öteye geçer.⁵² Abdülmecid'in operayı sultan sıfatının verdiği yetkileri doğrudan kullanarak desteklediğini görüyoruz. Örneğin, 8 Mayıs 1846 günü iki yeni buharlı fırkateyninin Şeyhülislam ve devlet erkanının huzurlarında denize indirilme merasiminde Tophane'nin yanındaki Hasbahçe'de Köşk-i Hümayûn'a karşı kurulan geçici sahnede Donizetti'nin Don Pasquale'sini oynatır.⁵³ Şeyhülislam gibi dini niteliğiyle öne çıkan bir kişinin huzurunda opera sahneletmesi, sultanın bu sanat formunu hükümdar olarak desteklediğini muhtemel muhaliflere de açıkça göstermek istemesi olarak yorumlanabilir. Abdülmecid operaya olan desteğini sadece sarayda ve devlet bürokrasisi içinde değil, topluma da açıkça gösterir. Pera'da faaliyet gösteren Naum Tiyatrosu'nu ilk defa halka kapalı özel bir temsilde ziyaret eden Abdülmecid⁵⁴ iki sezon sonra, bu sefer şehzadeler V. Murad, II. Abdülhamid ve V. Mehmed'i de yanına alarak halka açık bir temsile katılmıştır.⁵⁵ Pera'da operanın önemli bir merkezi haline gelen Naum Tiyatrosu'na sultanın verdiği desteğin boyut ve niteliklerine işaret eden bir bulguya Aracı tiyatronun 1849-1850 sezonu için bastırılan programda rastlar:

“Üstelik Avrupa'daki ‘Kraliyet’ sıfatını taşıyan tiyatrolar havasında padişahı da kendisine hami kabul eden Naum Tiyatrosu ipek ilanının tam tepesinde göze çarpan Sultan Abdülmecid'in tuğrası ile birlikte bundan böyle resmen bir saltanat operası havasına bürünmüştür. Nitekim son yıllarında tiyatro, İstanbul'da artan yeni sahnelerle birlikte, adını ‘Théâtre Impérial de Naum’ olarak değiştirerek paytahtın imparatorluk tiyatrosu olduğuna daha da resmiyet getirecektir.”⁵⁶

⁵¹ Cevat Memduh Altar, **Opera Tarihi**, İstanbul, Pan Yayıncılık, 2001, cilt 4, s.257

⁵² Emre Aracı, **Naum Tiyatrosu**, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010, s.34

⁵³ **A.e.**, s.99

⁵⁴ **A.e.**, s.129

⁵⁵ **A.e.**, s.179

⁵⁶ **A.e.**, s.151

Padişahın hizmetindeki Guatelli'nin sıfatının **Directeur du Conservatoire Impérial Ottoman** olarak geçmesi⁵⁷ sarayda konservatuar benzeri bir müzik eğitiminin de tesis edildiğini göstermektedir. Abdülaziz 1858'de açılan saray tiyatrosu⁵⁸ ile operayı kendine has mekanıyla sarayın bir parçası olarak ilan etmiştir. Abdülaziz döneminin belki de en önemli gelişmesi padişahın Dolmabahçe Sarayı Tiyatrosu'na bağlı olarak genç müslümanlardan oluşan bir koro ve bale takımının kurulmasını emretmesidir. Avrupa'dan getirtilen sanatçılarla ayakta tutulan ithal bir sanat olan operanın (genelinde klasik müziğin), yerli müslüman müzisyenler yetiştirerek yerelleştirilmesi, yerel bir batı müziği geleneğinin oluşturulması için bu girişim hayatiydi. Ne var ki bu niteliklerde bir girişimin uzun vadeli neticeler verebilmesi için cumhuriyet dönemini beklemek gerekecekti.

Abdülaziz döneminde opera Abdülmecid döneminde bulduğu desteği bulamamış görünüyor. Bu olumsuz değişimi tersine çeviren Abdülaziz'in 1867 yılında Fransa, İngiltere ve Avusturya'yı kapsayan Avrupa gezisi olmuştur. Sultan Paris'te **II Trovatore**'yi ve **Giselle** balesini, Londra Covent Garden'da Auber'in **Masaniello**'sunu ve Viyana'da ise 27 Temmuz 1867'de Filippo Taglioni'nin bir balesini seyretmiştir. Aracı, Naum Tiyarosu'ndaki bu tür etkinliklere Padişah'ın Avrupa gezisindeki bu tecrübelerinden sonra daha çok itibar etmeye başladığını belirtir.⁵⁹ Wagner'in Bayreuth projesine verdiği maddi destekten sultanın, Avrupa gezisinde, operayı desteklemenin bir hükümdara kazandırdığı prestiji gördüğü anlaşılmaktadır. II. Abdülhamid döneminde de operaya destek devam eder. II. Abdülhamid Batı musikisini açık bir şekilde destekler. Daha çok İtalyan operalarından hoşlanan sultan Yıldız Tiyatrosu'nu inşa ettirir ve sarayda daimi bir opera ve operet takımı kurdurur.⁶⁰

⁵⁷ A.e., s.256

⁵⁸ A.e., 268

⁵⁹ A.e., s.330

⁶⁰ Özgür Dalkılıç, **Cumhuriyet, Halk ve Müzik**, Ankara, Tan, 2009, s.73

Pera’da opera

İstanbul’da sarayın dışında opera, yabancıların, azınlıkların ve batılılaşma yanlısı aydın ve bürokratların oturduğu Pera’da geliyordu. Pera’nın Galata ile beraber 1830’lardan itibaren gelişiminin temelinde, artan uluslararası ticaretle beraber gelen yabancı trafiğine uygun bir semt yaratılması çabası olduğunu görüyoruz. Aşağıdaki uzun alıntıda Gül bu iki bölgenin gelişiminin önemli noktalarına değiniyor:

“... tüm Osmanlı limanları, özellikle de İstanbul, Avrupalı ve önceleri İmparatorluğun parçası olan Doğu Avrupa’daki topraklardan gelen pek çok sayıda tacir, bankacı ve iş adamı için cazip bir konuma geldi. Bu durum İstanbul’un mevcut altyapısının yetersizliğini daha da açık bir biçimde gözler önüne sermekteydi. Artan uluslar arası ticaret; etkili bir ulaşım sistemini, yeterli kapasiteye sahip limanları, güvenilir posta hizmetlerini ve iletişimi, tacirlerin yararlanacağı uygun ve yeni konaklama olanaklarını gerektiriyordu. Şehrin yeni sakinlerinin ihtiyaçlarına cevap verecek nitelikte oteller ve eğlence mekanları gibi yeni binalara, daha da önemlisi, yeterli bir alt yapıya ihtiyaç duyuluyordu. Bütün bu gelişmelerin sonucunda şehrin ekonomik merkezi geleneksel çarşı bölgesi ve hanlardan, Haliç’in kuzey kıyılarında bulunan Galata’da inşa edilen Avrupa tarzı ticari binalara ve bankalara kaydı. Böylece özellikle de 1840’lardan sonra, Galata ve Pera İstanbul’un Avrupai yüzü olmaya başladı. Avrupa mallarıyla dolup taşan dükkanları, eğlence yerleri ve okullarıyla Galata, Osmanlı başkentindeki Avrupai ayrıcalığını pekiştirdi. Birçok milletten müteşekkil çokkültürlü nüfus, Batı tarzı yaşamı kucaklayan yeni Osmanlı bürokratlarıyla kaynaşmaktaydı.”⁶¹

Görüldüğü gibi 1830 ve 1840’lar Pera’nın Osmanlı’nın yıkılışına kadar olan dönemde bilindiği hale büründüğü yıllardır. Doğal olarak operanın Pera’daki tarihi de bu tarihlerde başlamaktadır. Hatıratlardan III. Selim döneminde Beyoğlu’nda bir ahşap tiyatronun varlığını öğreniyoruz.⁶² Pera’da opera adına en önemli gelişme 1840’ta Giovanni Bartolomeo Bosco’nun inşa ettirdiği tiyatronun açılışı olmuştur. Bosco kendi adını vererek tiyatroyu **Theatre Bosco** olarak bugün İstiklal Caddesi’nde Çiçek Pasajı tarafından işgal edilen alana kurar. Bu tiyatronun önemi İstanbul’da modern anlamda tiyatroculuğun ilk temellerini atmış olmasıdır. Burası numaralı koltukları olan, gişesinde bilet satılan, programları önceden basılarak dağıtılan, temsil öncesi veya aralarda seyircilerin büfesinden yiyecek içecek alabildikleri, devlet ricali için protokol sıraları olan ve daha da önemlisi “sigara nev’inden her türlü tütün”ün

⁶¹ Gül, a.g.e., s.44

⁶² Aracı, a.g.e., s. 34

içilmesinin yasak olduğu modern bir tiyatrodur.⁶³ Kuruluşundan itibaren tiyatronun ana faaliyeti operadır. Bu açıdan tiyatro Pera'daki opera tarihinin mihenk taşlarından birisi olarak görülebilir. 1844 yılında tiyatronun idaresi Naum ailesine geçer ve bundan sonra tiyatro Naum Tiyatrosu olarak da anılmaya başlar ve 1870'teki yangına kadar yalnızca operaya değil aynı zamanda tiyatro ve vodvil temsillerine, akrobatik gösterilere ve balolara da ev sahipliği yapar. Böylece Pera'nın en önemli kültür, sanat ve eğlence merkezlerinden biri olma ayrıcalığına erişir ve çok değişik kesimlerin buluştuğu ve sosyalleştiği bir mekan olur.

Naum Tiyatrosu açıldığında sıfırdan bir takipçi kitlesi yaratma zorunluluğunda değildi. Aracı, The Times gazetesinin 8 Ocak 1839'da yayınlanan sayısından şunları aktarır:

“The Times gazetesi de 1839 yılı başında ‘İstanbul’dan aldığımız mektuba göre Pera’da iki Fransız mimarın inşa etmekte olduğu yeni tiyatronun önümüzdeki yaz bitmesi beklenmektedir” diye yazmakta ve Atmeydanı yakınlarındaki bir binanın geçici olarak kiralandığını ve burada haftada üç ya da dört defa İtalyan operalarının sahnelenmekte olduğunu, 10 ile 50 frank arasında değişen yüksek bilet fiyatlarına rağmen 1.600 kişi kapasiteli tiyatronun her temsilde tıklım tıklım dolu olduğunu duyurmaktadır. Gazetenin aktardığına göre padişah II. Mahmud da burada temsil izlemiş olup sahneye çıkan sanatçılar Oden Tiyatrosu’na bağlı bir İtalyan kumpanyasıdır. Kumpanyanın çok iyi Türkçe bilen Milanolu prima donna’sı İstanbul’da o kadar sevilmektedir ki başkentin önde gelen Müslüman ailelerine şan dersi verir. Hatta öğrencilerinin konaklarına zenci kölelerin taşıdığı içi kırmızı kadifeden, dışı altın varakla bezeli, bir tahtirevan ile gidip gelmektedir.”⁶⁴

Bu alıntının bizlere verdiği çok önemli bilgiler vardır. Yazıdan anlaşılmaktadır ki İstanbul 1839 yılında 1.600 kişilik bir tiyatroyu düzenli olarak dolduracak istikrarlı bir izleyici kitlesini barındırmaktadır. Üstelik bu tiyatroda haftada 3 ya da 4 opera temsili verilmektedir. Bu da haftada yaklaşık 4800 – 6400 bilet anlamına gelir ki, oldukça yüksek bir miktardır. Yüksek bilet fiyatları takipçi kitlenin ekonomik gücüne olduğu kadar, bu ekonomik imkanı opera gibi bir kültür faaliyetine harcama istekliliğinin

⁶³ A.e., s.57

⁶⁴ A.e., s.52

kuvvetine de işaret etmektedir. II. Mahmud'un tiyatroyu ziyaret etmiş olması desteğin Naum Tiyatrosu'ndan önce de verilmiş olduğunu gösteriyor. Operanın sınıfsal yayılımı açısından en önemli bilgi ise bu alıntının son kısmını oluşturmaktadır. Tiyatronun prima donnasının önde gelen müslüman ailelerine şan dersi vermesi, opera sanatına olan ilginin sadece tiyatrodaki boy gösterme şeklinde yüzeysel bir gösteriş merakının ötesine geçtiğini, müslüman kesimlerde de operayla şahsen yakınlaşmak, bu sanatı amatör olarak da olsa icra ederek öğrenmek ve hayatının bir parçası olarak kucaklamak isteyen ailelerin olduğunu göstermektedir. Bu devirdeki erkek egemen aile sistemi göz önünde bulundurulursa bunun aile residi olan babanın onayı ve teşviğiyle gerçekleştiği tahmin edilebilir. Müslüman kesimlerin batılı hayat tarzına geçişleri, operada katılım şeklindedir ancak balolarda katılımcı olmaktan öte, balo veren aktif etkinlik kurucu rolüne de geçtikleri görülmektedir. Aracı, 1870'lerde artık devlet adamı, bürokrat, ya da Mısırlı prens olsun, Müslümanların da himayelerinde Beyoğlu'nda baloların verildiğinin görüldüğünü belirtir.⁶⁵ Müslümanların balo gibi bir etkinlik türüyle etkin aktör rolüne geçmeleri, operanın karmaşık organizasyon yapısı ve kendine has zorluklarının o dönemde bu kesimler için hala aşılamayacak boyutlarda olduğunu göstermektedir. Bu altyapı eksikliğinin giderilmesi ancak cumhuriyet döneminin kültür ataklarıyla mümkün olacaktır.

Görüldüğü üzere operanın Osmanlı İmparatorluğu'ndaki gelişiminde İstanbul'daki yabancılar ve azınlıkların büyük rolü vardır. Ancak sultanın ve elit müslüman kesimlerin de yoğun bir şekilde desteği görülmektedir. Opera batılılaşma yanlısı sultan, aydın, bürokrat ve burjuva kesimlerin birleştiği bir kültür alanı olmuştur. Böylece Türk modernleşmesinin ideolojik ve sınıfsal tahlillerinin Osmanlı döneminde opera alanında da geçerliliğini koruduğunu söyleyebiliriz. Göze çarpan en büyük farklılık, din kaynaklı kısıtlamalar sebebiyle siyasi alanda etkisiz olan azınlıkların operanın gelişiminde aktif bir rol üstlenebilmiş hatta süreci -sarayda olmasa bile Pera'daki opera faaliyetlerini - yönetmiş olmasıdır. Osmanlı'nın yıkılışı ve cumhuriyetin ilk yılları esnasında gerçekleşen büyük demografik hareketler

⁶⁵ A.e., s.354

azınlıkların İstanbul'daki nüfusunu, ekonomik ve kültürel gücünü değiştirecek, bu değişimin de operanın gelişimi üzerinde etkileri olacaktır.

4.4.2. CUMHURİYET DÖNEMİNDE OPERA

Operanın saray ve İstanbul'un Pera semtiyle sınırlı kalan gelişimi imparatorluğun son dönemlerinde yaşananlardan doğrudan etkilenmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun II. Dünya Savaşı'nı kaybetmesi ve İstanbul'un işgal edilmesi, operanın Türkiye'deki tarihi açısından önemli bir kesintinin başlangıcını oluşturur. İşgali Anadolu'da başlatılan Kurtuluş Savaşı izler ve barışın tesis edilip cumhuriyetin kuruluşuna kadar geçen dönem savaşlar ve belirsizliklerle doludur. İlginç bir şekilde 1880'lerden cumhuriyetin ilk Türk operası sayılan Özsoy'un sahnelendiği 1934 yılına kadar geçen dönemde Türkiye'de operanın durumunu inceleyen bir eser literatürde bulunmamaktadır. Bunu dönemin politik açıdan karmaşık olmasına, savaş ortamında kültür yaşamının ve basılı yayın üretiminin sekteye uğramasına bağlı olması ihtimali yüksektir.

4.4.2.1. MENDERES ÖNCESİ DÖNEMDE OPERA

Cumhuriyetin ilk 30 yılında operanın gelişimini doğru okuyabilmek için operayı genel müzik tartışmalarının bir parçası olarak görmek gerekir. Müzik tartışmaları da kültür alanındaki tartışmalarının bir parçasıdır. Kemalist rejimin ve muhafazakar kesimin kültüre dair fikirleri ve tutumları daha önceki bölümlerde irdelendiğinden bu bölümde operaya odaklanılacaktır.

Kemalist kültür devriminin Menderes ve sonrası hükümetlerce aynı ruhla sahiplenilmediği, bunun da kültürel alanda başlatılan radikal batılılaşma hareketinin ivme kaybetmesine sebep olduğu daha önceki bölümlerde savunulmuştu. Dalkılıç'ın cumhuriyet dönemi müzik politikalarına dair söyledikleri, bu tezi destekler niteliktedir:

“... müzik politikaları nezdinde, Erken Cumhuriyet Dönemi reform çabaları, 1940'ların ikinci yarısında rejimin kendi içinde de ciddi eleştiriler görmeye başlıyor ve DP dönemi ile birlikte kesintiye uğruyor. Dolayısıyla 1950 yılından sonra, toplumun geniş kesimlerine kabul ettirilmeye çalışılan bir müzik reformu çabasından bahsetmek çok zordur.”⁶⁶

Bu ayrım göz önünde bulundurularak öncelikle Menderes öncesi Türkiye’de operayı incelemek gerekir. Cumhuriyet dönemi ilk Türk operası olan **Özsoy**’un yaratılış öyküsünde bu dönemin dinamikleri ifşa olmaktadır. **Özsoy**’un yazılmasını, İran Şahı Pehlevi’nin Türkiye ziyaretinde gösterilmek üzere Atatürk istemiştir. Opera, Türk ve Fars milletlerinin kardeş oldukları mesajını veren, açık ve doğrudan politik bir mesaj taşıyan bir konuya sahiptir. Ayrıca İran şahının Türkiye’de, librettosu ve müziği Türkler tarafından yazılmış, Türk sanatçılar tarafından sahnelenen bir eseri izlemesi, Türkiye’nin politik açıdan prestijini artırmakla kalmayacak, Türkiye’nin modernleşme çabalarında elde ettiği başarıları da gösterecekti. Opera gerektirdiği beşeri ve fiziki kaynaklar yüzünden her hangi bir sanat dalından çok daha fazla gösteriş imkanı sunan bir sanattır. Müziğin duygusal olarak etkileme gücünün yanı sıra, opera bu gücü içerdiği söz ve hikayeyle somut olay, kişi, kavram ve düşüncelerle birleştirir. Görkem sadece maddi değildir, duygusal alana da sızar. Atatürk’ün operanın sağladığı bu etkileme imkanını farketmiş olması, librettoya olan müdahalelerinden açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Bu müdahalelerin en önemlisi ve amacını en net biçimde açığa koyanı, operanın sonundadır. Eserin sonunda Ozan “İşte Tur, işte İraç” diyerek locadaki Atatürk’ü ve Şah Pehlevi’yi işaret eder.⁶⁷ Şah bu sahneden öylesine etkilenir

⁶⁶ Dalkılıç, **a.g.e.**, s.15

⁶⁷ Sadun Tanju, **Adnan Saygun'larda Çay Sohabeleri**, İstanbul, Pan, 2012, s. 36

ki, diplomatik tavrı bir kenara bırakarak Atatürk'ün boynuna sarılır.⁶⁸ Türkler ve İranlılar'ın kardeş olduğu mesajı doğrudan ve somut olarak opera üzerinden verilmiştir. Atatürk önemli bir diplomatik hedefe operayı akıllıca kullanarak ulaşmıştır.

Bu operanın öyküsünde, Türkiye'nin opera tarihi açısından önemli diğer bir unsur da eseri besteleyen ve icra edenler ve onların klasik batı müziğiyle olan ilişkileridir. Yaratıcı ve icracı kadronun en önemli şahsiyeti şüphesiz eserin bestecisi Ahmed Adnan Saygun'dur. Saygun, devlet bursuyla Fransa'da bestecilik eğitimi almıştır. Batı müziği Osmanlı Sarayı'na girdiğinden bu yana Türkler bestecilik noktasında zayıf kalmışlardı. İcracılar bile çoğunlukla yurtdışından getiriliyorlardı. Saraya hizmet için ülkede bulunan yabancı müzisyenlerin yanı sıra Çuhacıyan gibi Ermeni bestecilerin de eser verdikleri bilinmektedir. Bunun dışında çeşitli müzikli oyunlar için yazılmış besteler de bulunmaktadır. Türklerin beste denemeleri olsa da Avrupa'daki ile boy ölçüşebilecek boyutta ve nitelikte bir üretimin olmadığı görülmektedir. Cumhuriyetin kuruluşu ile birlikte bu eksiği gidermek için atılan en önemli adım devlet bursuyla yurt dışına gönderilen öğrencilerin arasına kompozisyon öğrencilerinin de alınmasıdır. Saygun bu öğrencilerden biridir. **Özsoy**'u bestelediğinde, Fransa'da aldığı üstün kompozisyon eğitiminden döneli daha üç sene olmuştur. Son derece kısa zamanda ve imkansızlıklar içinde bestelenen bu eser, sadece Saygun'un değil, bir milli eğitim ve kültür politikasının da ilk meyvesidir. Türkiye kendi bestecilerini yetiştirmek için kısıtlı devlet imkanlarından müzik eğitimi alacak gençlere de pay vermiş, böylece kültürün devlet politikalarında imkanların kısıtlılığına kurban edilemeyecek kadar önemli bir yer tuttuğunu göstermiştir. Saygun'un hayat hikayesi bu politikanın başarılarını ispat edecek niteliktedir.

