

TÜRKİYE'DEN BİR OPERA ETNOGRAFİSİ: KARYAĞDI HATUN OPERASI¹

Ayça Nur KİP AKYOL*

Gönderim/Received: 21 Ocak/Jan. 2016

Kabul/Accepted: 22 Mart/Mar. 2016

Öz

Opera, tiyatro ve müziğin temelleri üzerinde şiir, şarkı, dans, dekor, kostüm, resim, mimarlık, şan ve oyunculuk sanatlarının kaynaştığı bir sanat dalıdır. Müzikli bir sahne eseri olan operayı oluşturan sebeplerden en önemlisi Rönesans düşüncesiyle gelişen insana bakış açısıdır. Opera sanatı 16. yüzyılda ortaya çıkmış ve farklı bakış açıları ile gelişerek günümüze gelmiştir. Opera hakkındaki kitaplar çoğunlukla operanın tarihsel sürecine ilişkindir. Operanın sosyal, kültürel, kurumsal, ekonomik ve siyasi özellikleri çok az çalışmada irdelenmiştir. Operada çalışanların neler düşündüğüne ilişkin araştırmaya da pek rastlanmamıştır. Operada sanatçı veya teknik personel olarak çalışmak, her şeyi bir ekibe ve kalıba bağlı olarak yapmak nasıl bir duygudur? Elbette bu ve benzeri sorulara çoksesli müziğin ve operanın doğduğu İtalya'da başka; sonradan bu unsurları alıp kendi stilini ortaya koyabilmiş Rusya gibi ülkelerde farklı cevaplar alınabilecektir. Türkiye Cumhuriyeti'nde yaratımsal olarak 82 yıldır, kurumsal bağlamda ise 67 yıldır var olan operanın içerden görünümü ancak onu var eden insanların düşünceleriyle ortaya çıkabilirdi. Çalışmada Karyagdı Hatun Operası'nın sahneleme sürecinde görevli sanatçılar ve teknik ekipten oluşan kadroyla etnografik araştırmaya ilişkin görüşmeler yapılmış

* Doktora öğrencisi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sosyal Antropoloji Bilim Dalı | aycakip@hotmail.com

¹ Bu makale "Karyagdı Hatun Türbesinden Operaya Bir Opera Etnografisi" adlı doktora tez çalışmasından üretilmiştir. Tez, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sosyal Antropoloji Bilim Dalı'nda Prof. Dr. Aslı Yazıcı Yakın'ın tez danışmanlığında hazırlanmıştır / This article was adapted from the authors's PhD thesis, named "Karyagdı Hatun Türbesinden Operaya Bir Opera Etnografisi" supervised by Prof. Dr. Aslı Yazıcı Yakın.

ve operanın onlar için neler ifade ettiği araştırılmıştır.Yapılan görüşmeler sonucunda ilgili opera şarkıcıları, orkestra ve koro şefleri ile teknik ekibin Türkiye’de opera ile ilişkilerinin bireysel beklentileri nedeniyle çoğunlukla olumsuz olduğu ortaya çıkmıştır.

Anahtar kelimeler: Opera, Etnografi, Karyağdı Hatun Operası, Karyağdı Hatun Türbesi, Sahne

An Opera Ethnography from Turkey: Karyağdı Hatun Opera

Abstract

Opera is an art branch where art of poem, song, dance, decor, costume, painting, architecture, singing and acting meet on the foundation of theatre and music. The most important reason that create opera which is a musical stage work, is the perspective on human developed by the Renaissance idea. Opera art was created in the 16th century and come to our modern-day developing via different points. The books about opera are mostly in relation to historical process of opera. Few studies examined opera’s social, cultural, institutive, economic and political features. Also there are few researches on what the workers in opera house think. How does it feel to be an artist or technical staff, to perform depending upon team and form? Of course answers vary in Italy where opera was born and in Russia where opera was adapted with their style. Opera, existing in Turkish Republic as a creational process for 82 years and institutional context for 67 years, can only be revealed by the thoughts of people who create it. In this study we had interviews in relation to ethnographic research with the staff of artists and technicians in the staging process of Karyağdı Hatun Opera and searched what opera means for them. As a result of the interviews, it is revealed that related opera singers, maestro and coryphaeus and technical team has mostly negative relationships with opera in Turkey because of the fact that personel expectations.

Key Words: Opera, Ethnography, Karyağdı Hatun Opera, Karyağdı Hatun Shrine, Stage

Giriş

Bu çalışmada, bir Türk opera eseri olan ve *Okan Demiriş’in* bestelediği *Karyağdı Hatun* (1983) adlı opera eserinin Ankara Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü’nde 2012 yılından itibaren tüm sahnelenme süreci katılımcı gözlemlerle ve görüşmelerle etnografik bir çalışma çerçevesinde araştırılmıştır. Bu opera eserinde yer alan ve ulaşılabilen sanatsal ve teknik personelin opera sanatı ve kurumu ile ilişkilerinin ve anlam dünyalarının ne olduğu, operada emeği geçenlerin ne tür deneyimler yaşadığı ve bunları nasıl anlamlandırdığı ele alınmıştır. Bu ana soruya bağlı olarak operanın bu alanda emeği geçenlerin yaşam dünyalarındaki yeri, birbirleri ile ilişkileri, gruplaşmaları, kimlikleri, kendilerini nasıl tanımladıkları, sanata bakışları,

kendilerini dünyada nasıl konumlandıkları, devletle ilişkileri ve devlet sanatçısı olmayı nasıl anlamlandırdıkları üzerinde durulmuştur.

Günümüze kadar opera üzerine yapılan araştırmalar müzik ve sahne sanatları eğitimi veren kurumlar çerçevesinde sınırlı bir şekilde ortaya çıkmıştır. Opera sanatına ilişkin eğitimin verildiği kurumlarda yapılan lisansüstü araştırmalar ve yayınlanmış diğer kaynaklarda çoğunlukla besteci üzerinden müziksel bağlamda incelemeler yapılmış, operayı farklı disiplinler açısından değerlendirecek çalışmalar ortaya çıkmamıştır. Yapılan çalışmalar, opera sanatına emeği geçenlerin yaşam deneyimlerini ve seçilmiş bir opera eserinin sahnelenmesi sürecinde deneyimlerini yansıtmamaktadır. Bu bağlamda, bu çalışmanın öncelikli amacı opera sanatının anlam ve yerine dair tartışmaların sürmekte olduğu Türkiye'de bir opera eserinin sahnelenmesini içeriden gözlemlerle aktarabilmektir. Bunun yanı sıra, araştırma konusunu teşkil eden Karyağdı Hatun'un gerçek hayattan biri olarak *Karyağdı Hatun* adlı opera eserinin sahnelendiği alanda yaşamış olması ile araştırmanın müzik ve sahne sanatları alanı dışında antropoloji disiplini içinde etnografik temelli bir araştırmayla ve alan deneyimleri ile yapılması bu araştırmanın önemini oluşturur. 2000'li yıllarda, farklı disiplinleri içeren opera ve mekân, opera ve kadın cinsiyeti, opera ve modernizm gibi kuramsal çalışmalar olmasına rağmen bunlar müzik ve sahne sanatları alanındadır ve antropolojik çalışmalara henüz rastlanmamıştır.

Opera; oyun, performans, metin, müzik, kurum ve anlatı unsurlarını kapsayan bir sanattır. Bu unsurlar bir opera eserinde birbirinden ayrılmazlar ve üzerlerinde analitik olarak yorum yapılsa da parçalanamaz. Opera sayılan bağlamlarda incelenebilecek bir nesne olarak görülebilir. Bu çalışmada opera çok katmanlı bir sanat ve pratikler bütünü olarak ele alınırken araştırma, aşağıdaki temel eksenler üzerine kurulmuştur.

İlk olarak oyundan söz edilebilir. Antik dönemlerden beri insanın günlük hayatında var olduğu bilinen nesne çeşitli amaç ve biçimlerdeki oyundur. Bu açıdan opera da insan tarafından oynanan bir "oyun" dur. Ama bu oyun insanın günlük hayatındakilerden farklı olarak belirli bir eğitim süreci ve tekniklerle oluşan profesyonel etkinliktir

İkinci eksen performans kavramı çerçevesinde şekillenir. Opera bir oyun olmasının yanında oyunun ortaya çıkmasını sağlayan bir performanstır ki bu oynayan insan açısından iki çeşittir: Biri oyunculuk diğeri müzisyenliktir. Ancak müzisyenlikte ikiye ayrılır ki sahnede oynayıp şarkı söyleme performansı ve sahne altında çalgı çalma performansıdır. Şarkıcı için teatral ve müziksel performansın bir arada olması gerekirken, çalgıcılar

için de şarkıcının performansına eşlik edebilmeye dayalı bir performans ortaya çıkar.