⁶⁸ A.e., s. 43

İcracılara göz attığımızda da benzer bir tabloyla karşılaşırız. Daha önce gördüğümüz gibi saray kendi müzisyen kadrolarını yetiştirmek üzere girişimlerde bulunmuştu. Ancak bu girişimler savaş, ekonomik imkansızlıklar ve kadınlara getirilen kısıtlamalar gibi sebeplerden kalıcı kurumlara dönüşemedi. Ne var ki cumhuriyet kurulduğunda Osmanlı'dan miras alınan bir birikimin de bulunduğu şüphesizdir. Örneğin Osmanlı döneminde İstanbul'da kurulan Mızıka-i Hümayun'un birikimi Ankara'da Riyaset-i Cumhur Filarmonik Orkestrası ve Riyaset-i Cumhur Bandosu'nun kurulmasında önemli rol oynamıştır. Özsoy'un hazırlanışı esnasında bu iki kurumun yanı sıra Musiki Muallim Mektebi'nden de destek alınmıştır. Hatta koro için müzik eğitimi kurumu olmayan Ankara Kız Lisesi, Gazi Terbiye Enstitüsü Beden Terbiyesi Bölümü'nden, İsmet Paşa Kız Enstitüsü'nden bile öğrenciler alınarak koroda görevlendirilmişlerdir.⁶⁹ Bu da aslında mevcut haliyle kadroların bu çapta bir opera prodüksiyonuna hazır olmadığını göstermektedir. Atatürk otoritesini kullanarak eserin gerçekleşmesine engel olacak her türlü sıkıntı ve eksikliği gidermeseydi muhtemelen böyle bir girişim başarısızlıkla sonuçlanacaktı. Cumhuriyet devrimlerinin yeterli ve uygun altyapı oluşturulmadan gerçekleştirilmeye çalışıldığı eleştirisinin haklı noktaları burada da kendini göstermektedir. Ne var ki Atatürk de bu durumun farkındaydı, ancak kısa zamanda büyük işler başarma hedefine ulaşmak için altyapı eksikliğini göze almıştı. “Bir inkılap yapıyoruz beyler, bunu anlamayanlara içimizde yer yok!”⁷⁰ çıkışından, onun zaten her yönüyle tam ve başarılı bir opera prodüksiyonu peşinde olmadığı anlaşılmaktadır. Eğitimini kısa süre önce tamamlamış bir besteciye, yeni birleştirilmiş bir orkestra ve nota dahi bilmeyen koristlerin de bulunduğu bir koroyu emanet etmiştir. Ancak bestenin ve icranın tüm eksiklerine rağmen amacına ulaşmıştır. Önemli olan da budur. Ne var ki bu Atatürk'ün sadece kısa vadeli başarı ve gösterişe odaklandığı anlamına gelmemektedir. Eksiklerin farkındadır ve gelecekte daha iyisini ve daha fazlasını başarabilmek için gerekli adımları atar. Özsoy'un sahnelenmesinden sadece birkaç ay sonra Atatürk Necil Kazım Akses, Adnan Saygun ve Ulvi Cemal Erkin'e birer opera daha besteletmek için talimat verir. Atatürk, ülkedeki besteleme faaliyetlerini artırmak istemektedir. Bunu yaparken teşvik edilen ve harekete geçirilen besteci sayısını da artırmaya çalıştığı görülmektedir. Bir yandan

⁶⁹ A.e., s. 36-43

⁷⁰ A.e., s. 40

da bu fırsatları bestecilerin aralarındaki farkları değerlendirmek için kullanmış olması muhtemeldir.

Özsoy'un sahneye kuruluş süreci, eldeki müzisyenlerin böylesine büyük bir icra için yeterli sayıda olmadığını göstermektedir. Sarayda kurulmuş bando ve orkestraların kaynaklarının cumhuriyet devrinde yeni kurumlara aktarılması sayesinde çalgıcıların daha güçlü bir kadroya sahip oldukları, şancıların ise nispeten daha az oldukları görülmektedir. Özellikle büyük rollere uygun donanımına sahip sanatçılar çok azdır. Bu açığın giderilmesi için gerekli konservatuvar önce Musiki Muallim Mektebi'nin bünyesinde açılır, daha sonra da bu kurumdan ayrılarak bağımsız bir konservatuvar niteliğini kazanır. Yurtdışında eğitim görmüş Türk'lerin yanı sıra Hindemith ve Bartók gibi dünya çapında ünlü otoritelerin de katkılarıyla kurulan bu konservatuvarda opera alanında Avrupa standartlarında bir seviyeyi yakalama yönünde önemli adımlar atılmıştır. Alman rejisör Carl Ebert'in çalışmaları bu çalışmaların belkemiğini oluşturur görünmektedir. Ebert 1936 ile 1940 yılları arasında aralıklarla Türkiye'ye gelerek konservatuvarın kurulmasında yardımcı olmuş ve 1940 ile 1949 yılları arasında sürekli olarak Türkiye'de kalmış, sahne dersleri vermiştir. Sahnelenen ilk eser Mozart'ın **Bastien und Bastienne** adlı tek perdelik mütevazi **Singspiel**'i olmuş, bunu 1940'ta **Madama Butterfly**'ın ikinci perdesi, 1941'de de **Tosca**'nın ikinci perdesi izlemiştir. 1942'den itibaren **Fidelio**, **Madama Butterfly**, **Figaro'nun Düğünü** gibi eserlerin tamamının sahnelenmeye başlanması öğrencilerin bu çapta eserler için gerekli seviyelere ulaştığını göstermektedir.⁷¹

Atatürk 1938 yılında vefat etti. Hayattayken temeli atılan kurumların verdiği ürünleri görme şansı olmadı. Oysa yabancı operaların Türkiye'de Türkçe olarak sahnelenmeleri onun için önemli bir hedefti. Onun bu arzusunu Altar bizlere şu şekilde aktarıyor:

⁷¹ Arnold Reisman, **Post-Ottoman Turkey: Classical European Music & Opera**, BookSurge Publishing, 2008, s. 35-36

“Günlerden bir gün, Milli Eğitim Bakanı Saffet Arıkan, Carl Ebert ve ben, Devlet Konservatuvarı müdürünün odasında idik. Bakan, Carl Ebert’e sordu: ‘Cumhurbaşkanımız sizden şunu öğrenmek istiyorlar. Türkiye’de Türkçe metinli ilk opera, Türk sanatçıları tarafından ne zaman oynanacak?’ Ebert hiç tereddüt etmeden: ‘Beş yıl sonra’ dedi, o beş yıl geçti ve Türkçe metinli bir Mozart operası başarıyla oynandı. Carl Ebert haklı idi, çünkü verdiği tarih kesinlikle şaşmamıştı.[...] Bu eserden sonra Butterfly ve Tosca operalarının sadece birer perdeleri, aynı prosedüre uyularak Türkçe oynandı, ne yazık ki Atatürk bütün bu çabaların hiçbirini göremeden ebediyete intikal etmişti.”⁷²

Görüldüğü üzere Menderes hükümetinin başladığı 1950 yılına gelindiğinde Ankara ve İstanbul’daki konservatuvarların opera için gerekli sanatçıları yetiştirme çabalarının somut ürünleri görülmeye başlamıştı. Bütün bunlar, devrimci zihniyetle hareket eden Atatürk’ün ve etrafındaki kadroların atılımlarıyla mümkün olmuştur. Riskler, imkansızlıklar ve eksikliklere rağmen projeler kesin, kati ve cesur bir tavırla uygulanmıştır. Bu da söz konusu kişilerin devlet kurum ve mekanizmaları üzerindeki hakimiyeti sayesinde mümkün olmuştur. Bu, operanın Kemalist dönem ile Osmanlı dönemi arasındaki gelişimleri açısından en temel farklılıklardan birisini teşkil eder. Osmanlı döneminde padişah sadece saray içinde iradesini doğrudan kullanarak operaya destek vermekteydi. Saray dışında, Pera’daki opera faaliyetlerini ise parasal yardım yaparak, şahsen ziyaret ederek ya da tiyatronun kendisini imparatorluk tiyatrosu olarak tanıtmaya izin vererek destekliyordu. Cumhuriyetin bu ilk döneminde ise lider kadroların devletin ilgili bütün kurumlarını sürece yasal düzenlemelerle dahil ettiğini, Atatürk’ün de kişisel karizma ve otoritesini doğrudan herkesin üzerinde kullandığını görüyoruz. İki dönemde de amaçlanan benzer olmakla birlikte yöntemde ve öngörülen kültürel değişimin hızında ve yoğunluğunda farklılıklar bulunuyor. Dalkılıç bu anlamda Osmanlı’dan cumhuriyete opera özelinde uygulanan kültürel politikadaki devamlılığa ve farklılaşmaya dikkati çekiyor:

“... müzik alanında görülenler tamamen yeni bir ortamın ürünü değildir. 19. yüzyılın açtığı kanallar üzerinden ilerler bu politikalar [...] Osmanlı İmparatorluğu’nun son dönemi ile Cumhuriyet dönemi

⁷² Cevat Memduh Altar, "Paul Hindemith ile Karşılaşmam", **Cevat Memduh Altar: Müzik Eğitiminin Şövalyesi**, yay.haz. Dr. Erdoğan Okyay, Ankara, Sevdâ-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, t.y., s. 75

arasındaki temel fark, müzikte Batılılaşma çabalarının ikinci dönemde çok daha yoğun, daha devlet kontrolünde ve daha sistematik bir şekilde yapılmaya çalışılmasıdır.⁷³

4.4.2.2. MENDERES VE SONRASINDA OPERA

Daha önce belirtildiği gibi, Menderes hükümetiyle birlikte kültür politikalarındaki radikal değişim taraftarı tutum zayıflamış ve yerini git gide daha muhafazakar bir tutuma bırakmıştır. Bunun müzik reformlarına yansımaları olması kaçınılmazdı. Ne var ki 1950’li yılların batı müziği aleyhine keskin bir kırılmanın yaşandığı dönemler olmadığı görülmektedir. Türk Televizyon ve Radyo Kurumu (TRT) ve Yapı Kredi Bankası gibi kuruluşlar eser siparişleri vermiş, çeşitli büyük kültür olayları için bestecilerden yeni eserler talep edilmeye devam edilmiştir. Sanat kurumları da çoğalmaya devam etmiş, 1949’da Ankara Devlet Opera ve Balesi kurulmuştur. 1959’da İstanbul Şehir Operası olarak açılan kurum 1970’de İstanbul Devlet Opera ve Balesi adını almış, bunu 1983’te İzmir, 1992’de Mersin ve 1999’da Antalya Devlet Opera ve Balesi takip etmiştir. En son açılan opera kurumu 2008’de Samsun’da faaliyetlerine başlamıştır. Bunların yanında çeşitli illerde senfoni orkestraları kurulmuş, konservatuvarlar açılmıştır.

Türkiye’de halen yeni klasik müzik kurumlarının açıldığı görülmektedir. Bu sürecin bir parçası olarak operalar da açılmaktadır. 2008’de açılan Samsun Devlet Opera ve Balesi ülkede opera sanatının gelişimine mevcut iktidarda da devam ettiğini göstermektedir. Ne var ki opera kurumlarının açılışları arasında geçen yıllar bu alandaki performansın ülkenin ekonomik, demografik ve kültürel alandaki performansının yanında sönük kaldığını göstermektedir. İstanbul Operası, Ankara’dan 10 yıl sonra açılmıştır. İzmir için aradan 23 sene geçmesi gerekmiş, sonraki 9 sene boyunca hiç bir yeni opera kurumu açılmamıştır. 1992 senesine kadar ülkenin sadece

⁷³ Dalkılıç, **a.g.e.**, s. 62

üç şehrinde opera bulunuyordu. 90'lı yıllar iki yeni opera ile yeni bir ivmeye işaret etse de yeni bin yılın ilk on yılında sadece bir yeni kurum açılmıştır.

Kurumların sadece sayısına bakarak tabloyu tam olarak değerlendirmek mümkün değildir. Operanın çok sayıda olan beşeri ve fiziki ihtiyaçlarının hangi oranda karşılanabildiği sorusuna verilmiş kesin ve rakamsal bir cevap yazılı kaynaklarda bulunmuyor gözükmektedir. İstanbul'un bina sorunu hala çözülmeyi beklemektedir. Antalya opera için özel olarak tasarlanmış ve sadece operaya tahsis edilmiş bir binaya sahip değildir. İzmir'de Elhamra Sahnesi'nin yetersizliği ancak 2008 yılında Ahmet Adnan Saygun Sanat Merkezi'nin açılmasıyla giderilmiştir. Ayrıca uzun yıllar yeni kadroların verilmeyişi hem yeni sanatçılara ihtiyaç duyan kurumlar, hem de kadroya giremeyen sanatçılar açısından sorun oluşturmaktadır. Özellikle kadrosuzluk sorunu son 20 yılda bu alanda eğitim görmek isteyen gençleri olumsuz etkilemektedir. Tıp, eğitim, ekonomi ve benzeri alanlarda eğitim görenlerin devlet kurumları dışında iş bulabilecekleri derin bir iş piyasası mevcutken, opera sanatçılığı sadece devlet desteğiyle ayakta durabilen opera kurumlarına bağlı bir meslek olduğundan, bu kurumlarda iş bulma umudunun yok olması, bu mesleği seçenlerin sayısının ve niteliklerinin düşmesine sebep olmaktadır. Ömür boyu iş garantisi veren devlet kadrolarının bazı noktalarda verimsizliğe ve hatta istismarlara yol açtığı bilinmektedir. Öte yandan yeni neo-liberal politikalar devleti şimdiye kadar refah devleti ya da sosyal devlet olmanın gereği olarak görülen bazı sorumluluklardan kurtarmaya çalışmaktadır. Devleti eğitim, sağlık ve kültür alanlarından çekmeyi hedefleyen bu anlayış herşeyi özel sektör mekanizmalarına terk etmek istemektedir. Böylece mevcut olumsuzlukların giderileceği düşünülmektedir. Ne var ki özellikle Avrupa ve ABD örnek alınarak ortaya koyulan modellerin ülkemiz açısından uygunluğu şüphelidir. Elbette her reform bir risk taşır ve risklerin gerçekleşmesi durumunda sorumlular dengeleyici ve düzeltici tedbirlerle hatalarını düzeltmeye çalışabilirler. Unutulmaması gereken noktalar, opera sanatçısı yetiştirmenin kendine has zorlukları, mevcut yetişmiş kısıtlı insan gücünün meslek piyasasından kopuşunun getireceği yıkım, bu yıkımın tamir edilmesi için gerekecek zaman ve bunun ülkedeki opera geleneği üzerindeki

etkileri olmalıdır. Opera sanatçıları daha verimli çalıştırmak amacıyla serbest iş gücü piyasasının normalarına maruz bırakırken bu alanda yetişmiş iş gücünü yok etmek ve yeni iş gücü arzının oluşmasını imkansızlaştıracak bir piyasa oluşturma riski bulunmaktadır. Böyle bir riskin gerçekleşmesi durumunda, bu duruma sebep olanlar Türkiye’de çok zor şartlar altında geliştirilmeye çalışılan bir sanatın iki yüz yıldan fazla sürelik birikimini yok etmiş olmak suçlamasıyla karşı karşıya gelebilirler. Bu değişimlerin sonuçları sadece maaş ve çalışma rejimi olmayacaktır. Kemalist dönemde devrimin ve ilerlemenin etkin aktörleri olarak görülen ve sunulan sanatçılar bugün iş piyasasının meslek kademelerinden birine dönüşmektedirler. Sanatçılar, devlet ve içinde yaşadıkları toplumla olan ilişkilerine, kültür yaşamındaki rollerine dair eski düşüncelerin geçerliliğini kaybettiğini gözlemliyorlar. Bu bazı kesimler için tepeden inmece, zorlamacı elitist Kemalist sanatçı tavrının nihayet zayıflaması olarak görülürken, başka kesimler için sanatçının toplumdaki öncü ve dönüştürücü gücünün piyasa dinamikleri tarafından esir alınması olarak değerlendirilebilir. Bakış açısı hangisi olursa olsun kesin olan, sanata ve sanatçıya biçilen rolün değiştiğidir.

Son 50 – 60 yılın Türk müzik ve müzik eğitimi dünyasının iç dinamiklerini sağlıklı değerlendirebilmek için henüz çok erken. Herşeyden önce bunun için yeterli sayıda çalışma bulunmamaktadır. Adnan Saygun bu konuda belki bir istisna sayılabilir. Kendisinin 1991 yılına kadar yaşamış olması ilk kuşak besteciler içinde hakkında en çok çalışma yapılmış besteci olmasının bir sebebi olabilir. Türkiye’de arşivcilik alanındaki eksiklerimiz, kaynakların kısıtlılığı, kaynaklara erişimin zorlukları, politik kısıtlamaların yazılı çalışmalar üzerindeki etkisi ve nihayetinde yakın tarihteki olayları aktarmanın anlatanlar açısından doğurduğu çeşitli sakıncalar akademik araştırmalar için engel teşkil etmektedir. Tarihçi, müzikolog, sosyolog ve etnografların yapacakları çalışmalara çok büyük ihtiyaç duyulmaktadır. Bugün hala Türkiye’deki klasik batı müziği sanatçıları meslek sosyolojisi açısından inceleyen niceliksel ve niteliksel inceleme çalışmaları bulunmamaktadır. Hemen hiç bir bestecinin çok ayrıntılı ve kapsamlı biyografisi yazılmamıştır. Sohbetler, anılar, çeşitli yazılar bulunmakta ancak Avrupa’da büyük bestecilerin biyografileri için yapılan çalışmalara benzer boyut ve

nitelikte kitaplar hala yazılmayı beklemektedir. Bu gibi eserlerin yokluğunda Türkiye’de günümüz operasının yerini tam olarak tahlil etmek mümkün değildir.

Ne var ki bütün bu eksikliğin kendisi de göstergesel bir nitelik taşımaktadır. Opera besteleyen bestecilerin azlığı, besteledikleri eserlerin azlığı, opera kurumlarının yukarıda belirtilen durumu, çağdaş bestecileri inceleyen akademik çalışmaların azlığı, müzik çevreleri üzerine yapılmış sosyolojik, etnolojik çalışmaların eksikliği, bütün bunlar bizlere mevcut makro politik çizginin operayı yeterince desteklemediğini göstermektedir. Türkiye’de günümüzde opera besteleyen besteciler çok az sayıda. Besteciler, müzisyenler, kurumlar ve çevreler üzerine yapılan müzikolojik, etnolojik ve sosyolojik çalışmalar yok ya da çok az. Bu da müziğin Türkiye’de sadece icra sanatı olarak değil, inceleme alanı olarak da geri planda kaldığını göstermektedir. Bu tür bilimsel faaliyetlerin ticari açıdan kazanç getirmiyor oluşu, bu alanda da devletin dolaysız desteğine ihtiyaç duyulması sonucunu doğuruyor. Ancak devlet eğitim alanında da yerini özel sektöre bırakma yönünde adımlar atmakta, bu da bu tür çalışmaların geleceğinin karanlık olacağı ön görüşünü kuvvetlendirmektedir.

Devletin sanat ve bilimi dolaysız desteklemeyi ve geliştirmeyi amaçladığı Kemalist dönemle bugünü karşılaştırdığımızda o dönemdeki dinamizmi, hızlı gelişmeyi ve sanata toplumsal bir misyon yükleyen anlayışı bugün görememekteyiz. Kemalist dönemde sanat alanındaki gelişme, iktisadi alandaki gelişme kadar önemli sayılmaktaydı. Devrimin amaçlarına sadece kalkınarak ulaşamazdı, kültürel alandaki değişim devrimin asıl ürünü olacaktı. Gelişmiş kültür, gelişmiş toplum demektir. Bugünse kültür kurumlarının varlığına ancak kar-zarar mantığına göre çalışan piyasaya ayak uydurabilmeleri şartıyla izin verildiği bir anlayışa doğru ilerlemekteyiz. Bütün bunlardan opera, kar etmesinin imkansızlığı tarihsel olarak ispat edilmiş bir sanat dalı olarak nasibini fazlasıyla almaktadır.