Opera oyun olmasının yanında salt bir oyun değil müzik eşliğinde oynanması itibariyle aynı zamanda “müzik” ve “müzikli oyun” dur. Opera aynı zamanda birçok unsurdan oluşan bir “kurumsallaşma” ve de “kurum”dur. Bu kurum, bir müzikli oyun olarak opera sanatı ve eserlerinin var olmasını sağlayan bir mekânı da kapsar. Bu açıdan bütünsel olarak kurumsallaşmanın gerçekleştiği yer olan opera, bir mekânda somut olarak var olan bir kurumdur. Bu sadece oynayan insanın günlük etkinliği olarak değil, ekonomik özelliği bulunan bir kurumsallaşmadır. Ayrıca opera sanatının birden fazla meslekî alanı kapsamı ve toplu olarak yapılması kurumsallaşmanın bir diğer özelliğidir. Opera, görüldüğü gibi birden fazla unsur ve etkinlikten oluşan bir sanattır. Oyun, müzik ve performans hepsi ayrı ayrı teknikleri olan birer sanat olması nedeniyle opera bunları ve fazlasını içeren bir bileşik sanat olarak ortaya çıkar. 19. yüzyıl Alman opera sanatına yön veren Alman besteci Richard Wagner (1813-1883), operayı mimari, resim, dans, müzik olarak tüm unsurların dramaya hizmet ettiği bir “bütün sanat çalışması” (Gesamtkunstwerk) olarak tanımlayarak (Daverio, 1986) dramatik yapıyı öne almıştır. Wagner’in tanımı da aslında bir opera eserindeki her şeyin metne göre hazırlandığı düşüncesini ortaya koyar, böylece opera bir “metin”dir. Dolayısıyla, metin hem oyunun hikayesini, oyuncularını ve aşamalarını hem de şarkıları belirler. Ancak bu metin, yapan insanların elinde bir performans ve müzik ile birlikte somutlaşır ve opera eseri haline gelir.

Sayılan tüm özellikler açısından opera da sosyal bilimlerde farklı kuram, disiplin ve yaklaşımlar çerçevesinde incelenen bir çalışma nesnesidir. Tarihsel süreçte operayı oluşturan etkenlerin yanı sıra onun tarihsel, metinsel, müziksel, kurumsal, performans ve oyun özellikleri sosyal bilimlerin çalışma alanı içindedir. Operanın çok katmanlı bir sanat olması, onu sosyal bilimler açısından incelenmesi zor bir nesne yapar. Operanın İtalya’da ortaya çıkıp farklı ülkelere yayıldıkça farklı bakış açıları ve stillerde değerlendirilmiş olması da onu incelemeyi zorlaştıran nedenlerdendir ve Türkiye bu örneklerden biridir. Opera, Osmanlı’da çeşitli dönemlerde padişahların ilgisiyle yabancı grupların yaptığı az sayıda temsillerle bu topraklarda kendine yer bulsa da halk tabanına yayılmamıştır. Türkiye’de ulusal operanın yaratılmasında önemli bir adım olan, Türkiye Cumhuriyeti tarihinin ilk operası olan “Özsoy” ile başlayan süreç, 1950’den itibaren devlet yönetimleri tarafından kültürel açıdan fazlaca ilgilenilmeyen ancak sadece maddi destek verilen bir kurum olarak süregelmiştir. Çoksesli müziğin yayılması konusundaki politikalar sonucu opera da halk tabanına