5. 17. YY. VENEDİK’İ VE CUMHURİYET DÖNEMİ TÜRKİYE’SİNİN OPERA BAĞLAMINDA KARŞILAŞTIRILMASI

17. yy. Venedik’i ve Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinde operanın gelişiminin incelendiği önceki bölümlerde her iki inceleme de karşılaştırmaya yer vermeden yapılmıştı. Bu bölümde iki hikaye, birbirleriyle olan benzerlikleri ve farklılıkları açısından yeniden ele alınacaktır. Diğer bir yandan bu karşılaştırma, sanat üretimi ve tüketimini etkileyen faktörlerin incelendiği bölümdeki bilgileri de metne entegre ederek çalışmayı bütünlüğe kavuşturmayı hedeflemektedir. Karşılaştırma iki ana başlık altında ele alınacaktır:

- Sistemik farklılıklar
- Tarihsel farklılıklar

Sistemik farklılıklar her biri bir sistem olan politika, kültür ve topluma bağlı farklılıkları, tarihsel farklılıklarsa iki hikayenin içinde bulunduğu tarihselliklerin kilit noktasını oluşturduğu farklılıkları ifade etmektedir.

5.1. SİSTEMİK FARKLILIKLAR

5.1.1. İKTİDARLA İLİŞKİ

Operanın ihtiyaçları çok geniş bir yelpazeye yayılır. Şancılar, her türden çalgı çalan müzisyenler, besteciler, şef ve çalıştırıcılar, rejisörler, bale sanatçıları, koreograflar, dekor ve kostümler tasarlayacak sanatçılar, ışıkçılar, teknisyenler ve zanaatkarlar bir

operanın sahneye konulabilmesi için gerekli kadroyu oluştururlar. Bu kadar çok değişik alanda uzmanlaşmış insan gücünü yetiştirmek, onları istihdam etmek ancak büyük finansmanla mümkündür. Onları bulmak, bir araya getirmek ve beraber çalıştırmak da ancak uygun iletişim ağları ve üstün yönetim mekanizmaları ile mümkün olabilir. Opera için fiziki imkanları uygun olan bir opera binasına da ihtiyaç duyulur. Böyle bir binanın tasarımı, inşası ve bakımı son derece masraflıdır. Bütün bunlar operanın ayakta kalabilmesi için ekonomik gücü elinde tutanların desteğine ne kadar ihtiyaç duyduğunu göstermektedir. İktisadi gücün siyasi güçle olan ilişkisi büyük ekonomik ihtiyaçların ancak iktidarın desteğiyle karşılanabileceği gerçeğine işaret eder. Bu ilişkiden opera da muaf değildir. Opera ihtiyaç duyduğu beşeri, fiziki ve ekonomik kaynakları ancak iktidarın desteğiyle temin edebilir. Bu yüzden tarihin her aşamasında, her ülkede opera iktidarın desteğini aldığı ölçüde gelişebilmiştir.

Venedik'te iktidarı elinde tutan aristokrasi için opera, bir çok açıdan iktidara hizmet ediyordu. Operalarda Venedik ve aristokrasinin değerleri yüceltiliyordu. Şehirdeki opera faaliyeti Venedik'in uluslararası prestijini güçlendirdiği gibi şehrin turistik cazibesini arttırıyor, böylece bir gelir kaynağı olarak da öne çıkıyordu. Operanın bir araya getirdiği sanatçı ve entellektüellerle aristokrasinin yarattığı sosyal ortam önemli sosyal sermayelerin de oluşmasına yardımcı oluyordu. Bütün bunları da önemli bir ihtiyacı da karşılayarak yapıyordu: eğlence. Opera döneminin en gösterişli, en çeşitli, en ilginç ve şaşırtıcı, en moda eğlence aracıydı. Avrupa çapında bir başarı öyküsü olarak opera her yönüyle Venedik'teki iktidar çevreleri açısından göz bebeği bir sanat dalıydı. Bu da cumhuriyetin Napolyon tarafından yıkılışına kadar operanın her türlü ihtiyacını karşılayabilmesini ve çok zengin bir opera prodüksiyon dünyasının ayakta kalabilmesini sağlamıştır.

Türkiye'de de opera iktidardan bağımsız gelişmemiştir. Opera sarayda doğrudan sultanın komutasında başlamıştır. Pera'da her ne kadar sivil girişimle opera faaliyetleri başlamış olsa da, bu girişim iktidarın verdiği yasal izinlerle mümkün olmuştur. Ayrıca

operanın kronik iktisadi kendi kendine yetememezliği gene sarayın maddi destekleriyle aşılabılmıştır. Naum Tiyatrosu'nun kendisini imparatorluk tiyatrosu olarak tanıtmayı, sarayın bu girişimi tamamen sahiplendiği ve gözettiği, hatta kendine mal ettiği anlamına gelmektedir. Cumhuriyet döneminde operaya verilen destek devam etmiş, hatta opera daha büyük bir kültürel devrimin önemli bir başlığı haline getirilmiştir. Operanın sadece sahnelenmesi yeterli görülmemiş, her türlü personel ihtiyacının ülkenin kendi vatanadaşları tarafından sağlanması için büyük bir eğitim projesi de uygulamaya sokulmuştur. Böylece Türkiye'nin operadaki yeri tüketici, müşteri, izleyici olmaktan çıkmış, Türk milleti de operanın üreticileri, yaratıcıları arasına sokulmak hedeflenmiştir. Bu Türkiye'yi batı medeniyetinin bir aktörü haline getirme çabasının bir parçası olarak görülmüştür. Operanın ihtiyaç duyduğu yetişmiş insan kaynağı, operayı kültürel sermayenin ülkede ne kadar geliştirildiğini göstermek açısından uygun bir sanat dalı kılıyor. İmkansızlıklara ve eksikliklere rağmen girişimlerde bulunulması da bu kültürel çabanın bir anlamda gözükaralığına işaret etmektedir. Ancak bu gözükaralık uluslar arası standartların ihmal edilmesi anlamına gelmiyordu. Bu standartların yakalanması için çok sayıda adım da atılıyordu. İktidarın operayı makro politik ve kültürel tercihlerinin içinde önemli bir yere koyması elbette operaya atfedilen olumlu ve kabul edici tavrıyla beraber gidiyordu. Menderes ve sonrası hükümetlerin batı kültür ve sanatına olan tavrındaki farklılık operaya verilen öncelikli yerin erozyona uğramasına sebep olmuştur. Batı kültürüne daha soğuk bakan ve batılılaşmayı daha çok teknoloji ile sınırlı görme eğiliminde olan bu hükümetlerin operayı aynı tutkuyla kucaklamamış olmaları şaşırtıcı değildir. Her ne kadar doğrudan ve açıktan operaya karşı olumsuz bir tavır takınılmış olmasa da, bu hükümetlerin Kemalist dönemin radikal tavrını taşımadıkları ve operayı aciliyet taşıyan konular arasından çıkardıkları görülmektedir. Bu da zamanla operanın ülkedeki gelişimini yavaşlatmış ve engellemiştir. İktidarın desteğinin zayıflaması gelişimin de hız kaybetmesi sonucunu doğurmuştur.

5.1.2. KİMLİK POLİTİKALARIYLA İLİŞKİ

İktidarların bir sanat dalına verdikleri destek, o sanat dalı ile iktidarın kurguladığı kimlik arasındaki uyumunun derecesine bağlıdır. 17. yy. Venedik’inde opera Venedik aristokrasisinin kendisi, devlet ve şehir için kurguladığı kimlik açısından temel bir yere sahipti. Avrupa’daki diğer devletlerin tersine toprak üzerindeki hakları üzerinden asilliğini kurgulayamayan Venedik aristokrasisi için ticaretle uğraşılıyor ve zenginliğini buradan elde ediyor olmanın getirdiği dezavantajı telafi etmenin en önemli yollarından birisi kültür ve sanat alanlarında Avrupa’nın diğer aristokratlarını yakalamak ve hatta aşmaktı. Bu yüzden sanata verilen destek, kimlik açısından Venedik hakim sınıfının aristokrat kimliğinin bir parçasını teşkil eder. Ayrıca sanat, felsefe ve edebiyat gibi alanlarda tanınan özgürlük alanı diğer siyasal aktörlerle olan rekabet ilişkisinde Venedik’in yerini de tanımlayan bir özellikti. Papa’nın engizisyonlarından ve çeşitli kral ve prenslerden kaçan düşünür ve yazarlar, sanatçılar Venedik’te zaman zaman himaye ediliyordu. Böylece Venedik kendisini özgürlükçü bir devlet olarak tanımlama şansını yakalıyordu. Venedik’in himaye ettiği kişiler şehrin zengin kültür, sanat, edebiyat ve düşünce ortamında yerini alabiliyordu. Şehrin Avrupa’nın dört bir yanından sanatçıları getirtmesi ve bu sanatçıların şehirdeki sanat faaliyetlerinde yer almaları, Venedik Cumhuriyeti’nin Avrupa diplomasisi içindeki yerini ve Avrupa’daki ticari sirkülasyon içinde aldığı yeri de yansıtmaları itibarıyla Venedik’in kendisini Avrupa içindeki yeri tanımlamasında somut bir örnek olarak görülüyordu. Venedik özü itibarıyla bir şehir devleti olduğundan, devletin imajı aslında devletin kendisi olan şehrin imajından ayrı düşünülemezdi. Bu yüzden şehirdeki yoğun ve zengin opera faaliyeti şehrin kimliğinin bir parçasıydı. Operanın büyük mekanlarda çokça insanın toplanmasıyla yapılan bir sanat etkinliği olması, politik açıdan da her zaman önemini korumasını sağlamıştır.

Cumhuriyet dönemi Türkiye’sine baktığımızda Kemalist dönemde operanın kimlik inşasında küçük sayılmayacak bir yer işgal ettiği görülmektedir. Opera radikal ve hızlı

bir batılılaşma hedefinin en belirgin ayaklarından birisi olmaya adaydı. Mevcut kültür operanın müzik, tiyatro, dans geleneğine yabancı olduğundan opera kültürel değişimin ideal bir sembolü olabilirdi. Opera batı kültürünü milli kültürle sentezleme isteğine de kolaylıkla cevap verebilecek bir türdü. Konuların Türk tarihinden ve edebiyatından alınması, müziğin geleneksel müziklerle sentezlenerek bestelenmesi, beste ve librettoların Türkler tarafından yazılması, kostüm ve dekorların Türkler tarafından tasarlanması, eserlerin Türkler tarafından icra edilmesi vs. batı kültürüyle milli kültürü sentezleme çabalarının aynı anda bir çok sanatsal ve teknik alanda somut ürünleriyle sunulmasına fırsat tanıyordu. Operaya gidilirken giyilen kıyafetler, operayı izlerken ve opera binasındayken uyulması gereken davranış kuralları, bütün bunlar aynı zamanda toplumun batılı davranış kalıplarına ve yaşam alışkanlıklarına geçtiğini kanıtlıyordu. Operanın gerektirdiği fiziki ve finansal şartların sağlanmış olması Türk devletinin bu konudaki kararlılığını, tutkusunu ve sanata verdiği öncelikli tutumu ispatlıyordu. Gerekli çok yönlü ve çeşitli yetişmiş insan gücünün bir araya getirilerek çalıştırılması da devletin eğitimdeki batılılaşma politikasının başarılarını ispatlıyordu. Venedik'in Avrupa'dan sanatçı getirtmesi onun makro politik ve diplomatik alanda kendisine dair yaptığı tanımlamaya uymaktaydı. Ne var ki kendisini Avrupa'ya ispatlamak isteyen Türkiye için bu tür yardımlar ancak geçici olmak kaydıyla kabul edilebilirdi. Türkiye'ye Avrupa'dan gelen müzisyenlerin hemen hepsinin eğitmen olarak çalışmış olması, bu kişilerin ülkeye getirtilme amacının aslen geleceğin Türk sanatçılarını yetiştirmek olduğunu göstermektedir.

İktidarın kimlik kurgusunda operaya verdiği yer açısından bakıldığında 17. yy. Venedik'i ve cumhuriyet dönemi Türkiye'si arasında benzerlikler olduğu görülmektedir. Türkiye'nin kendi kadrolarını yetiştirme arzusu, daha önce de belirtilen Avrupa ile olan aşk – nefret ilişkisinden kaynaklanmaktadır. Türkiye batılılaşmak, Avrupa'nın bir parçası olmak istemektedir. Ancak diğer bir yandan kendisini aşağılanmış hissetmekte ve geri kalmış görmektedir. Bu olumsuz duygunun yenilmesi için Türkiye kendi sanatçılarıyla kendi sanatını icra edebildiğini ispat etmek zorundadır. Bu da Avrupalı sanatçıların ülkedeki sanat üretiminde kullanılmasını ve Türkiye'de üst düzey sanat arzının yaratılmasını kısıtlamıştır.

Menderes ve sonrası hükümetlerin muhafazakar tutumları operanın gelişimine olumlu yansımamıştır. Batı kültürüne ve sanatına kimlik kurgularında daha az yer veren ya da bunları milli kimliğe tamamen yabancı, aykırı ve zararlı bulan çevrelerin kurguladığı milli kimlikte operaya verilen yer, muhafazakarlığın derecesine göre azalmış, hatta en kuvvetli durumlarda tamamen yok olmuştur. Bu da operanın gelişimini olumsuz etkilemiştir. Opera desteklenen ve arzu edilen kimliği yansıtan önemli bir unsur olmaktan çıkmış, geçmiş Kemalist dönemin olumsuzlanan kimlik kurgusunun devam eden, rahatsızlık verici bir unsuru haline gelmiştir.

5.1.3. KÜLTÜRLE İLİŞKİ

İktidarlar kimlikleri kurgulamaya ve etkilemeye çalışırlar ancak tamamen kontrol edemezler. Kimliği de içine alan kültüre şeklini toplumun bütünü verir. Sanat da toplumun değişik kesimlerinin kültür ve kimlik anlayışlarını kurgulama, ifade etme ve yayma araçlarından birisidir. Sanat etkinlikleri estetik fonksiyonlarının yanı sıra bu tür toplumsal fonksiyonlara da sahiptir. Bu bağlamda, operanın toplumsal yaşamla olan ilişkisi, operanın bu tür işlevleri ne şekilde ve ne kadar yerine getirebildiği sorularına verilen cevaplarda kendini gösterir.

Opera tarihsel ve sınıfsal kökenleri açısından aristokrat bir sanattır. Saraylarda doğmuş ve gelişmiş, aristokratların ve ayrıcalıklı üst sınıfların tükettiği bir sanat dalı olmuştur. **Singspiel** gibi daha alt statüde olan ve buna göre daha alt sınıflara ait mekanlarda sahnelenen türler operanın temelde aristokratik olduğu gerçeğini değiştirmemektedir. Orta ve alt sınıfların operaya erişimi ancak Fransız Devrimi, sosyal devletin ortaya çıkışı ve komünist devletlerin kurulması gibi gelişmelerle 19. yy.'dan itibaren mümkün olmuştur. Ancak operanın daha alt sınıflara da ulaşarak tabanını

genişletmesi, iktidarla olan ilişkilerinin temellerini değiştirememiştir. Operanın ihtiyaç duyduğu bina, kadro ve finansman onu hakim glere bağımlı kılmaktadır. Dar çevrelerin kısıtlı imkanlarıyla gerçekleştirmesi imkansız olan bu türün duyduğu destek onun toplumsal kimliğin ve kültürün şekillenmesinde alabileceği rolü kısıtlamaktadır.

Toplumu oluşturan kesimlerin kimlik anlayışları ve kültüre dair idealleri farklılıklar gösterir. Farklı ideal ve anlayışlar farklı hedeflere sahiptir. Kültür ve kimlik bir mücadele alanıdır çünkü bu farklılıklar rekabet ve çatışmaya sebep olur. Sanat etkinlikleri mücadelenin etkin araçlarındandır. Sanatın teknikleri, içeriği, kullandığı mekan, mekandaki toplumsal etkileşimler, tasarım, hazırlık, tanıtım ve sunum süreçleri vs., hepsi doğrudan ya da dolaylı olarak etkinliğin amaçlarına hizmet ederler. Opera ancak iktidar bütün bu ihtiyaçları sağladığında ve süreçleri mümkün kıldığında hayat bulabildiğinden iktidarla rekabet veya mücadele eden kesimler için opera bir seçenek olamaz. En basit ifadesi ile operaya güçleri yetmez. Halbuki iktidar dışı kesimler yani muhalefet, devletin imkanlarından kısmen ya da tamamen mahrum olduğu için kısıtlı imkanlarıyla gerçekleştirebileceği sanat etkinliklerine ihtiyaç duyar. Operanın ise solistlere, orkestraya, çukurlu bir sahneye, dekor ve kostümlere, koroya, bale grubuna, rejisre, şefe, ışıkıya ve benzeri çok sayıda sanatçıya ve teknisyene ihtiyaı vardır. İmkanların kısıtlılığına rağmen gerçekleştirilen opera prodüksiyonları kıstas teşkil eden prodüksiyonların yanında sönük kalırlar. Hatta bazen bir parodiye bile dönüşerek etkinliği gl duruma sokarlar. Kadrolar daraltılabilir, ancak kadronun kalitesini yüksek tutmak zordur. Zira iyi sanatçılar yüksek ücretlerle piyasada iş bulduklarından kendilerini bu tür projelere dahil etmek çok zordur. Orkestra, koro ya da balenin sayısını azaltmak repertuvarla özdeşleşmiş tınları bozar, ve bu da prodüksiyona zarar verir. Dinleyicinin sadece bireysel performansların kalitesine değil, alıştığı görüntü ve tınlara dair de beklentileri vardır. Bütün bu beklentileri karşılayamayan bir prodüksiyon aradığı kitleleri bulamaz ve başarısızlığa mahkumdur. Böylece iktidar dışı çevreler için opera ulaşılması imkansız bir sanat olarak kalır. Muhalefet operaya sadece eleştirileriyle ve açtığı tartışmalarla katılabilir. Kültürü şekillendirme, kimlik anlayışını kurgulama ve yayma mücadelesinde operayı üretici

sıfatıyla kullanma şansı yoktur. Bu da operayı sahiplenen kitleleri kısıtlar. Operanın tabanını genişletmesinde en büyük engellerden birisi operanın sahiplenilmesinde karşılaşılan bu engellerdir.

17. yy. Venedik’inde opera tüm aristokratik angajmanına rağmen gelişti ve çok sayıda tiyatro opera prodüksiyonlarına girişti. Yukarıda belirtilen sınırların operanın gelişimine burada neden engel olmadığını anlamak için Venedik’in o dönemdeki sınıfsal yapısını hatırlamak gerekir. Venedik dönemin en yoğun nüfuslu şehirlerinden biridir. Aristokratların ve tüccarlar gibi operaya gidebilecek sınıfın nüfus içindeki payı oldukça yüksektir. Ayrıca Avrupa’nın en önemli ticaret ve turizm noktalarından birisi olması münasebetiyle çok sayıda zengin ve asil Avrupalı’ya ev sahipliği yapmaktadır. Kalıcı olarak Venedik’e yerleşenler de az değildir. Bütün bunlar Avrupa’nın hiç bir yerinde mümkün olmayan yoğunlukta bir opera arzının Venedik’te taleple eşleşebilmesini sağlamıştır. Böylece opera iktidar dışı çevrelerin katılımı ya da katılımı olmadan da gelişebilmiş, aradığı kitleleri bulabilmiştir.

19. yy. Pera’ında, aynı büyüklüklerde olmasa da, Venedik benzeri bir takipçi kitlenin oluştuğu görülmektedir. İstanbul’da açılan tiyatroların sayısı ve basında bu tiyatrolarla ilgili çıkan çeşitli haberler operanın gelişimine izin verecek boyutta bir ivmenin yakalandığını gösteriyor. Bu ivme cumhuriyet döneminde çeşitli sebeplerden zayıflamıştır. Pera’da yaşayan gayrı müslim ve yabancılar opera dinleyici kitlesinin çok önemli bir kısmını teşkil ediyorlardı. İmparatorluğun yıkılması ve sonrasında yaşanan göçler ve nüfus mübadeleleri bu kesimlerin İstanbul’u terk etmesine sebep oldu. Bu da operayı önemli bir dinleyici kitlesinden mahrum bıraktı. Ankara’nın başkent ilan edilerek ülkenin siyasi ve kültürel merkezinin buraya kaydırılmak istenmesi İstanbul’un birikmiş opera çevrelerini ve kültürünü erozyona uğrattı. Osmanlı mirasıyla özdeşleşen İstanbul, bir süreliğine unutulmalı ve olduğu yerde bırakılmalıydı. Bütün dikkat ve imkanlar Ankara’ya odaklandı. İstanbul’da operanın Ankara’dan çok sonra kurulması öncelik ve ayrıcalıkların Ankara’ya kaydırıldığını

göstermektedir. Diğer bir önemli faktör de Pera’da tamamen yabancı sanatçıların ithal edilmesine dayalı sistemin cumhuriyet döneminde keskin bir kararla terkedilmesi olmuştur. Zaman zaman yabancı sanatçılar ülkeye gelerek konserler verseler de operada asıl kadroların Türkler tarafından teşkil edileceği bir opera sanat camiası hayali, yabancılara dayalı prodüksiyonun prensip olmaktan çıkmasına sebep olmuştur. Yerli sanatçıların yetişmesi için gerekli eğitim süreçlerinin bu arada yarattığı kısmi boşluk ülkede operanın gelişiminin ivmesini olumsuz etkileyen diğer bir faktör olarak görülebilir. Görüldüğü gibi operayı kültürel yaşamlarının bir parçası sayan ve kimliklerini ifade eden bir sanat olarak gören insanların azalması, operanın geliştiği ortamların dinamizmlerini ihmal, yerinden etme ve beklemeye alma gibi kararlar operanın gelişimini olumsuz etkilemiştir. Açılan eğitim kurumları, yetiştirilen sanatçılar, operanın millileştirilmesi amacıyla sentez niteliği taşıyan eserlerin yaratılması, bütün bunlar bu olumsuzlukları yenecek ve operaya ülkede tekrar eski dinamizmini kazandıracaktı. Ancak bu yatırımların meyveleri olgunlaşmadan iktidarların kültür ve kimlik anlayışlarının opera aleyhine değişmesinin olumsuz etkileri oldu. Muhafazakarlaşan iktidara rağmen operayı sahiplenebilecek çevrelerinse bunu iktidarın imkanları olmadan gerçekleştirmesi mümkün olamazdı. İktidarın operaya olan yaklaşımı soğuklaştıkça opera muhalif kesimlerin sahiplenerek kendi amaçları doğrultusunda ürettiği bir sanat etkinliği olamadı çünkü operanın dinamikleri iktidar dışı güçlerin operayı üretici olarak sahiplenmesini imkansız kılmaktadır. Bu da operanın tabanını genişletmesinin önündeki önemli engellerden birisidir.

Operanın 17. yy. Venedik’inde ve cumhuriyet dönemi Türkiye’inde edindiği kültürel konumlanmanın farklı olmasının önemli sebeplerinden biri de gelenekle olan ilişkisinde yatar. Operada müzik, tiyatro, dans, resim, heykel, giyim-kuşam gibi alanlarda sanatçılar çeşitli tarzlarda, çeşitli teknikler kullanarak gösteriyi ortaya çıkarırlar ve bütün bu öğeler gösteride bir bütünlük kazanırlar. Kullanılan tarzlar ve teknikler genel olarak değişik geleneklerin unsurudurlar. Örneğin operada kullanılan şan tekniği, bir şan geleneğinin parçasıdır. Bu şan geleneği de daha geniş açıdan bakıldığında bir müzik geleneğine aittir. Aynı şekilde müzik geleneği de sanat

geleneginin bir parçasıdır. Sanat geleneği ise kaçınılmaz olarak kültürün bir parçasıdır ve kültürel geleneklerden bağımsız değildir.

1637’de Venedik’te opera halka açık bir etkinlik olarak sunulduğunda operaya giden kesimler operayı yoktan varolan, kaynakları belirsiz, köksüz bir sanat ürünü olarak görmediler. Venedik köklü müzik ve tiyatro geleneği olan bir şehirdi. Çok sayıda tiyatrosunda temsillerin düzenlendiği; kilise, şapel ve konservatuvar gibi kurumlarda yetişen, yaşayan ve istihdam edilen müzisyenlerin verdikleri konser ve müzik etkinlikleriyle ünlü bir şehirdi. Operanın teatral kökenleri, tiyatrolarda ve özel gösterilerde verilen temsilleri izleyenler için hiç de karanlık değildi. Aynı şekilde operalar için yazılan müzikler de opera dinleyicilerinin aşına olduğu tarz ve türlerdeydi. Bunun tek istinası **recitar cantando** tekniği sayılabilir. Kaynaklar çok eskiye gitse de tam anlamıyla müzikal bir teknik olmamasının tanınırlığını ve cazibesini sınırlamış olması ihtimali yüksektir. Resitatifin önemli tartışma konularından birisi olması bu açıdan bakıldığında tesadüf değildir. Arya ve şarkı benzeri müzikal formlar dinleyicinin aşına olduğu ve opera dışında dinlediği, kültürel yaşamlarında yerini sağlamlaştırmış unsurlardı. Resitatif hem yeni bir bakış açısı ve anlayışı gerektiriyordu, hem de işitsel açıdan şarkı geleneğinin içine giremeyecek kadar farklı duyuluyordu. Her şeyden önemlisiyse, bütün entelektüel ve teorik görkemine rağmen etkileyici olması, sıkıcı olmaması arya ve melodiden çok daha zordu. Arya ve resitatif tartışmasının kökeni, görüldüğü üzere, resitatifin müzikal gelenekle olan rahatsız ilişkisidir. Ne var ki, resitatif geleneğin içinde yerini almayı başarmış, tartışmalar devam etse de yok olmamıştır. Bu ancak, sahneleyen yüzlerce eserle mümkün olmuştur. Her eser, özellikle de sundukları ikna edici, etkileyici metinlerle türün en başarılı örnekleri, resitatifin geleneğin içine yerleşmesine katkıda bulunmuştur. Görüldüğü gibi, 17. yy. Venedik’inde opera gelenekler açısından yenilikler getiriyordu. Ancak bu yenilikler gelenekle bütünleşebilecek nitelikteydiler. Tiyatroya gitme alışkanlığı olan insanlar için operaya gitme yepyeni bir toplumsal etkinliği ifade etmiyordu. Operada dinlenen müzikler opera dışında da dinlediği müziklerdi. Çalgıcıların ve şancıların kullandıkları teknikler dışarıda dinlediği

müziyenlerinkinden farklı değildi. Keza, kilisede, şapelde ve başka mekanlarda dinlediği müzikleri icra edenler de aynı kişilerdi. Operaların konuları edebiyat, mitoloji ve tiyatrodan tanıdığı konulardı. Opera izleyicisi için tek büyük sorun olan resitatifin de zamanla geleneğe yerleştiği görülmektedir. Dolayısıyla operanın 17. yy. Venedik’inde başta müzik ve tiyatro gelenekleri, daha geniş çerçevede kültürel geleneklerle bir devamlılık ve bütünsellik taşıdığı söylenebilir.

Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde operanın gelenekle olan ilişkisi, 17. yy. Venedik’inde gözlemlenen ilişkiden çok farklıydı. Operanın dayandığı gelenekler geç dönem Osmanlı ve 20. yy. Türk toplumunda bulunmuyorlardı. Türkler’in kendilerine ait müzik ve tiyatro kültürleri vardı ancak bunlar birçok açıdan Avrupa kültürünün geliştirdiği müzik ve tiyatro geleneklerinden farklıydılar. Bu da gelenekler açısından devamlılığın operanın gelişimine olumlu etki yaptığı 17. yy. Venedik’inden farklı bir tablonun ortaya çıkmasına sebep olmuştur. Tiyatronun, operayla karşılaştırıldığında Osmanlı’dan itibaren daha hızlı gelişmesi, kökleşmesi ve yaygınlaşması mevcut tiyatro geleneklerinin batı tiyatro geleneğinin özümsemesini, kabul edilmesini engellemediğini göstermektedir. Bunun sebepleri tiyatro tarihçilerinin uzmanlık alanına girmekle beraber, opera açısından anlam ifade eden bazı noktalara değinmek gerekmektedir. Tiyatro eserleri izleyicinin dilinde icra edilir. Her ne kadar müzik tiyatroda da kullanılsa da, sanatın ana ögesi değildir. Tiyatroda ana öge dramadır, başka bir deyişle oyundur. Sahnedeki oyunculuğu ikna edici bulduğu takdirde izleyicinin performanstan etkilenmesi kaçınılmazdır. Eseri yadırgamasına engel olabilecek en önemli bariyer, eserde ele alınan kültüre olan yabancılik duygusu olabilir. Kültürel uyumsuzluk, eserin yerel kültüre adapte edilmesiyle ya da yerel kültüre sahip yazarların özgün eserleriyle aşılabılır. Bunun için ihtiyaç duyulan, bu adaptasyon ya da eserleri kaleme alacak yazarlardır. Dekor ve kostüm gibi unsurların izleyici üzerinde yarattığı yabancılik duygusunun, dramada yaşananların, karakterlerin ve dramanın temelini oluşturan değerlerin, düşüncelerin yarattığı yabancılik duygusu kadar büyük bir güçlük yaratmayacağı varsayılabilir. Bu durumda en büyük engel olarak görülebilecek kültürel farklılıkların bir yazarın kalemiyle büyük ölçüde

aşılabilceğı söylenebilir. Gelenekler arası kaynaşma derinleştikçe ve olgunlaştıkça izleyici kitlesi, kendisinininkinden bambaşka bir kültüre ait bir eseri de herhangi bir adaptasyona ihtiyaç duymadan izleyebilecek ve bundan sanatsal ve kültürel olarak haz alabilecek, eserin değerine dair değerlendirmelerde bulunabilecek bir seviyeye gelebilir. Türk tiyatrosunun gelişimi bu noktada önemli başarıların elde edildiğini göstermektedir. Türk tiyatro geleneğı, batı tiyatro geleneğıyle üretken bir ilişki içine girmiş ve bunun olumlu neticelerini elde etmiştir. Tiyatronun elde ettiğı bu olumlu sonuçların sebeplerinin operada ne ölçüde bulunduğı sorusuna verilen cevaplar, operanın Türkiye’de gelişimini belirleyen faktörlerin neler olduğuna işaret etmektedir. Tiyatronun aksine operada müzik dramayla eşdeğerdedir, hatta -bu bir eleştiri konusu olsa da- sıklıkla ön plandadır. Müziğin operadaki yeri bu sanatın Türkiye’deki gelenekler açısından kendiğı bulduğu konumu belirlemektedir. Herşeyden önce tiyatroda oyunun temeli, şarkıya değil, konuşmaya dayanır. Orjinal dilinden çevrilmiş bir metin izleyici açısından son derece doğal duyulur. Operada ise orijinal metin başka bir dile çevrildiğinde aynı doğallık yakalanamaz. Diller arası prozodik farklılıklar sorunların en başında gelir. Orjinal müzik, orjinal metnin sözcüklerindeki vurgu, hece sayısı, kafiye düzeni gibi unsurlara bağılı olarak gelişmiştir. Aynı vurguları, hece sayısını ve kafiye düzenini koruyarak yeni bir dilde metin oluşturmak çok zorlu bir iştir ve opera tarihi boyunca hangi dilde olursa olsun bu tür girişimler başarısız bulunarak eleştirilmişlerdir. Özellikle opera geleneğı olmayan ülkelerin dillerine yapılan çeviriler izleyiciler tarafından kabul görmekte zorlanmıştır. Bu da bize meselenin prozodik teknik ayrıntılardan çok şarkı söyleyerek rol yapılan bir drama türünün gelenekselleşmiş olup olmamasından kaynakladığını gösteriyor. Şarkı bütün müzik geleneklerinde bulunan bir türdür. Anlatı ve canlandırma özelliğı bulunan şarkılar da bulunmaktadır. Ancak operada bütün oyuncular karakterlerini baştan sona şarkı söyleyerek canlandırırlar ki bu şarkı türünün sınırlarını aşmaktadır. Şarkı söylemenin sadece şarkı geleneğıyle sınırlı kaldığı kültürlerde opera bu sebeple yadırganır. Lirik ve duygusal alanın dışında kalan bütün konuşmaların şarkı söyleyerek gerçekleşmesi operanın gelenekselleşmediğı kültürlerde anlaşılmaz, saçma, gereksiz ve anlamsız bulunur. Türk müzik geleneğinde müzikal tiyatronun eksikliği operanın Türk sanat gelenekleriyle olan ilişkisini olumsuz etkilemiştir. Üzerinde durulması gereken nokta, müzikal tiyatrodan kastedilenin, eserin içine

serpiştirilen, süsleyici nitelikte, çıkarılması durumunda eserin bütünselliğini bozmayan müziklerin, şarkıların kullanıldığı bir tür olmadığıdır. Kastedilen, dramın bütününe, bütün karakterlerin, olayların ve sözlerin varlığının müzikle olan birlikteliğiyle anlamlandırılmasıdır. Böyle bir geleneğin Türk kültüründe olmaması, operanın kullandığı müziğin kendisinin de Türk müzik geleneklerine tamamen yabancı olmasıyla daha da büyük bir engelle dönüşmektedir. 19. yy.'da opera İstanbul'da tanınmaya başladığında izleyicilere ulaşan en az 900 yıllık bir müzik geleneğinin birikimini taşıyan bir gelenektir. 17. yy. Venedik'te opera sahnelerinde kullanılan müzik zaten bildikleri ve günlük yaşamlarının çeşitli alanlarında dinledikleri bir müziktir. Türk dinleyici içinse bu müzik yepyeni bir müziktir. Türk Sanat Müziği ve Türk Halk Müziği olarak adlandırılan müzik gelenekleriyle hiçbir organik bağı bulunmadığı gibi, çok farklı tekniklere dayanıyordu. Tek sesli ve modal olan Türk müziklerinin aksine opera tonal ve çok sesli bir müzik tekniğini kullanır. Bu iki temel farklılık, kullanılan ses birimlerinin, sesler arası düzenin, ses birimlerinin oluşturduğu dizilerin, seslerin yatay ve dikey bağlamda organizasyonlarının, unsurlar arası işlev dağılımının, kısacası bütün ses tasarımının farklı olduğu anlamına geliyor. Farklı olan hem birimler, hem de bu birimlerin oluşturduğu yapılar ve yapılar arası ilişkiler ağıdır. İki müzik türünün her biri farklı bir teknik düzenek üzerinde gelişir. Bu müzik türlerinin birinde eser yaratmak, icra etmek ve bir eseri aktif olarak dinleyebilmek için o müzik türüne uygun bilişsel birikime ve becerilere sahip olunması gerekir. Geleneksel Türk müziğinin teknik düzeneklerinin operanın dayandığı çok sesli, tonal batı müziğinin teknik düzeneklerinden ne kadar farklı olduğu göz önünde bulundurulursa, 19. yy. Türk izleyicisinin opera eserlerinde kullanılan müzikleri, batı müziğiyle yetişen batılı izleyicilerin dinlediği şekilde dinlemesine izin verecek bilişsel birikim ve becerilere sahip olmadığı sonucu çıkarılabilir. Bütün bunlara geleneksel müziklerdekinden farklı bir şan tekniği eklenince, batı müziği konusunda kültürel birikimi olmayan bir kişinin operayı 'anlamsız bir bağırış çağırış' olarak algılaması, bundan zevk almaması kaçınılmazdır. Böyle bireylerin çoğunlukta olduğu bir toplumda operanın gelenekselleşmesi ve tabanını genişletmesi mümkün değildir.

Cumhuriyeti kuran Kemalist kadro bu eksiğin farkındaydılar ve çeşitli yollardan çözüm arayışına girdiler. Klasik batı müziğini ve operayı yayacak sanatçı ve eğitimci kadroları yetiştirecek kurumlar olan Musiki Muallim Mektebi'nin, konservatuvarların açılması en önemli adımlardan birisiydi. Opera binaları inşa edildi, devlet opera kurumları tesis edilerek sanatçılar istihdam edildi. Okul müfredatlarına klasik batı müziği sokuldu. Müzik eğitimi sadece okullarda değil, halkevi gibi eğitim kurumlarında da verilmeye çalışıldı. Klasik batı müziğinin halkın müzik zevklerine yerleşmesi için çaba gösterildi. Daha önceki bölümlerde incelendiği üzere Menderes ve sonrası hükümetlerin batılılaşmanın kültürel yönüne dair tutundukları muhafazakar tutumun bu gidişat üzerinde de olumsuz etkisi olduğu söylenebilir. Günümüzde klasik batı müziği konserlerine gösterilen ilgi bütün bu çabaların boşa gitmediğini göstermektedir. Operanın Türkiye'de sadece müzik gelenekleri açısından değil, sanat ve genel kültür gelenekleri açısından da yenilik teşkil etmesi, onun yabancı, anlaşılmaz ve hatta bazı değerler açısından kabul edilemez bulunmasına sebep olmuştur. Ancak gelenekle olan sorunlu ilişkisine rağmen opera Türkiye'deki kültürel yaşamda kendine bir yer açmayı başarmıştır.

5.2. TARİHSEL FARKLILIKLAR

5.2.1. DEĞİŞEN BAŞARI KISTASLARI

Operanın 17. yy. Venedik'inde ve 20. yy. Türkiye'sinde ne derecede "bir başarı hikayesi" olarak görülebileceği sorusu meseleyi tek bir kıstasa bağlı olarak değerlendirme zorunluluğunu doğurur. Ancak sabit bir kıstasa göre yapılan bir karşılaştırma mutlak bir sonuç ifade edebilir. Bu durumda kıstas ne olmalıdır? Opera izleyici sayısı mı? Tiyatro sayısı mı? Bestelenen eser sayısı mı? Hedef kitlenin yüzde kaçının izleyici olarak kazanılabildiği mi? İzleyici sayısına bakılırsa 20. yy. Türkiye'si 17. yy. Venedik'ini geride bırakabilir. Tiyatro ve eser sayısında 17. yy. Venedik'i önde

görülmekte. Hedef kitlenin ne kadarının izleyici olarak kazanılabildiğini hesaplanmasıysa imkansız. Hedef kitlenin tam sayısını, bu kitlenin ne kadarının opera izlediğini de istatistiğe dökmek mümkün değil. Opera bilet istatistikleri özellikle 17. yy. Venedik’i için yanıltıcı olacaktır. Bir çok asil, bütün sezon için kiraladıkları localarda opera izliyorlardı. Bunları ne kadar kullandıkları, kimlere kullandırdıkları hesaplanamadığı gibi, kadınların özgürlüklerinin hala kısıtlı olması kadınların opera izleyiciliğinin yarattığı belirsizlik bu tür bir hesaplamayı daha da zorlaştırmaktadır. Bütün bu zorluklar 17. yy. Venedik’i için böyle bir hesaplamanın imkansızlığını gösteriyor. Benzer bir hesaplamayı 20. yy. Türkiye’si için tasarlamaya koyduğumuzda önümüze yeni bir sorun daha çıkmakta. 17. yy. Venedik’inde hedef kitle aristokrasi ve yüksek, üst-orta sınıflarken, 20. yy. Türkiye’si için bu kadar net bir hedef kitle önerilip önerilemeyeceği sorusu bulunuyor. 20. yy.’da Türkiye’de operanın hedef kitlesi hangi sınıf ya da hangi kesimlerdir? Bu sorunun tartışılmaz, sabit ve kesin bir cevabı bulunmamaktadır. Kimilerine göre operanın hedef kitlesi eğitimli, batı kültürünü benimsemiş ve çok sesli tonal batı müziğine dair müzik zevki geliştirmiş insanlardır. Başkaları operanın bütün halkı hedeflemesi gerektiğini savunabilir. Bir başka tavır da, operanın üst ve orta sınıfları hedef kitle olarak belirleyip, alt sınıfları hedef dışında tutabilir. Batılı yaşam tarzını benimsemiş bütün sınıfları hedef kitle olarak görüp, sınıfı, ekonomik düzeyi ne olursa olsun muhafazakar bir yaşam tarzı benimseyerek opera gibi batılı sanat türlerini reddeden kesimleri hedef kitle dışında tutmak da diğer bir cevap olabilir.

Bütün bu soruların birden fazla cevabının olması ya da cevaplarının belirsiz olması iki hikayenin başarılarını değerlendirmemize engel değildir. İki hikayenin iki farklı tarihsellik içinde bulunduğunu görmek ve değerlendirmeyi buna göre yapmak mantıklı bir sonuca varmak için gereklidir. 17. yy. Venedik’i ekonomik, kültürel ve politik açıdan egemen olan ve kendisini de “üstün” olarak tanımlayan bir sınıfın kendisine ait, kendisini tanımlayan ve kendi bireylerini hedef kitle olarak tanıyan bir sanat kurgusunun olabileceği bir dönem ve coğrafyaydı. Bu açıdan bakıldığında inşa ettikleri tiyatroları ayakta tutmaları, bunları eserden esere değişiklik gösterse de uzun

vadeli bir tutarlılıkla doldurmaları, yüzlerce eserin bestelenmesine sebep olmaları, çok sayıda sanatçıyı istihdam etmeleri ve operayı prestijli bir sanat olarak kabul etmeleri ve kabul ettirmeleri, Venedik'te operanın o dönem ve coğrafya için büyük bir başarı hikayesi yaratabildiğini göstermektedir. 20. yy.'ın demokrasi anlayışında halkın yüzde on ya da onbeşine karşılık gelecek bir sınıfın kendisi için ve kendisiyle sınırlı bir sanat yaratıp bunu ülke ve devlet çapında bir başarı hikayesi olarak yansıtması mümkün değildir. Büyük bir başarı hikayesini ancak halkın büyük kesimlerine ulaşan bir sanat yazabilir. Kitle kültürünün ve medyanın hakim olduğu bir kültür yaşamında opera gibi bir türün popüler kültürle yarışması ve büyük başarılar yaratması imkansız görünmektedir. Yüksek kültür – alçak kültür ayrımının reddedildiği bir çağda, daha önce yüksek kültürün savunucusu ve tüketicisi olarak görülen kesimlerin hızla popüler kültür tüketicileri arasına karışması ise operanın geleneksel olarak kendi kitlesi olarak gördüğü kesimler içinde bile bir başarı hikayesi yazmasını imkansızlaştırmaktadır.¹

Opera içeriği ve gerektirdiği kültürel birikim nedeniyle diğer popüler kültür ürünlerinin yanında popülerleşme yarışında geride kalmaya mahkumdur. Bu durumda operanın benzer düzeyde prestij ve görkeme sahip bir başarı hikayesi olması 20. yy.'da mümkün değildir. Ancak bu operanın tamamen başarısız olduğu anlamına da gelmemektedir. Sadece, operanın parlak başarı hikayelerinin baş oyuncusu olabilmek için gerekli niteliklere sahip olmadığı, günümüz kültüründe en fazla ikincil derecede başarı hikayelerinde yere alabileceği anlamına gelmektedir. Bu gerçek popüler kültürün hakimiyet sürdüğü çağımızda bütün ülkelerde geçerlidir. Türkiye gibi operanın gelenekselleşmekte zorlaştığı ülkelerde ise kendisini daha şiddetli bir şekilde hissettirmektedir.

¹ Elbette yüksek kültürün tüketicileri her daim aynı zamanda alçak kültürü de tüketegelmişlerdir. Ancak çağımıza özgü olan yüksek kültür tüketicileri olan bu kesimlerin zamanla alçak kültür tüketicileri olan kesimlerin yüksek kültüre olan tavırlarını asimile etmeleridir. Aristokrasi ile iktidar arasındaki bağın kapitalizmin gelişimiyle kırılması ve iktidarın şartı olan ekonomik gücü elinde tutan kesimlerin içinde kendilerini kültürel açıdan aristokasi ile özdeşleştirmeyenlerin artması bu değişimin en önemli tetikleyicisi olarak görülebilir.

5.2.2. YÖNETİMSEL VE YÖNETİŞİMSEL FARKLILIKLAR

Operanın gelişimini etkileyen faktörlerden bir diğeri de operanın üretim ve tüketiminin nasıl yönetildiğidir. 17. yy. Venedik'i ve cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde operanın üretim ve tüketimini belirleyen kurum, kişi, kural ve düzenekler oldukça farklıydılar. 17. yy. Venedik'inde operanın üretim mekanizmalarının kontrolü tamamen aristokrasinin elindeydi. Üretim görünüşte işletme mantığına dayanıyordu ve opera işi bir girişim olarak görülüyordu. Girişimden beklenen finansal açıdan kendi ayakları üzerinde durması, mümkünse yatırımcılarına kazanç sağlamasıydı. Tiyatro binası için gerekli arazinin ve tiyatro binasının kiraya verilmesi aristokrasinin en temel girişime dahil olma yollarından birisiydi. Bu tiyatrolar genellikle emprezaryolara kiralanırdı. Opera prodüksiyonlarını emprezaryolar üstlenirlerdi ve faaliyetlerinden elde edecekleri kazanç ya da zarar tamamen kendilerinin sorumluluğundaydı. Bu şekilde opera üretimi tamamen ticari bir faaliyet olarak görünmektedir. Kar eden ayakta kalır, zarar eden piyasadan çekilir. Ne var ki operanın kar etme konusundaki zaafı daha bu dönemlerden itibaren kendisini göstermektedir. Opera girişimleri sıklıkla zarar eder ve emprezaryolar iflasın eşiğine gelir ya da iflas ederler. Opera prodüksiyonları bilet gelirleriyle masraflarını karşılayamazlar. Aslında kimin ne kadar kar ya da zarar ettiğini tam anlamak oldukça zordur. Hangi masraf ya da gelirin ne şekilde muhasebeleştirildiğine bağlı olarak kar – zarar durumu değişebilir. Bir emprezaryo kendi gelirlerini de aldıktan sonra girişimin zararda olduğunu ifade ederek iflas ediyor olabilir. Bu durumda iflas etse de emprezaryo gelir elde etmiştir. Zarar eden emprezaryo bir aristokrattan destek alabilir. Bu aristokrat sponsor işlevi görür. Ancak zararı kapayan aristokrat, aslında tiyatronun sahibi olarak emprezaryodan yüklü miktarda kira bedeli alıyor olabilir. Benzer bir emprezaryonun ancak hibe edilen malzemelerle düşürdüğü masraflar sayesinde karda göründüğünü anladığımızda, prodüksiyonun iktisadi açıdan kendine yeterli olup olmadığına karar vermenin zorluklarını da fark etmiş oluruz. Locaların ne kadarının tiyatro sahibine, ne kadarının emprezaryoya kaldığı, gelir getirmeyen bu locaların bedel karşılığı verilmesi durumunda gelir – gider tablosunu nasıl etkileyeceği önemli sorulardır. Bugün

sponsorluklar üzerinden gelen bir para, kurumlar tarafından gelir olarak girilir. Kurumun zarar edip etmediği hesaplanırken bu sponsor yardımları da hesaplara katılır. 17. yy. Venedik’inde mevcut hesapların standart bir formülü olmadığından operanın gelir ve giderlerinin tam bir dökümünü yapmak ve bugünkü hespalamalara benzer bir kar -zarar tablosu oluşturmak mümkün değildir. Muhasebeleştirme yönteminin belirsizliği ve şeffaf olmayışı aslında opera üretiminin dinamiklerinin bir sonucudur. Opera için gerekli imkanları sunan aristokrasi ile işletmelerden sorumlu emprezaryolar arasındaki ilişki de kesin ve katı kurallara bağlı olmayan, değişkenlik gösterebilen bir nitelik göstermektedir. Aristokrasi opera üretimini bağımsız bir ticari faaliyet olarak sunarak operanın mecburi destekçisi konumundan kendini baştan kurtarır. Emprezaryo girişimi üstlenir ve kar etmek onun sorumluluğundadır. Girişimi başarısız olursa, dükkan ya da şirketini kapatmak, ticaretten çekilmek zorunda kalan bir tüccardan farksızdır. Kimsenin ona destek olmak zorunluluğu, sorumluluğu ya da mecburiyeti yoktur. Desteklemek bir vazife değil bir seçenektir ve bunu kişisel ve değişken tercihlerine ve görüşlerine göre kullanmayı tercih ettiğinden, aristokrat kendisini operanın hamisi ilan etmez. O arazisini ya da binasını kiralayan kişi olarak gözükür. Ancak bu görünüştedir. Aristokrasi operayı çok değişik şekillerde destekler: kostüm ve dekor için gerekli malzemeleri bağışlar, tedarik eder, zor anlarda borç verir, bazen borçları süresiz erteler. Operanın 17. yy.’da Venedik’teki seyri göz önünde bulundurulduğunda operaya verilen desteğin sanatsal ve kültürel açıdan verimli bir endüstriyi canlı tutabildiği söylenebilir. Operayı finanse eden aristokrasinin, desteğini herhangi bir yasal ya da etik zorunluluğa bağlamamış olması, sistemin aristokrasinin kararlarına tabi olduğunu göstermektedir. Aristokrasi elbette kendinden aşağı gördüğü sanatçı ve zanaatçılarla bir mecburiyet ilkesine bağlı bir ilişkiye girmek istemezdi. Görünüşte serbest piyasa ve girişim prensiplerine göre işleyen bir düzen aristokrasiyi her türlü zorunluluktan muaf kılarken, operanın hayatta kalması için gerekli desteği sağlayacak kesim olarak her türlü sürecin hakimi sıfatını korumasını sağlamıştır. Böylece aristokrasi siyasal, ekonomik ve kültürel hakimiyetlerini operanın üretim süreçlerinde de yeniden üretebilmiştir.

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sinin siyasi yapısı 17. yy. Venedik'inden çok farklıydı. Bu farklılığın sebebini incelediğimizde karşımıza çıkan en temel kavramlar demokrasi, bürokrasi ve sosyal devlet olarak karşımıza çıkar. Opera cumhuriyet döneminde tamamen devlet olanaklarıyla üretildiğinden devletin olanakları herşeyden önce aristokrasi gibi dar bir üstün kesime değil, bütün halka ait olarak görülür. Devletin olanakları, sosyal devlet anlayışının gereği olarak bütün halkın refahı için kullanılır. Demokratik yollardan seçilen siyasetçilerin aldığı kararlar, bürokratlar tarafından hayata geçirilir. Kemalist dönemde Mustafa Kemal Atatürk'ün ve İsmet İnönü'nün hem siyasetçiler hem de bürokrasi üzerindeki etki gücü operanın üretilmesine yönelik kararların bu iki liderin olumlu görüşlerine göre alınmasını kolaylaştırmıştır. Bu dönemde atılan adımların radikalliği ve projelerin hayata geçirilmesinde görülen hız herşeyden önce bu iki liderin bu tür radikal kararları alma ve hızla gerçekleştirme güçlerine bağlı olarak mümkün olmuştur. Menderes ve sonrası hükümetler döneminde operanın gelişiminin ivme kaybetmesinin bu bağlamda iki sebebi bulunmaktadır. Birincisi, İnönü sonrası hükümetlerin muhafazakar tutumları nedeniyle operaya olan tavırlarının Kemalist döneme göre en iyi ihtimalle daha az olumsuz olmasıydı. İkinci sebepse Atatürk ve İnönü'den sonra gelen başbakanların bu iki liderin sahip olduğu güce sahip olmamalarıdır. Böylece müteakip liderlerin yasalara ve bürokrasinin iç işleyiş kurallarına olan bağlılıkları artmıştır. Opera gibi ancak sınırlılık ve imkansızlıkların zorlanarak mümkün kılındığı bir ülkede bu türden bir bağımlılığın operanın gelişimini olumsuz etkileyeceği düşünülebilir. Menderes ve sonrası hükümetlerin operayı, bürokratik ve demokratik süreçlerle vakit kaybetmeden hızla geliştirme gibi bir hedefleri olmadığı için bu varsayımın doğrulamasını Türkiye'de yapmanın imkansız olduğu düşünülebilir. Ancak bu sadece operaya dair alınan genel politikalar ve bunların dolaysız yansımaları için geçerlidir. Bürokratik düzeneklerin opera üretimiyle ilişkisi iktidarla olan dolaysız ilişkiden çok daha fazlasını barındırmaktadır.

Opera üretim sisteminin bürokratik olması, üretimin her aşamasının kişiden kişiye değişmeyen kurallara bağlı olduğu anlamına gelir. 17. yy. Venedik'inde operanın

yakaladığı başarının temelinde izleyicilerin beğenisini kazanabilmiş olması yatar. İzleyicinin beğenisini kazanan konu, libretto, müzik, sahneleme, dekor, kostüm, makineler, şancılar, orkestra, koro, bale grubu gibi prodüksiyonun çeşitli unsurlarıdır. Eserin başarısı, bütün bu farklı unsurların izleyiciler üzerinde yaptığı etkinin toplamına bağlıdır. Prodüksiyonun sorumluluğunu ve riskini üstlenenler bu toplamın en yüksek değere ulaşması için en doğru tercihleri yapmaya çalışmalıdırlar. Doğru konu, doğru libretto, doğru besteci, doğru şarkıcılar, doğru koristler, doğru bale sanatçıları, doğru kostümcüler, doğru dekorcular, doğru teknisyenler, doğru orkestra elemanları vs. seçilmelidir. Opera prodüksiyonunun çok yönlülüğü ve karmaşıklığı karar mekanizmalarına da bu şekilde yansır. Hakkında tercihlerde bulunulması gereken bir çok konu, unsur ve kişi bulunur. Emprezyo mevhumu, tiyatroların mülkiyetini ve operanın ihtiyaç duyduğu kaynakları elinde bulunduran aristokrasinin bu gereksinimi birisine ihale etmek zorunda kalmalarıyla ortaya çıkmıştır. Emprezyo prodüksiyonunun başarısından sorumlu kişidir. En iyi ve doğru kararları alarak, tercihlerde bulunarak prodüksiyonun başarı şansını yükseltmeye çalışır. Sorumlulukları, yetkileri de beraberinde getirir. Ancak bu yetkiler sınırsız değildir. Aristokrasi kararlarına karışabilir. Daha da önemlisi, emprezyonun görev süresi kısıtlıdır. Başarısız olması durumunda işini kaybedebilir. Emprezyo, serbest girişimci olarak gözüke de, faaliyeti tamamen aristokrasinin iznine tabi olduğundan ticaretin eşit bir tarafı değildir. Görünüşte özgür girişimci olsa da aslında aristokrasinin özel şartlarda istihdam ettiği bir çalışandır. Görevlerini yerine getirirken, emprezyo prodüksiyonun her aşamasında kararlar alır ve kimin, hangi görevde ve nasıl çalışacağına o karar verir. Bunu yaparken de bir şirket patronu gibi çalışır. Bütün sanatçılar onun kiraladığı çalışanlardır. Bu ona, başarısızlık, verimsizlik ya da uyumsuzluk gibi olumsuzluklara sebep olan kişileri kovmak, yerlerine yeni kişileri almak gibi kararları hızla ve etkin bir şekilde alma imkanı tanır. Elbette bağlayıcı kontratlar sanatçılarla emprezyolar arasında imzalanmaktadır. Ancak bu daha çok prestijli ve şartlarını müzakere edebilecek güce sahip sanatçılar için geçerlidir. Ayrıca angajmanların prodüksiyon, en fazla sezon bazında yapıldığından, kontratların sınırlayıcılığı kısıtlıydı.

Cumhuriyet dönemi Türkiye'sine baktığımızda bütün karar mekanizmalarının bürokratik kurallara dayalı bir sistem dahilinde işlediğini görüyoruz. Opera kurumlarını yürüten kurumlarda görevli kişilerin gözetmesi gereken çok sayıda kural bulunmaktadır. Yeni bir eserin librettosunu kimin kaleme alacağı, müziklerini kimin besteleyeceği, solo rollerini kimin seslendireceği, orkestrada kimin çalacağı, orkestrayı kimin yöneteceği, rejisörün kim olacağı gibi kararlar yöneticiler tarafından alınmaktadır. Yöneticilerin tercihlerde bulunma yetkisi, 17. yy. emprezaryolarının yetkileriyle tam olarak örtüşmemektedir. Örneğin sanatçıların çoğunluğunun devlet memuru statüsü, yöneticilerin karşısında kendilerine hukuki bir güç alanını yaratmaktadır. Rol almayan bir kadrolu sanatçı bunu bir dava konusu edebilmektedir. Halbuki bir emprezaryo uygun görmediği hiç kimseye bir kural sebebiyle rol vermez. Performansında bozulma gördüğü ya da artık ihtiyaç duymadığı bir sanatçıyla çalışmak zorunda değildir. Kadrolu sanatçı düzeninde ise yöneticinin istemediği bir sanatçıyı en fazla rol vermeyerek prodüksiyonlardan uzak tutması mümkündür. Bu durumdaysa sanatçı, çalışmadan maaş alan bir çalışana dönüşebilmektedir. Halk adına halkın imkanlarını halk için en etkin şekilde kullanmakla vazifelendirilmiş bir bürokrat için bu bir çıkmaza işaret eder. Gerekli özelliklere sahip olmayan birisini prodüksiyona dahil etmesi başarıyı azaltacaktır. Diğer seçenekteyse kaynak israfına sebep olan, kendisinin de sorumlu olduğu bir yanlışlar sarmalının içinde bulacaktır. Benzer zorluklar yeni eserlerin ortaya çıkmasında da görülmektedir. Emprezaryolar hangi bestecinin ne kadar ücret alacağına bestecinin besteci olarak değerine dair yaptıkları değerlendirmelere dayanarak karar verirlerdi. Bugün yeni bir eser komisyon edileceğinde devlet kasasından kime ne kadar verileceği konusu oldukça sıkıntılıdır. Eser için birden çok besteciden teklif mi alınacaktır? Eser doğrudan sadece bir besteciye mi teklif edilecektir? Eser kime sipariş edilecektir? Kendisine ne kadar ücret ödenecektir? Bu ücreti kim belirleyecektir? Bütün bu sorular kurallara, itirazlara ve davalara açık bir sistemin içinde cevaplanması çok zor sorulardır. Emprezaryo, bestecinin eserinin yaratacağı geliri hesaplayarak besteciye eseri karşılığında ödeme yapardı. Ancak bugün opera kurumlarının kamu kuruluşu olmaları, bilet fiyatlarını halkın geniş kesiminin opera izlemesini mümkün kılma prensibine göre belirlemeleri, benzer bir hesaplamayı imkansız kılmaktadır. Emprezaryonun besteciye yaptığı ödeme, sadece kendisinin karlılık hesaplarına dayalı iken bugün bu para transferi

bürokratik açıdan müdahale, teftiş ve sorgulamaya açıktır. Bürokratların da böylesine hassas kararlara girmeden vazifelerine devam etmeyi mesleki ve psikolojik açıdan daha güvenli ve huzurlu bulduklarını düşünmek mantıklı olacaktır. Bütün bunlar karar alma mekanizmalarını ağırlaştırmaktadır ve yeni opera eserlerinin üretimi üzerinde caydırıcı etkisi bulunmaktadır. Bu tabloda **La Traviata** sahnelemek, Türk bir besteciye yeni bir eser komisyon etmekten çok daha sorunsuz ve risksiz görünmektedir. Benzer şekilde, performansı tatmin edici bulunmayan sanatçıları prodüksüyondan uzak tutarak başarı seviyesini düşürmemeye çalışmak, onları işten çıkarmaktan daha kolay gözükebilir. Bu durumda çalışmadan maaş alan çalışanlara göz yummak daha sorunsuz bir başa çıkma yöntemi olarak tercih edilebilmektedir. Bu tercih ekonomik, politik ve etik açıdan tartışmaya açıktır. Kadroda olduğu halde sahne almayan sanatçıların yarattığı durum, kadroların kısıtlılığı nedeniyle sahne aldığı halde kadro alamayan, kadronun getirdiği tüm imkanlardan mahrum hizmet veren sanatçılar da göz önünde bulundurulduğunda oldukça sorunlu gözükmektedir. Elbette sanatçıların iş piyasasının 17. yy. standartlarına geri getirilmesi bu sorunu çözmeyecektir. Çağdaş işçi hakları da göz önünde bulundurularak oluşturulacak dengeli ve adil bir çalışma düzeni hem sanatçılar, hem de bütün opera kurumlarını vergileriyle ayakta tutan halk açısından en arzu edilen çözüm olacaktır.

5.2.3. ROMANTİK PARADİGMA

17. yy. Venedik'iyle cumhuriyet dönemi Türkiye'sinde opera üretiminin dinamiklerinin fark olmasının temel sebeplerinden birisi de bu iki dönemin tarihselliklerinin romantizme göre kronolojik konumlarıdır. Başka bir deyişle 17. Venedik'i romantik akımdan önceki bir döneme, cumhuriyet dönemi Türkiye'si ise, romantik akımdan sonraki bir döneme aittir. Romantizmin değerleri, cumhuriyet dönemi Türkiye'sindeki sanat anlayışını yoğun bir şekilde etkilemekteydi. 17. yy. Venedik'i içinse ne romantizm diye bir kavram ne de romantizmin değerler sistemi söz konusuydu. Bu bölümde romantizmin ayrıntılı bir incelemesi amaçlanmamaktadır.

Romantik akımın yarattığı temel bazı değer ve fikirlerin opera üzerindeki etkisi incelenecektir.

Operanın doğuşuna sebep olan Bardi Kameratası tiyatroya olan bakışlarını antik Yunan tiyatrosuna ve Aristo'nun **Poetika**'sı başta olmak üzere antik Yunan filozoflarının fikirlerine dayandırıyorlardı. Bugün ilk operalar olarak adlandırdığımız eserler bu temeller üzerinde şekillenmişlerdi. Kurallar ve teorik çerçeve çok önemseniyordu. Ne var ki 1637'den sonra Venedik'te gelişen ticari operanın kontrolünü elinde tutanlar bu kurallara uyarlarsa başarılarının olumsuz etkileceğini düşündüler. Yeni ve günün zevklerine uygun eserlerin sadece başarı açısından gerekli değil aynı zamanda mantık açısından da doğru olduğunu savundular. Bunu operaların konusundan senaryoya, kullanılan dilden yazılan müziklere, dekorlardan danslara kadar her alanda çalışmalarına yansıtılar. Başarı uğruna felsefi ve entelektüel olanı feda etmeye hazırlardı. Daha kolay ve çabuk beğenilecek niteliklerde eser vermek içinde bulundukları dengeler açısından gerekliydi. Verdikleri tavizler zaman zaman entelektüel çevrelerin dar sınırlarının dışında dahi eleştirilere sebep oldu. Ancak operayı başarılı bir sanat türü kılma yönündeki çabalarının boşa gitmediği ortadadır. İzleyici kitlesinin yeniliğe ve değişikliğe olan talebi prodüksiyonun her kademesindeki sanatçıyı, özellikle de emprezaryoları yenilikleri deneme konusunda cesaretlendirdi. Bütün risklerine rağmen yüzlerce eserin sahnelenmiş olması bu anlayışın sanat üretimini ne kadar olumlu etkilediğini göstermektedir. Günümüzde akla ilk gelen sorulardan biri bu eserlerin ne kadarının kaliteli olduğu, dolayısıyla bu verimliliğin takdiri ne kadar hakettiğidir. Bu sorunun kendisi bizi doğrudan günümüze, romantizmin değerlerine bağlı zihnimize getiriyor.

Romantik dönem müziğin, müziğe atfedilen anlamların ve müziğin toplumsal konumunun önemli değişiklikler geçirdiği bir dönemdir. Daha önce belirtildiği gibi bu değişikliğin ayrıntıları bu çalışmanın kapsamını aşmaktadır. Bu noktada bu değişikliğin önemli bir sonucu üzerinde durulacaktır. Romantizmle birlikte müziğe ve

müziyene, özellikle de besteciye gizemli, aşkın ve üstün nitelikler atfedildi. Diğer bir yandan, ulusalcılığın etkisiyle her devlet kendi ulusunun ruhunu temsil eden dehalar ve onların eserlerinden oluşan bir milli panteonu oluşturma çabasına girişti. Bu girişimin en büyük ürünlerinden birisi Beethoven kültüdür. Bu kült Beethoven'ın üstün kişiliği, dehası ve şaheserleri üzerine kurulmuştur. Bu anlayışa göre Beethoven her müzisyen, besteci ve müzik severin yakından incelemesi, tanınması, çalışması, örnek alması, takip etmesi ve derin bir saygıyla bağlı olması gereken bir şahsiyettir. Bu bakış açısı gelişmiş, Bach ve Brahms'ı da içine alarak müzik jargonunda **3 Büyük B** olarak adlandırılan şeye dönüşmüştür. Mozart ve Haydn, Beethoven kültünün geriye dönük bakışı olarak, Wagner ise ilerye dönük bakışı olarak bu tapınma kültünün diğer mihenk taşları olarak seçilmişlerdir. Bütün bu bestecilerin senfonik müzik alanındaki katkıları ve başarıları verdikleri baş yapıtlar üzerinden gösterilmektedir. Bu bestecilerin hepsinin ana dilinin Almanca olması, bu kültün milliyetçi politikalarla olan bağına dair önemli bir ipucudur. Alman ekolünün diğer ekoller üzerindeki etkileri sadece besteciler ve onların eserleri üzerinden değil, bunlar hakkında üretilen yazın üzerinden de gerçekleşmiştir. Eleştirmenlerin, filozofların, yazarların ve özellikle de müzikologların yazı ve çalışmaları bahsedilen beste ve bestecilerin kendileri kadar bu kültün oluşumuna katkıda bulunmuşlardır.

Bu kültün Avrupa'nın diğer iki müzik lideri İtalya ve Fransa ile olan ilişkileri oldukça sorunludur. Kült çeşitli özellikleriyle diğer ulusların müzikleri üzerinde baskıya sebep olmuştur. Öncelikle kültün Alman ekolü üzerine kurulu olması külte karşı top yekün bir milliyetçi tepkinin gelişmesinin zeminini hazırlamıştır. İtalyanlar ve Fransızlar müzik tarihinde işgal ettikleri önemli yerlerin tehdit edildiği düşüncesiyle bunu saldırgan bir duruş olarak algılamış ve tepkileri de buna paralel olarak gelişmiştir. Bu kültün çalışmamız açısından 3 önemli baskı noktası bulunmaktadır:

Orkestranın baskın bir unsur haline gelmesi

Senfonizm Alman ekolünün en önemli unsurlarından birisidir. Bu ekolün bestecileri orkestranın yapısını, işleyişini ve teknik imkanlarını geliştirmişlerdir. Orkestra sadece niteliksel değil niceliksel açıdan da gelişmiş, büyümüş ve güçlenmiştir. Bu değişimler orkestranın tınısına, ses hacmine ve solistle olan ilişkisine dair fikirleri başka türlü olan ekoller açısından çok önemliydi.

Müzikte karmaşık ve sofistike olanın yüceltilmesi

Alman besteciler arayışlarının sonucunda eserlerini form, armoni ve kontrpuan açısından oldukça karmaşık ve sofistike niteliklerle donatmıştır. Müziğin entelektüel bir girişime dönüşmesiyle, seslerin felsefi alanla olan bağları derinleşmiş, özellikle müziği bir eğlence ve zevk aracı olarak gören bakıştan uzaklaşmıştır. İvedi ve anlık zevklerin aracı olan müziğin yerine meditatif, entelektüel ve ancak derinlemesine yapılan bir anlam araştırmasıyla anlaşılabilir müziği koyma isteği birçok tartışma ve mücadeleyi getirmiştir.

Bestecinin, dehasıyla müzik tarihinde çığır açan bir kişi olarak görülmesi

Beethoven'in müzik tarihinde çığır açan bir besteci olduğu düşüncesi müzik literatürünün büyük çoğunluğunun hem fikir olduğu bir noktadır. Beethoven'in tek başına olumlu ve takdiri hakeden bu özelliği, Alman müzikolog, filozof ve yazarların etkin konumu üzerinden Alman ekolünün yüceltilmesine aracılık eden bir argüman olmaktan çıkarak, kendisini bütün müzik dünyasına dayatan bir kıstasa dönüşmüştür. Beethoven kültürünü kensinden sonra gelen besteciler açısından sorunlu kılan da budur. Saygınlığını kazanmak isteyen bir besteci, deha işaretleri vermeli, başyapıtlar bestelemeli, müzik tarihinde çığır açmalı, yenilikler getirmelidir. Bu kıstaslara uymayan besteci ve eserleri saygınlığı haketmezler. Bu söylemi asıl tehlikeli kılan müzik üretiminin ve tüketiminin bu kıstasa bağlı hareket eden akademizme ve

bürokrasiye tabi olmasıdır. Ulus devletlerin ve refah devletinin gelişimiyle müzik eğitimi veren konservatuvarların, orkestraların, operaların ve tiyatroların aynı bürokratik mekanizmalar dahilinde birbirine eklemelenmesi sonucunda hakim kıstasa uymayan bestecinin ve bestelerin var olması oldukça zorlaşmıştır. Bestecinin akademik çevrelerin ve onların hakim olduğu bürokratik denetim mekanizmalarının onayını almadan, beğenisini kazanmadan kariyer yapması neredeyse imkansızdır. Yeni eserlerin bürokratik kurallara göre işleyen kamu kuruluşlarında seslendirilmesi ancak bu kurumları denetleyen çevrelerin onayıyla mümkündür.

Kıstasları Beethoven kültüne göre şekillenmiş, **başyapıt**'a odaklı bir müzik dünyasının bestecilerin yaratıcılıkları üzerinde hadım edici bir etki yapması kaçınılmazdır. Her birey gibi bestecinin de denemeye, hata yapmaya, kendini geliştirmeye, olgunlaşmaya ihtiyacı vardır. Başka türlü yaratıcılığının doruklarına varması mümkün olamaz. Üstelik yaratıcılıkta üstün seviye ve başarının geri dönüşü olabilen bir kazanım olduğu ve geçici boşlukların, olumsuz dönemlerin en başarılı bestecilerde dahi görülebileceği müzik tarihinde açıkça görülen bir gerçektir. Ne var ki başyapıt kültürünün bagajı hiç de azımsanamayacak miktarda eserle doludur. Çağdaş besteciler hiç ürün vermeseler de bu anlayış yoksunluk çekmez. Başyapıtlarını icra ederek ve dinleyerek faaliyetlerine devam edebilirler. Bu da besteciye bu anlayış karşısında zayıf bir pozisyonda bırakmaktadır.

Romantizmin getirdiği bu anlayışın etkilerini 17. yy. Venedik'i ve cumhuriyet dönemi Türkiye'si özelinde incelediğimizde değişimi net bir şekilde görebiliriz. 17. yy. Venedik'inde operanın gelişiminin incelendiği bölümde görüldüğü üzere operanın başarısını etkileyen önemli faktörlerden birisi müziğin sıkıcı olmamasıydı. Bestecinin operayı kendine has kılan drama müzik bileşiminin doğasını mümkün olduğunca koruyup bunu ilginç ve hoşla giden müzikal bir dille birleştirmesi gerekiyordu. Operanın başlangıcındaki en önemli unsurlardan biri olan resitatif, konuşmayı yeni bir entonasyon anlayışıyla birleştiriyor ve müziğe yaklaşıyordu. Saf resitatifin tek

başına bütün bir operayı ayakta tutma becerisinin kısıtlı olduğu daha Bardi Kameratası'nın ilk ürün ve denemelerinde anlaşıldı. Opera teatral yapısını müzikle bağdaştırmaya çalıştı. Madrigal, şarkı ve benzeri müzikal formlarla resitatifin anlamlı bir bütünlük içinde sunulması operanın gelişimi için en önemli eksenlerden biriydi. Resitatif ve konuşmaya yakın icra operanın teatral karakterini oluştururken aya, madrigal ve benzeri müzik eserleri de müzikal karakteri oluşturuyordu. Özellikle Venedik'te kurallara bağlılığın sorgulandığını ve yenilikçiliğin esas alındığını gördük. Önemli olan çağdaş izleyicilerin zevklerine uygun sanat yapmaktı. Bu anlayışa göre işleyen sistemde bestecinin rolü yeni ve güzel müzikler yazmaktı. Müziğin güzel, hoş, ilginç olması çok önemliydi. Sıkıcı ve kötü bir müziğin hakim olduğu, saatler süren bir gösterinin başarılı olması mümkün değildi. Ancak müzik tek başına yeterli değildi. Müziği etkileyici bir sahne gösterisi ile desteklemek gerekiyordu. Herşeyden önce de şarkıcıların üstün performans göstermeleri gerekiyordu. Solistlerin oyunculuk ve şanda sergiledikleri performans seyirci memnuniyeti için elzemdi. Orkestranın rolü ise çok kısıtlıydı. Birçok Venedik operasında orkestra klavsenin yanında birkaç yaylı ve **continuo** çalgısından oluşuyordu. Orkestrasyon henüz besteciler için önemli bir uzmanlık alanı değildi. Esas olan şarkıcılar için yazılan partilerdi. Şan partileri şancılara oyunculuk, ifade ve şan tekniği açısından becerilerini gösterme fırsatı tanımalıydılar. Bestecinin başarısı güzel, ilgi çekici, teatral açıdan uyumlu ve şancılara gösteri fırsatı tanıyan müzikler yazmaktı. Virtuoizmin gelişimi ve şancıların operada yıldızlaşmalarıyla birlikte librettistin üzerinde gelişen baskının operanın teatral bütünlüğünü zedelediğini görmüştük. Aynı şekilde bestecinin de ifade ve teatrallığı şancıların gösteriş merakını tatmin etmek uğruna feda ettiğini söyleyebiliriz. Görüldüğü gibi bestecinin görevi şancıya gösteriş imkanı sunan, güzel, hoş, ilgi çekici müzikler bestelemektir. Besteci de günün müzik anlayışına uygun müzikler sağlayarak görevini yerine getirmiş oluyordu. Kendisinden beklenen form, armoni, orkestrasyon ve ifadede yeni teknikler icat etmesi değildi. Özellikle ayanın baskınlaşmasıyla bir bestecinin asli vazifesi aya bestelemeye indirgendi. Bu, bestecilerin yenilikler getirmediği anlamına gelmemektedir. Bestelenen yüzlerce ayanın yarattığı tekrar, müziğin ilgi çekici olma niteliğini azaltmakta olduğundan besteciler de eserleri çeşitlendirmeye, farklılaştırmaya çalışmışlardır. Bunlar türün tazeliğini korumasına yardımcı olmuşlardır. Ancak bütün bu çabalar operada müziğin kendini çok fazla

tekrar etmesi ve kısırlaşmasının önüne geçememiştir. Operanın çeşitli dönemlerde girdiği krizler bu kısırlaşmanın kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkmışlardır ve reform girişimleriyle aşılmaya çalışılmışlardır.

Romantizmle birlikte şancı solistlerin teknik gösterişlerine tabi müzikler yazan bir bestecinin müzik dünyasında saygınlığını koruması zorlaşmıştır. Besteciden beklenen müziği mevcut durumundan alıp bir adım öteye taşımasıdır. Kendisinden form, kontrpuan, armoni, orkestrasyon gibi konularda yenilikçi ve yaratıcı olması beklenir. Müzikal ifadeyi yeni boyutlara taşımalıdır. Yeni melodiler yazması yeterli değildir. Yeni bir müzik tahayyülü geliştirmeli ve kendine has, kendisiyle özdeş bir müzik ortaya koymalıdır. Aksi takdirde taklitçi, özgün olmayan, sıradan ve değersiz bir besteci olarak damgalanacaktır. Akademizmin gelişmesiyle birlikte bestecilerin müzikleri müzik severlerin ve zamanın filtresine bırakılmaz. Eser yaratılır yaratılmaz incelenir, analiz edilir ve kendisine bir değer biçilir. Daha önceki besteciler ve eserleriyle karşılaştırılır. 20. yy. Türkiye’inde de bu bakış açısının hakim olduğu görülebilir. Bu bağlamda 20. yy. Türkiye’inde bestecinin üzerindeki baskının 17. yy. Venedik’indeki baskıdan çok daha fazla olduğu görülmektedir. 17. yy. Venedik’inde bir besteci güzel olduğu ve hoşla gittiği müddetçe daha önceki bestelere benzeyen müzikler yazmakta özgürdür. Bugünse her bestecinin kendi müzik dilini geliştirmesi gerekmektedir. Aksi takdirde başarısız sayılır. Romantizmin karmaşıklığa ve sofistike olana düşkünlüğü basit ve sıradan bir müziği besteciler için bir opsiyon olmaktan çıkarmaktadır. Basit ve sıradan bir müzik 17. yy. Venedik’inde bir prodüksiyonu mümkün kılabilirken günümüzde bu prodüksiyonun baştan değersiz olarak damgalanmasına sebep olabilmektedir.

17. yy. Venedik’inde operada kullanılan müzikler çağın müzik pratiklerine paraleldi. Opera dinleyicisinin opera dışında dinlediği müziklerle operada dinlediği müzikler (daha önce de belirtildiği üzere resitatif haricinde) aynıydı. Bu da opera dinleyicisinin opera dinlemesini bilişsel olarak kolaylaştırıyordu. 20. yy.’da ise müziğin alanı 17.

yy.'a göre çok daha genişlemiş olduğundan bu ilişki daha farklıdır. Her bestecinin kendi özgün müzik dilini oluşturma çabalarıyla, atonal, serial ve benzeri modern müzik akımlarının getirdikleri birleştğinde ortaya çıkan müziklerin dinleyicileri bilişsel açıdan 17. yy.'a göre çok daha zorladıkları açıkça görülmektedir. Besteciler arasındaki büyük farklılıklar dinleyiciden her bestecide, hatta sıklıkla aynı bestecinin her eserinde yeni müzik tahayyüllerine uyum göstermelerini talep etmektedir. Bunun bilişsel açıdan getirdiği zorluklar müziği eğlence ya da entelektüel bir uğraş aracı olmaktan çıkarıp entelektüel bir müdaceleye dönüştürmektedir. Romantik bakış açısına göre böyle bir mücadele değerli ve yüceltici kabul edilir. Ancak bu bakış açısı müziğin aynı zamanda bir eğlence, hoş vakit geçirme, dinlenme ve yenilenme aracı olduğunu göz ardı etmektedir. Bu da müziğe bu amaçla yaklaşan dinleyicinin çağdaş eserlerden uzak durmasına sebep olmaktadır. Her eserde ya da bestecide yeni bir müzik algısı geliştirmek entelektüel açıdan değerli gözükse de, bir çok dinleyici için fazla zorlayıcı olmaktadır. Bu çabaya girişmeden dinlenen eserlerse sıkıcı, anlamsız ve itici olarak değerlendirilir. Bu da günümüzde besteci ile klasik müzik dinleyen kitleler arasındaki bağlantının koptuğuna işaret etmektedir. Üstelik romantik başyapıtlar kültü geç klasik ve romantik dönemi baskın referans olarak aşılamaya devam ettikçe klasik müzik dinleyicisinin çağdaş klasik müziğe olan ilgisinin artmasını beklemek paradoksal olacaktır. Görülmektedir ki romantik bakış açısı, Beethoven'ı bir yandan yücelterek takip edilmesi gereken bir model olarak sunmakta, diğer yandan da onu takip etmenin getirdiği herşeyi taklitçilik olarak yargılamaktadır. Bunun klasik müziği kısır bir döngüye attığı açıktır. Klasik müzik dinleyicileri için bile çağdaş müzik dinlemek zorken klasik müzikle bağları zayıf olanların modern klasik müzik eserlerini kolaylıkla ve zevk alarak dinlemelerini beklemek pek gerçekçi olmayacaktır. Caz, rock, rap, pop gibi müziklerin dinleyicilerini kazanmaksa çok daha zordur.

5.2.4. DEĞİŞEN EĞLENCE ANLAYIŞI

Romantik eğlence anlayışının eleştirisi

Operanın dinamiklerini etkileyen en önemli etmenlerden biri de operanın eğlence anlayışı ile olan ilişkisidir. Romantik bakış açısına göre sanat yücelticidir, eğitici, öğreticidir. Eğlence sanatın yüksek amaçlarının, ideallerinin bir parçası değildir. Sanat entelektüel bir çaba, bir arayış, bir çalışmadır. Eğlenmek için değil gelişmek için sanat yapılır. Eğlence işe yaramaz, zeka, beceri gerektirmez ve geçicidir. Bu anlayışa göre gerçek sanattan bizi eğlendirmesi beklenmez. Böyle bir beklenti, sanatın özüne terstir. Özellikle Beethoven ve Alman senfonizminin etrafında şekillenen bu romantik kült, sanatın dini bir ciddiyet ve ağırlıkla ele alınması gerektiğini düşünür ve sanat etkinliğine uygun davranış kalıpları ve kuralları belirler. Bu kalıpların dışına çıkan ve kurallara uymayan etkinlikler **gerçek** ya da **yüksek** sanat olamazlar, sadece eğlencedirler. Bu anlayış **gerçek** sanat müziğiyle eğlence müziği arasındaki farkın müzikal ve teknik unsurların ötesinde, besteci, icracı ve dinleyicilerden beklenen davranışlara ve atfedilen değerler sistemlerine de yansır. Örneğin bir senfoni orkestrasında çalan bir müzisyenle bir barda sahne alan rock müzisyen arasındaki farklar yaptıkları müzikle sınırlı değildir. Bu iki kişinin dünya görüşü, kişilikleri, değerleri arasında farklar olduğu düşünülür ve kendileri farklı değer dünyalarına ait görülür. Aynı şekilde bir opera temsiline dinleyici için ifade ettiği ile şehir meydanında verilen bir pop konserinin dinleyici için ifade ettiği şeyin farklı olduğu düşünülür. Opera üstün bir sanat etkinliği iken pop konseri sadece eğlencedir. Operada sessizce ve saygı içinde oturulur ve temsil izlenirken, pop konserinde istediğiniz gibi hareket edebilir, konuşabilir, elinizdeki yiyecek ve içecekleri tüketebilir, tualete gidebilir, mekana girip çıkabilirsiniz. Romantik sanat anlayışına göre bütün bu farklar operanın bir **gerçek** ya da **yüksek** sanat türü, popun ise sadece eğlence ya da düşük sanat olduğu gerçeğini ispat eder niteliktedir. Opera eğlendirmez, eğlendirmesi de beklenemez. Operaya eğlenmeye gelinmez. Kısacası opera eğlence değildir. Eğlenmek isteyen diskoya gider, operaya değil.

Günümüz **yüksek** sanat çevrelerinde yaygın olan ve kuvvetle savunulan bu bakış açısını iki açıdan eleştirmek mümkündür. Birinci eleştiri romantik sanat anlayışının operanın ve klasik müziğin toplumsal tarihinin gerçekleriyle örtüşmediğidir. Özellikle bu çalışmanın ilk ayağı olan 17. yy. Venedik operası romantik sanat anlayışını benimsemiş zihinleri şoke edecek özelliklere sahip bir tablo oluşturmaktadır. Bestecilerin seri üretim tarzında ürettikleri eserler, yıldızlaşan divalar, opera temsilleri esnasında kabul gören davranışlar vs. operayı romantik sanat anlayışının gerçek sanatla özdeşleştirdiği hemen bütün değerlere ters düşmektedir. Romantizmin sanata üstünlüğünü ve bağımsızlığını vermesinden yaklaşık yüz yıl önce olan bu dönemi romantizm öncesi utanç dönemi olarak damgalayıp dışlamak bir çözüm olabilir. Ancak bu dönemi klasik müziğin tarihinden koparmak klasik müziğin toplumsal gelişimini anlaşılmaz kılacaktır. Klasik müzik saygın konser salonlarında doğmuş ve gelişmiş gibi görülecektir. Bu bakış açısı her şeyden önce operanın 17. yy.'da yaptığı patlamanın sebeplerini keşfetmemize engel olacaktır. Operayı gelecek yüzyıllara geçerli, istenilen ve prestijli bir sanat türü olarak taşıyan kuşkusuz 17. yy.'da elde ettiği başarılarıdır. Bu başarıları sadece gişe hasılatlarıyla kısıtlı göstermeye çalışmak ancak bu dönemi toptan dışlamaya kararlı, tek yanlı bir tavırla mümkün olabilir. 17. yy. operası büyük baş yapıtları da barındıran bir repertuvardır. Bu baş yapıtları sadece bestecilerin dehasına değil, dönemin yaratıcılığı ve üretimi körükleyen dinamizmine de borçluyuz. Eğer operanın günümüzde de benzer bir dinamizme kavuşmasını arzuluyorsak bu dönemi iyi analiz etmeli ve olumlu etmenleri yeniden nasıl yaratabileceğimizi araştırmalıyız. Sanat için en doğru olanın, evrensel doğruların romantizmin işaret ettiği doğrular olmak zorunda olmadığını, romantik dönemin de kendi toplumsal dinamikleri içinde şekillenmiş, kendi tarihselliğiyle anlam kazanan, evrensel ve sonsuz olmayan bir dönem olduğu gerçeğini görmek sanatın ihtiyaç duyduğu sonsuz gelişim için gereklidir.

Romantik bakış açısına getirilebilecek ikinci eleştiri ise eğlencenin anlamına getirdiği kısıtlamadır. Türk Dil Kurumu (TDK)² eğlence kelimesini şu şekilde açıklıyor:

“1. Eğlenme işi, sefahat.

2. Neşeli ve hoşça vakit geçirten şey veya kimse”

Oxford³ ise eğlence kelimesinin karşılığı olan **entertainment** kelimesini şu şekilde açıklıyor:

“The action of providing or being provided with amusement or enjoyment”

Amusement hem neşe hem de eğlenceye işaret eden bir kelime. TDK’nın tanımının neşe ile hoşça vakit geçirmeyi ‘ve’ bağlacıyla birleştirirken Oxford sözlüğünde **veya** bağlacının kullanılması dikkat çekici. Hoşça vakit geçirmenin neşe eşliğinde olmasının gerekmediği düşüncesiyle Oxford’un tanımının daha doğru olduğu düşüncesindeyiz. Neşenin hoş vakit geçirmek için önemli bir unsur olduğunu inkar etmek mümkün değildir. Ancak neşeyi hoş vakit geçirmenin şartı olarak kabul ettiğimizde insanların hüznü, acıklı hatta korkulu eserlere olan ilgisini açıklayamayız. Ağlayarak izlenen eserler olduğu gibi özellikle sinemanın sağladığı görsel imkanlarla izleyicisini dehşet içinde bırakmakta zorlanmayan korku filmleri de mevcuttur ve izleyici kitleleri büyüktür. Bu eserler neşe içinde izlenmemektedir ancak izleyicilerine keyif verdikleri de tartışma götürmez. Öyleyse eğlenceyi neşeyle kısıtlamak eğlencenin gerçek anlamını görmemize engel olur. Eğlence keyif alınandır.

² (Çevrimiçi)

http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.5333255e3efcc6.68454439, 26 Mart 2014

³ (Çevrimiçi) <http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/entertainment?q=entertainment>, 26 Mart 2014

İzleyici ya da dinleyici etkinlik sonrası vaktini hoşça geçirdiğini düşünüyorsa bu etkinlik eğlendirici olmuştur. Bu bakış açısıyla klasik müzik, opera gibi sanat etkinliklerini de eğlence kapsamında görmek küçültücü, aşağılayıcı, haince değildir. Tam tersine sanatı insan için çekici kılan şeyi, sanatın özünü görmemize izin verir. Opera da her sanat gibi bir eğlencedir, eğlendirici olduğu ölçüde ilgi çeker ve sevilir.

Opera ve eğlence

Operanın tarihsel gelişimi, eğlencenin operanın temel unsurlarından birisi olduğunu göstermektedir. Yüklendiği anlam ve değerler ne olursa olsun operanın sıkıcı olmaması şartı türün gelişimini belirleyen en önemli kıstaslardan birisi olmuştur. Daha önce ayrıntılarıyla incelediğimiz üzere Guidotti'nin ithaf yazısında 'sıkıcı olmama'ya, yapılan vurgu Roma operasının çeşitliliğe verdiği önem, operaya kaynaklık eden gösterilerin ağırlıkla düğün ve benzeri kutlamalar için tasarlanmış olmaları hep bu kıstasın ağırlığını ortaya koymaktadır. Venedik operasının gelişiminde çeşitlilik, hareket ve hatta karmaşanın, geleneğe karşı yeniliğin savunulması, tabulaşmış isimler dahil kim olursa olsun geçmişte yaşamış kişilerin değil bugün yaşayanların zevklerinin temel alınmak istenmesi hep seyircinin sıkılmasını önlemeye yönelik stratejiler olarak görülmelidir. Resitatif – arya tartışmalarının temelinde bile temel endişenin aynı olduğunu söylemek mümkündür. Venedik operası pragmatizminin bedelini bozulma ve yozlaşma olarak ödemiştir. Ancak bu o dönem üretilen herşeyin bozuk ve yoz olduğu anlamına gelmez. Çağdaş insanın beğenisi ile sinerji bulmaya çalışan bir sanat üretimi muazzam bir birikim sağlamıştır. Bu birikim gerek **know-how** olarak bütün Avrupa'ya aktarılmış ve Avrupa medeniyetinin sanatta yeni ufuklar açmasına yardımcı olmuş, gerekse el yazmaları olarak bizlere değerli eserler miras bırakmıştır.

20. yy. Türkiye'sine baktığımızda dinamiklerin çok daha farklı olduğunu görüyoruz. 17. yy. Venedik'inde hedef kitlenin aşına olduğu ve sevdiği mevcut müzik kültürü yeni bir sanat türüne aktarılıp geliştirilirken 20. yy. Türkiye'sinde hedef kitlenin müzik

kültürü ile operanın sunduğu müzik kültürü örtüşmemektedir. İki müzik kültürü arasındaki farklar stilistik olmanın ötesinde bilişsel bariyerler de oluşturduğundan sorun çok büyük boyutlardadır. Türk müziği üst düzey karmaşıklıklara ulaşmış bir çok seslilik tekniğine sahip olsaydı Batı müziğiyle kaynaşması çok daha kolay olabilirdi. Türk müziğini dışlayıcı tavırların geliştirilmiş olması Türkiye’de batı müziğinin yaygınlaştırılmasında olumsuz etkileyen diğer önemli bir sorun olmuştur. Halk müziğinin yeni milli çok sesli müziğin temelini oluşturması fikri ise slogan olmanın ötesine geçmekte oldukça zorlanmıştır. Bütün bunlar romantizmin hakim sanat anlayışı ile birleşince ortaya 17. yy. Venedik’inde gördüğümüz operann neredeyse tamamen tersi bir opera üretim anlayışını doğurmuştur: Bugünün dinleyicisini değil, tabulaşmış otoritelerin zevklerini temel alan, yeniliğe ve deneyselliğe kapalı, baş yapıtların varlığının yeni üretimi hadım edecek boyutta baskınlaştığı, dinamizmi olmayan ve eskiyen, yenilenemeyen, hedef kitlesinden uzaklaşan bir sanat. Geçmişin değerlerini korumak ve yaşatmak elbette her sanat dalının vazgeçilmezidir. Ne var ki geçmişin eserleri geleceğe ışık tutmak için yaşatıldıkları müddetçe insanlığın yaratıcı gücüne katkıda bulunabilirler. Türkiye’nin opera üretimindeki zayıf durumunun sebepleri arasında bu koşulun gözden kaçırılması olduğu söylenebilir. Operanın eğlenceyle olan ilişkisine dair hakim görüşün sorgulanması, operanın arzu edilen dinamizmi yakalaması için gerekli olan bütün fikir ve değer sisteminin yeniden ele alınması sürecine çok olumlu katkılar getirecektir.

SONUÇ: TÜRKİYE’DEKİ OPERA DİNLEYİCİ KİTLESİNİN GENİŞLETİLMESİ İÇİN ÖNERİLER

Bu çalışma Türkiye’deki opera dinleyici kitlesinin nasıl genişletilebileceği sorusuna yanıtlar aramaktadır. Bu amaçla operanın saray duvarlarının sınırlarını aşarak ücretli bir sanat etkinliğine dönüştüğü 17. yy. Venedik’i ve Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde operanın gelişimi incelenmiştir

17. yy. Venedik’i operanın dinleyici kitlesini genişletmede son derece başarılı olduğu bir dönem olması sebebiyle önemli bir örnek teşkil ediyor. Cumhuriyet dönemi Türkiye’inde operanın gelişiminin incelenmesi ise günümüz Türkiye’inde operanın dinleyici kitlelerle olan ilişkisinin anlaşılması için kaçınılmazdı. Bu iki dönemin incelenmesinde, yöntem ve yaklaşımlar bölümünde belirtildiği üzere, Johnson’ın **anlamlar sistemi** ve **maddi koşullar** yaklaşımları olarak adlandırdığı yaklaşımlara vurgu yapıldı. **Anlamlar sistemi** yaklaşımı bizlere operanın o dönemlerde yaşayan insanlar için ne anlamlar ifade ettiğini, kültürel yaşamlarında operanın nasıl bir yer edinebildiğini, politik ve ekonomik düzenin bu anlamlar ağında operayla nasıl bir ilişki içinde olduğunu anlamamıza yardımcı oldu. **Maddi koşullar** yaklaşımı ise opera gibi büyük imkanlar gerektiren bir sanat türünün toplumsal dinamiklerini anlamamıza yardımcı olmaktadır. Ekonomik, beşeri ve maddi yatırımların büyük boyutlarda olduğu bir sanat türünün maddi koşulları o sanat türünün üretim dinamiklerinde önemli bir faktör olarak ortaya çıkmaktadır. Bütün bunların yanında bilişsel durumun da bireyin bir sanat eseriyle olan ilişkisinde kritik bir rol oynadığı düşüncesiyle sanat – biliş ilişkisine de değinilmiştir. Her ne kadar müzik psikolojisinin ayrı bir uzmanlık dalı olması bu konunun derinlemesine irdelenmesine bu çalışmada izin vermese de, insan bilişinin temel prensiplerinin göz ardı edilmemesinin tablonun imkansız olan tam ve eksiksiz idealine bir adım da olsa yaklaştırdığı düşünülebilir.

Bu çalışmanın son aşaması yapılan tahlillerin ışığında Türkiye’deki opera dinleyici kitlesinin genişletilebilmesi için önerilerde bulunmaktır. İncelemenin çok yönlü yapılmış olması, tek bir öneriyi imkansız kıldığı gibi, önerileri belli bir kıstasa bağlı olarak dizmek de mümkün değildir. Bu yüzden aşağıda ifade edilen öneri ve düşünceler arasında önem ya da öncelik açısından bir fark aranmamalı, bütün öneriler çok yönlü, çok katmanlı ve karmaşık bir ilişkiler ağının farklı noktalarını hedef alan bir düşünce salkımının parçası olarak değerlendirilmelidir.

Çalışma boyunca görüldüğü üzere bir ülkenin bulunduğu coğrafyaya atfettiği anlam, uluslararası alanda kendini uygun gördüğü konum ve makro-politik yönelim o ülkede operanın gelişimini büyük ölçüde etkilemektedir. Venedik, Avrupa’nın kültür başkenti ünvanının peşinde koşarken amacı sadece kültürel alanda üstünlük değildi. Kendine has özellikleri üzerinden Avrupa kıtasında bir konum ve güç elde etme amacını da taşıyordu. Cumhuriyet dönemi Türkiye’sinde de Kemalist rejimin Avrupa medeniyeti ile kenetlenme politikasının daha sonraları kültür alanını dışlayan, entegrasyonu teknik ve ekonomik olanla sınırlamayı arzulayan politikalarla ikame edilmesinin ne gibi olumsuz etkileri olduğunu gördük. Türkiye’nin Orta Doğu ve Balkanlar arasında bir geçiş bölgesi olması ülkenin oryantasyonuna dair çatışan vizyonların oluşmasına sebep olabilmektedir. Ülkenin Avrupa kültürünü dışlayan, reddeden ve ondan kaçınan bir kültür politikasına sürüklenmesinin operanın gelişimini olumsuz etkilemesi kaçınılmazdır. Artan ulaşım ve iletişim imkanları dünyayı her an daha küçük bir mekana dönüştürmekte, bireyler ve kültürler arası etkileşim artmaktadır. Bu şartlar altında hiçbir kültürün vakum şartlarda muhafaza edilemeyeceği aşıkarken muhafazakarlık adına herhangi bir kültürün sanatını dışlamak her gün daha da anlamsızlaşmaktadır. Operanın Türkiye’deki geçmişinin yüz yılı aştığı düşünüldüğünde operayı hala ülkeye yabancı bir sanat olarak görmenin ne kadar yerinde olacağı ise zaten ayrı bir tartışma konusudur. Günümüz dünyasında ihtiyaç duyulan bütün dünya kültürlerine ve sanatlarına açık bir kültür politikasıdır. Bu şartlar altında hala Avrupa kültürünün milli kültürümüze ne kadar uyup uymadığının

tartışılıyor olması kültür anlayışımızın çağın ne kadar gerisinde olduğuna işaret etmektedir.

Opera prodüksiyonlarının çok geniş bir yelpazeden çeşitli alanlarda sanatçı, teknisyen ve zanaatkarlara ihtiyaç duyması insan kaynakları tedarik ve yönetimine kritik bir önem yüklemektedir. Venedik'te bulunan çok sayıdaki müzik kurumu olmasaydı muhtemelen operanın tarihi başka şekilde yazılacaktı. Kemalist dönemin konservatuvar atılımları da bu ihtiyaca yönelik hayati önemde bir adım olmuştur. Günümüzde konservatuvarların ve diğer sanat eğitim kurumlarının ülkenin ihtiyaçlarına ne kadar cevap verebildiği ayrı bir araştırma konusudur. Gözden kaçırılmaması gereken nokta profesyonel sanatçı yetiştirmeyi amaçlayan eğitim kurumlarının diğer eğitim kurumlarından, özellikle de örgün eğitimden beslendiği gerçeğidir. Son yıllarda yalnız müzik değil, bütün sanat derslerinin eğitim programlarındaki yerinin erozyona uğraması Türkiye için aydınlık bir sanat geleceğine işaret etmemektedir. Sanat eğitiminin örgün eğitimdeki eksikliği sadece ileride profesyonel sanatçı olabilecek yeteneklerin keşfedilmesini engellemekle kalmayacak, sanat sever kitlelerin gelişimine de ket vuracaktır.

Çalışmada görüldüğü üzere operanın gelişiminin katalizörü sayılacak kültürel dinamizm Venedik'te çok yüksek seviyelerdeyken Türkiye bu noktada zayıf kalmaktadır. Sanat eğitiminin geliştirilmesi, yaygınlaştırılması ve arttırılması bu eksiğin telafisi için çok önemli olmakla birlikte uygun bir iş piyasasının oluşturulmaması durumunda bu çabalar arzu edilen sonuçları vermeyecektir. Türkiye'de daha fazla şehirde opera açılması, daha fazla konservatuvar açılması gerekmektedir. Bütün bunlarsa daha dinamik bir sanat dünyasıyla birleşmediği müddetçe düşük verimde çalışmaya mahkum görünmektedirler. Türkiye'de sponsorluk kavramı hala gelişmediğinden sanat büyük ölçüde devlet imkanlarına emanettir. Türkiye'de devletin sanat alanında aktif görev almasının zaruri olduğu daha önce vurgulandı. Bu noktada özel girişim ve sponsorlukların devlet desteğiyle çalışan

sanat kurumlarının hakim olduğu sanat alanlarına girerek yaratacakları dinamizm, sinerji ve hatta rekabetin Türkiye’de sanatın gelişimine son derece olumlu katkıları olacağını ekleyebiliriz.

Geleneksel Türk müziğinin tek sesli olması, çok sesli müziğin algılanması ve benimsenmesi açısından engel teşkil etmektedir. Bu yüzden çok sesli müziğe dayalı olan opera kültürünün yaygınlaşması için çok sesli müzik kültürünün de yaygınlaşması gereklidir. Bu bağlamda tek sesli müziğe ilkel gibi küçültücü ve dışlayıcı sıfatlar atfetmenin faydası olmadığı gibi bu tür yargılayıcı tavırlar sanatın gerektirdiği özgürlükçü ortamın oluşmasına da engel olmaktadır. Çok sesli müzik, tek sesli ve geleneksel müzikleri yok ederek, onların yerine alacak bir müzik türü olarak değil, toplumsal yaşam alanını onlarla paylaşacak, hatta onlarla etkileşim içinde kendini geliştirecek bir müzik türü olarak düşünülmelidir.

Sahnedeki oyuncuların şarkı söyleyerek karakterlerini canlandırması fikri tarih boyunca yadırganabilmiştir. Bugün de dram tiyatrosu kültürünün operadan daha yaygın olması, dram tiyatrosunda bu sorunsalın bulunmamasıyla yakından ilişkilidir. Karakterlerin gerçek hayatta olduğu gibi sadece konuştuğu tiyatro ile kendilerini tamamen şarkı söyleyerek ifade ettikleri opera arasında bu bağlamda geçiş türü sayılabilecek operet, müzikal, müzikli oyun gibi türler ihmal edilmemelidir. Bu eserlerin yaygınlaşması ve tanınması dinleyici kitlelerinin operaya alışmaları noktasında yardımcı olacaklardır.

Operada bestenin orijinal metnin prozodisine göre bestelenmesi, metnin tercüme edilerek icra edilmesiyle eserin zarar görmesine sebep vermektedir. Türkçe icra edilen bir italyan operasında duyulan sözlerle müzik ilişkisi ne kadar başarılı bir adaptasyon da olsa bozulmakta hatta sıklıkla gülünç sonuçlar vermektedir. Öte yandan orijinal metnin dilinin bilinmemesi o eserin dünyasına girilmesine büyük ölçüde engel

olmaktadır. Melodik unsurları ağır basan eserlerin daha çok sevilmesinin sebebi dili ve sözlerdeki ayrıntıları dil bariyeri yüzünden algılayamayan dinleyicilerin melodilere odaklanmasıdır. Tercümeler dinleyicinin dramayı daha iyi takip etmesi açısından yardımcı olsa da bu tercümelerin icra edilmesi yukarıda bahsedilen sorunları doğurmaktadır. Gene de tercüme icralar tamamen reddedilmemelidir. Özellikle operanın az tanındığı yerlerde operanın doğasının daha iyi anlaşılması için tercüme icra hala faydalı olabilir. Bunun yanında çocuklara yönelik temsillerde de tercüme icraya başvurulabilir. Bunların dışında üst yazı dil bariyerinin aşılması noktasında tavsiye edilebilir bir çözüm olarak görülmektedir.

Üst yazı gibi çözümlerin de kendilerine göre sınırları bulunmaktadır. İzleyici bir müzik cümlesinin hangi noktasında tercüme cümlelerin hangi sözcüğünün seslendirildiğini bilemediğinden eserin dilini bilen kişinin dinlediği söz ve müzikle olan etkileşimini üst yazı tam olarak yaratamaz. 18. yy. Avrupa'sında opera dinleyicisi olan aristokratların önemli bir kısmı italyanca biliyordu. Ancak günümüzde dinleyicilerin hepsinin italyanca bilmesi hayal bile edilemez. Bu yüzden Türk sanatçıların Türkçe yazıp bestelediği yapıtların yaratılması opera dinleyicisinin operanın bir insana sunduklarını anlaması açısından hayati önem taşımaktadır. Söz ve müziğin yeni bir boyutta birleşiminin sunduğu sanatsal imkanları opera kültürüne aşina olmayan kitlelere anlatmanın en etkin yolu kendi dillerinde yazılmış, her sözcüğünü anlayabildiği eserler sunmaktan geçer.

Yeni ve Türkçe eserlerin yaratılması sadece dil bariyerinin aşılması açısından önemli değil. İzleyicinin eserle olan ilişkisi izleyenin zihninde, eserde konu edilen olaylar, kişiler, değerler, anlamların ve sorunlar ve kendi yaşamı arasında kurabildiği bağlarla oluşur. Elbette hangi çağdan olursa olsun bir eser insanı anlatır ve her çağın insanı eserde kendini ve kendi çağını, insanoğlunu görebilir. Ancak bu türden bir bağ kurmak için bireyin sanat kültürünün belli bir seviyede olması gerekir. Türkiye gibi operanın yadırgandığı bir ülkede iki yüz yıl önce yazılmış bir eserde kendine dair bir

şeyler bulabilen insanların sayısının artması ancak opera kültürünün yaygınlaşması ile mümkün olabilir. Bugünün insanı tarafından, bugünün insanı için, onun dünyasına yakın, kendini daha dolaysız ve açık bir şekilde bulabileceği eserlerin sahnelenmesi opera dinleyici kitlelerinin genişletilmesi açısından hayati önem taşımaktadır.

17. yy. Venedik’inde opera üretiminde yer alanlar Antik Yunan düşünürlerinin eserlerini tanıyorlardı. Ancak bu eserlerde belirtilen kural ve kıstasları kendilerine sınırlayıcı çizgiler olarak görmediler. Yaratılarını çağdaş zevklere göre şekillendirmeyi seçtiler. Bizler de bugün yeni eserlerin üretimine geçmişten gelen kuralları tabulaştırmamalı, çağdaş anlayış ve zevkleri toptan reddetme yoluna gitmemeliyiz. Daha geniş kitlelere hitap etme çabasının nerede yaratıcılığa nerede yozlaşmaya yol açacağını önceden kestirmek mümkün değildir. Bu alınması gereken bir risktir. Bugün başyapıt olarak yücelttiğimiz eserler on binlerce eserin arasından sıyrılarak o sıfatı almışlardır. Başyapıt makinesi hiç bir çağda mevcut olmamıştır. Başyapıtların üretilebilmesi için çok sayıda eserin üretilebildiği bir yaratı ortamının olması gereklidir. Yozlaşma ve kuralsızlaşma korkusuyla çekilecek sınırlar sanatçıların hareket alanını kısıtlar ve bu da sanat dünyasının dinamizm kazanmasına engel olur. Müzikal türü bu tür bir açılımın ne kadar verimli olabileceğine örnek olarak gösterilebilir. Müzikal tarihi, bugünün sanat kıstaslarına göre hiçbir değere sahip olmayan, hatta bayağı ve ahlaksız görülebilecek eserlerle doludur. Ancak bugün müzikal opera kadar değerli bir müzikli tiyatro türü olarak kendini ispat etmiştir. Deha ürünü ve sanatsal değeri tartışılmaz birçok müzikal dünyanın birçok yerinde sahnelenmekte ve izlenmektedir.

Bir opera eserinin metninin ve müziğinin yaratılması çok emek ve zaman isteyen bir süreçtir. Bu tür eserlerin kendiliğinden ortaya çıkmasını beklemek gerçekçi değildir. Bu tür eserler ancak yaratıcıları finanse edildiği zaman üretilirler. Bu gerçeğe göre eserlerin uygun ücretlerle komisyon ya da yarışma yollarıyla sipariş edilmesi gerekmektedir. Bu süreçlerin az sayıda kanal tarafından yönetilmesi yaratıcılığı

baltalayacaktır. Çok sayıda yarışma olması, eser komisyon eden kurumların çok olması sayesinde çeşitli ve çoğul bir yaratı ortamı sağlanabilir. Bu noktada da başyapıt kültürünün hem eser seçenleri hem de yaratıcıları fazla baskılamasının üretimi caydırdığını hatırlatmakta fayda var.

Operaların bürokratik yollardan yönetilmesi risk almak istemediği için başyapıtlarla kendini kısıtlayan yönetici kadroların kemikleşmesine sebep vermektedir. Sanatı bir deney ve çeşitlilik alanı olarak gören, yeniliğe ve değişikliğe açık bir yönetim anlayışının geliştirilmesi gereklidir. Bürokratik sistemin bu tür bir değişimi gerçekleştirmesi mümkün gözükmemektedir. Alternatif yönetim modellerinin bu yönde geliştirilmesi ve hayata geçirilmesi son derece önemlidir.

Günümüz dinleyicisine daha yakın, daha çok hitap eden, onların zevkleriyle daha çok uyuşan eserlerin üretimi operanın “sıkıcı” olarak görülmesi sorununun aşılması noktasında çok faydalı olacaktır. Böylece opera da günümüz insanların eğlence amaçlı katıldıkları sanat etkinliklerinden birisi olarak toplumsal yaşamda yerini alabilir.

Ülkemizde Avrupa normlarının çok üzerinde seyreden mesai saatleri bireylerin sanatsal faaliyetler ayırdıkları zamanı olumsuz etkilemektedir. Buna opera dinleyici kitlesinin en büyük olduğu büyük şehirlerdeki trafik sorunu da eklendiğinde opera seven bireylerin bile operaya gitmesi imkansızlaşabilmektedir. İş rejimi ve ulaşım sorunlarının çözümü tüm sanat, kültür ve spor etkinliklerine olduğu gibi operaya da olumlu katkıda bulunacaktır.

Operanın en maliyetli sahne sanatı oluşu ekonomik modellerin işlememesi durumunda operanın hayatta kalma şansının kalmamasına sebep olmaktadır. Devlet destekli sanatın neo-liberal politikalarla sorgulanmaya başlanması operanın yok olma riskiyle karşı kalıp kalmayacağı sorusunun sorulmasına sebep olmaktadır. Sponsorluk modeli kağıt üstünde bürokratik yönetimden kurtulmanın, alana dinamizm ve esneklik kazandırmanın bir yolu gibi gözükmektedir. Sponsorlarla finanse edilen bir yönetimin nasıl fiiliyata geçeceği önemli bir sorudur. Ancak en önemli soru Türkiye’de bu çapta bir sponsor desteğinin opera için nasıl bulunacağıdır. Yüzlerce yıllık sponsorluk ve filantropi geleneğinin bulunduğu ülkelerden bir model alıp böyle bir geleneğin hemen hiç olmadığı bir ülkeye bu modeli uygulamak istemenin ne kadar isabetli olduğu tartışmaya açıktır. Operanın finansmanının devletten özel sektöre kaydırılması devlet açısından olumlu bir gelişme olabilir. Ancak böyle bir değişimin derecesini, hızını ve süreçlerini Türkiye’de operanın bugünkü durumunu geliştirmeye odaklı bir zihin yönetmezse bu değişim bir yok etme operasyonuna dönüşebilir.

Ses kayıt teknolojilerinin ortaya çıkışı canlı müzik dünyasının dinamiklerini kökten değiştirdi. Plak, kaset ve sonunda cd’ler canlı müzik ihtiyacını düşürür gibi gözükseler de müzik kültürünün yaygınlaşmasını sağladılar. Müzik sever kitlelerin genişlemesi nihayetinde müzisyenlerin de yararına oldu. Bugün internetin sunduğu imkanların canlı müziğe olan talebi düşürdüğünü gözlemleyebiliriz. Sevdiğiniz bir sanatçının konserine gitmeden, internetten ses kaydını bulabilir, dinleyebilirsiniz. Konsere gitme zahmetine girmeniz, vakit ayırmanız gerekmez. Programınızı ayarlamak zorunda değilsinizdir. İsteddiğiniz, uygun olduğunuz anda dinleyebilirsiniz. Üstelik bunu ücret ödmeden de (kimi zaman yasal olmayan yollardan) yapabilirsiniz. Sanatçılar sanat severlerin elde ettiği bu imkanlardan olumsuz etkilenmektedirler. Özellikle ünlü, yıldız olmayan sanatçılar. Operada bir çok dinleyici şehrindeki herhangi bir opera sanatçısını dinlemek yerine internetten kolayca bulabildiği dünyaca ünlü bir sanatçıyı dinlemeyi tercih etmektedirler. Bu açıdan bakıldığında yeni teknolojileri opera gibi canlı ve akustik icra edilen sanat türlerinin gışelerini tehdit etmektedir. Ne var ki tarih göstermektedir ki sanatın genel olarak yaygınlaşmasına yardım eden, sanata ulaşımı

kolaylaştıran hiç bir teknoloji sanatın sonunu getirmemiş, tam tersine sanat piyasasını geliştirmiş ve derinleştirmiştir. İlk aşamada zarar verici görünen bu teknolojik gelişmenin uzun vadede sanat dünyası lehine çevrilmesi kendi kendine gerçekleşmesi beklenen bir mucize olmamalı, bunun için sanat dünyası aktif olarak rol oynamalıdır. Yeni eserlerin yaratacağı merak, ilgi ve dinamizm kitlelerin canlı performansa çekilmesinde yardımcı olabilir. Prodüksiyon kalitesinin dünyanın prestijli opera kurumlarının seviyesine çekilmesi de dinleyicileri canlı performansa çekmekte faydalı olacaktır. En önemlisi ise müziğin her şeyden önce yapılan bir şey olarak yaygınlaştırılmasıdır. Amatör olarak da olsa müzik yapan bir insan müziğe kendini daha yakın hisseder. İzlediği, dinlediği performansı daha iyi değerlendirebilir, alkışını gerçekten bir değerlendirme aracı olarak sunarak prodüksiyonları kaliteyi artırmaya zorlayabilir. Dinlediği müzikten daha çok zevk alır. Ve en önemlisi sanatçıyı ve sanatı daha çok sahiplenir, daha çok değer verir. Opera dinleyici kitlelerinin genişletilmesi için belki de en çok ihtiyaç duyduğumuz çok sesli batı müziğini amatör düzeyde de olsa icra edebilen, bunun zevkine ve doyumuna şahsen ulaşmış bireyleri artırmaktır. Bir sanatı hayatının parçası haline getirmenin en etkin yolu o sanatı üretmektir. Sanat tüketen bir toplum için en etkin ve acil çözüm sanat üreten bir toplum olmalıdır.

KAYNAKÇA

- Ackroyd, Peter: **Venice: Pure City, London,** Chatto & Windus, 2009
- Agid, Philippe, Jean-Claude Tarondeau: **The Management of Opera: An International Comparative Study,** London, Palgrave MacMillan, 2010
- Altar, Cevat Memduh: **Müzik Eğitiminin Şövalyesi,** yay.haz. Dr. Erdoğan Okay, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı Yayınları, t.y.,
- Altar, Cevat Memduh: **Opera Tarihi, C.4** İstanbul, Pan Yayıncılık, 2001
- Aracı, Emre: **Naum Tiyatrosu,** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2010
- Attali, Jacques: **Noise: The Political Economy of Music,** Trans. Brian Massumi, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 2009
- Bergesen, Albert J.: 'Culture and Cognition', **The Blackwell Companion to the Sociology of Culture,** Ed. by M. D. Jacobs and N. W. Hanrahan, Oxford, Blackwell Publishing, 2005, s. 35-47
- Bianconi, Lorenzo, Thomas Walker: "Production, consumption and political function of seventeenth-century opera", **Early Music History,** C. 4, 1984, s. 209-296

- Buğra, Ayşe, Osman Savaşkan: "Yerel sanayi ve bugünün Türkiye'sinde iş dünyası", **Toplum ve Bilim Sayı 118**, İstanbul, Birikim, 2010, s. 92-123
- Cantek, Levent: **Cumhuriyetin Büluğ Çağı**, İstanbul, İletişim, 2008
- Cumming, Julie E.: "Music for the Doge in Early Renaissance Venice", **Speculum**, C. 67, No: 2, Apr. 1992, s. 324-364
- Çiğdem, Ahmet: "Batılılaşma, Modernite ve Modernizasyon", **Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce**, C. 3, Ed. Tanıl Bora, Murat Gültekingil, İstanbul, İletişim, 2001, s. 68-81
- Dalkılıç, Özgür: **Cumhuriyet, Halk ve Müzik**, Ankara, Tan, 2009
- Demirel, Taner: **Adalet Partisi**, İstanbul, İletişim, 2004
- Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü: **2011-2015 Stratejik Planı** (Çevrimiçi) <http://www.sp.gov.tr/documents/planlar/DevletOperaveBalesiSP1115.pdf>, 13Mart 2012
- Devlet Opera ve Balesi Genel Müdürlüğü: (Çevrimiçi) <http://www.dobgm.gov.tr/opera2009/index.html>, 13 Mart 2012
- Durkheim, Emile: **The Elementary Forms of the Religious Life**, trans. J. W. Swain., London, George Allen & Unwin; New York, The Free Press, 1965

- Ferrari-Bassi, Elena: "Le Origini del Melodramma", **Storia dell'Opera**, Diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, C. 1, s. 3-54
- Glixon, Beth Lise: **Recitative in Seventeenth-century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language**, Yayınlanmamış doktora tezi, 1985
- Glixon, Beth L.,
Jonathan E. Glixon: **Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Venice**, New York, Oxford University Press, 2006
- Goldstone, Jack A.: **Why Europe: The Rise of the West in World History, 1500-1850**, New York, Mc Graw Hill, 2009
- Göçek, Fatma Müge: **Burjuvazinin Yükselişi, İmparatorluğun Çöküşü**, Ankara, Ayraç, 1999
- Gökalp, Ziya: **Türkçülüğün Esasları**, İstanbul, Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları, 1990
- Gül, Murat: **Modern İstanbul'un Doğuşu**, İstanbul, Sel, 2011
- Gülalp, Haldun: "Globalization and Political Islam: The Social Bases of Turkey's Welfare Party", **International Journal of Middle East Studies**, C. 33(No:3), s.433-448
- Johnson, Victoria: 'Opera and The Academic Turns', **Opera and Society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu**, Ed. by V. Johnson, J. F. Fulcher and T. Ertman, New York, Cambridge University Press, 2007, s. 1-26

- Karadağ, Meltem: "Taşra kentlerinde yaşam tarzları alanı: Kültür ve ayırım", **Toplum ve Bilim Sayı 118**, İstanbul, Birikim, 2010, s. 39-58
- Keyder, Çağlar: **Türkiye'de Devlet ve Sınıflar**, İstanbul, İletişim, 1989
- Köker, Levent: **Modernleşme, Kemalizm ve Demokrasi**, İstanbul, İletişim, 1990
- Latin Dictionary: (Çevrimiçi), <http://www.latin-dictionary.org>, 09 Haziran 2014
- Mardin, Şerif: **Jön Türklerin Siyasi Fikirleri**, İstanbul, İletişim, 1992
- Mardin, Şerif: **Türk Modernleşmesi**, İstanbul, İletişim, 1991
- Mardin, Şerif: **Yeni Osmanlı Düşüncesinin Doğuşu**, İstanbul, İletişim, 1996
- Martin, Geoffrey R.: "The Role of Culture in Global Structural Transformation: Opera and the Baroque Crisis in Seventeenth-Century Europe", **International Political Science Review / Revue internationale de science politique**, C. 18, No. 2 , 1997, s. 153-166
- Monterosso-Vacchelli, Anna Maria: "L'Opera veneziana nella prima metà del Seicento", **Storia dell'Opera**, Diretta da Alberto Basso, Torino, UTET, 1977, C. 1, s. 55-88

- Oxford Dictionaries: (Çevrimiçi), www.oxforddictionaries.com, 26 Mart 2014, 09 Haziran 2014
- Ramsey, Ann W.: "The Reformation of Popular Culture", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s. 53-66
- Rearick, Charles: "Consumer Leisure", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s. 201-218
- Reisman, Arnold: **Post-Ottoman Turkey: Classical European Music & Opera**, BookSurge Publishing, 2008
- Rosand, Ellen: "Music in the Myth of Venice", **Renaissance Quarterly**, Vol. 30, No:4, Winter 1977, s. 511-537
- Rosand, Ellen: **Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre**, California, University of California Press, 1991
- Schwartz, Shalom H.: 'Culture Matters: National Value Cultures, Sources, and Consequences', **Understanding Culture: Theory, Research, and Application**, Ed. By R. S. Wyer, C. Chiu, and Y. Hong, New York, Psychology Press, 2009, s. 127-150
- Strunk, Oliver: **Source Readings in Music History: From Classical Antiquity Through the Romantic Era**, New York, Norton, 1998

- Tanju, Sadun: **Adnan Saygun'larda ay Sohbeleri**, İstanbul, Pan, 2012
- Taşkın, Yüksel: **Milliyetçi Muhafazakar Entelijansiya**, İstanbul, İletişim, 2007
- Testi, Flavio: **La Musica Italiana nel Seicento**, C. 1, Milano, Bramante, 1970
- Tok, Nafiz: **Kültür, Kimlik ve Siyaset**, İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2003
- Türk Dil Kurumu: (Çevrimiçi) <http://www.tdk.gov.tr> 26 Mart 2014, 09 Haziran 2014
- Türkiye İstatistik Kurumu: **Adrese Dayalı Nüfus Kayıt Sistemi (ADNKS) Sonuçları**, (Çevrimiçi) <http://tuikapp.tuik.gov.tr/adnksdagitapp/adnks.zul>, 13 Mart 2012
- Türkiye İstatistik Kurumu: **Haber Bülteni** Sayı 16, (Çevrimiçi) <http://www.tuik.gov.tr/PreHaberBultenleri.do?id=1073>, 13 Mart 2012
- Türkiye İstatistik Kurumu: (Çevrimiçi) http://www.tuik.gov.tr/VeriBilgi.do?tb_id=15&ust_id=, 13 Mart 2012
- Walton, John K.: "Vacations", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s. 219-228

- Weber, William: "Music and Dance", **Encyclopedia of European Social History**, Ed. by Peter N. Stearns, New York, Charles Scribner's Sons, 2001, s. 141-151
- Yorke-Long, Alan: **Music at Court**, London, Weidenfeld and Nicolson, 1954
- Zolberg, Vera L.: **Constructing a Sociology of the Arts**, New York, Cambridge University Press , 1990

ÖZGEÇMİŞ

Erdem Nusret Karakaş 3 Temmuz 1982’de İstanbul’da doğdu. Bahariye İlkokulu’nda ve Hüseyin Avni Sözen Anadolu Lisesi’nde eğitim gördü. Müzik eğitimine emekli opera sanatçısı Nuri Candaş ile Beylerbeyi Müzik Okulu’nda başladı. 2000-2005 yılları arasında İtalya’da, Venedik Benedetto Marcello Devlet Konservatuvarı’nda şan bölümünde, Stefano Gibellato ile eğitim gördü. Yüksek Lisans eğitimini İstanbul Üniversitesi’nde Müzik Öğretmenliği alanında tamamladı. Aynı üniversitede opera bölümünde doktora eğitimine 2008 yılında başladı. 2009 yılından bu yana İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı’nda öğretim elemanı olarak görev yapmaktadır. Karakaş ayrıca şan resitalleri vermektedir ve İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Çocuk Korosu ve Nâzım Hikmet Akademi Korosu’nun şefidir.

Ulusal hakemli dergilerde yayınlanan makaleleri:

- **Müzik Nasıl Konuşur? 15.000 Çocuk Klasik Müzikle Tanışıyor: Bir 2010 Avrupa Kültür Başkenti projesinin değerlendirmesi** (*Konservatoryum Dergisi* Cilt1 Yıl 2011 Sayı 2 sf. 51-66, İstanbul Üniversitesi)

Diğer yayınları:

- **Müzik Nasıl Konuşur? 15.000 Çocuk Klasik Müzikle Tanışıyor** : Proje tanıtım metni (*Değişimi Birlikte Yaratalım: İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı Eğitim Yönetmenliği Projeleri* sf. 548-549, Eğitim İstanbul 2010 Avrupa Kültür Başkenti Ajansı)
- **Çöplükten Yükselen Devrim** (SoL Gazetesi, 18.01.2014 s. 16)
- (Editörlük): **Diksiyon**, H. Yıldız Dağdelen, Pan Yayıncılık, 2011, İstanbul