yeterince yayılmamış sadece belirli eğitim düzeylerindeki insanlara hitap eden bir sanat olmuştur ve elitist olarak görülmüştür. Özellikle Doğu ve Batı kültürleriyle iç içe yaşayan Türkiye'de opera sanatının görünümü de toplumun bir bölümü ile hükümetler açısından Batı'ya ait bir yabancı unsurdur ve bu yüzden yeterince yayılamamıştır. Bu durumun kaynağında tarihsel olarak Doğu ve Batı'nın sanata olan farklı bakış açısı da vardır. Doğu da sanat nefsi terbiye eden, sabrı arttıran, tapılana ulaşmayı sağlayan bir araçtır. Batı'da ise sanat yaratıcılığı ifade eden bir amaçtır. Merriam (1964: 259) müzik ile ilgili yapılan çalışmalarda estetik ve güzel sanatların karşılıklı ilişkisinin önemini vurgulamıştır. Batı estetik kavramlarının diğer dünya toplumlarına aktarılacak uyarlanıp uyarlanamayacağını keşfetme düşüncesini gündeme getirmiştir. Estetik, Batı ve belirli Orta ve Uzak Doğu kültürlerinde, sanat hakkında bir şeyler göstermek için kullanılan bir kavramdır. Merriam şöyle aktarmıştır:

Hedefimiz, Batı kültüründeki estetik ile ne demek istendiğini keşfetmeye teşebbüs etmektir ve bu anlamı diğer kültürlerle uygulamak ve böylece tek bir kültürün içerdiğinden daha fazla alana uygulayıp uygulayamayacağımızı belirtmektir. Eğer bu kavramın uygulanabilirliği bulunursa, o zaman tüm insanlığın davranışlarındaki birlik derecesini göstermek adına, kültürün evrensel elementlerini arama yolunda bir adım atmış olacağız. Diğer taraftan şayet kavramın diğer kültürlerle uyarlanmadığı görülürse bu keşif de iki sebepten ötürü önemli olacaktır. İlki insanların bu açıdan benzer olmadığı anlamına gelecektir ve negatif bilgi de her zaman pozitif bilgi kadar önemlidir. Bununla birlikte daha da önemlisi şudur; diğer kültürlerdeki o insanların sanatlarını bizim gördüğümüzden daha farklı şekillerde görmüş oldukları ve bu şekillerin henüz açıkça anlamadığı belirtisidir. Bu diğer kültürdeki sanatlara iftira etmek olmayacaktır, basitçe bir tavır farkı ve belki de kullanım ve fonksiyon farkı olduğunun belirtisidir (Merriam, 1964: 261).

İtalya'da başlayan opera sanatı farklı ülkelere yayıldıkça, her ülkenin kendi tarihsel ve toplumsal gerçekleri, deneyimleri ve de karakterleri ulusalcı bir şekilde opera eserlerine de yansımıştır. Bu bağlamda opera sanatı, 19. yüzyıldan itibaren Osmanlı'nın Batılılaşma hareketi ile birlikte

İstanbul'da sahnelenmeye başlayarak Türkiye'nin sosyal hayatı içinde yer almıştır. Önce İtalyan opera gruplarının turnesi, ardından sarayda yerleşik opera kurulması (Yöre, 2011), 1930'lu yıllardan itibaren ulusalçı operalar bestelenmesi ve 1940'lardan günümüze de bir kurum olarak Türkiye'de bir opera kültürünün varlığı ortaya çıkmıştır (Say, 2006: 514-515). Operayı yapanların operaya dair yaşadıkları her şey onların yaşam dünyalarının da ifadesidir ve bu yaşamın içinde olumlu ve olumsuz tüm durum ve duygular bulunur. Özellikle operanın kurumsal yapısı içinde sanatsal ve teknik bağlamda yer alanların operaya ilişkin bakış açıları, bu işi yaparken neler hissettikleri, gönüllü veya sadece maddî karşılık için yapıp yapmadıkları da yaşanan olaylar açısından sorgulanması gereken durumlardır. Bu sorunların oluşumu opera kurumu içinde deneyimlenen günlük olayların neticesidir ve bir opera eserinin sahnelenme süreci esnasında daha öne çıkar. Bu sanatın kolektif olarak yapılması nedeniyle sanatçı ve yöneticilerin kendi aralarında oluşan sorunlar da operanın kurumsal yapısını olumsuz bir şekilde etkiler. Dolayısıyla, sanatsal ve teknik personelin opera sanatı ve kurumu ile olan ilişkisi performansa da yansıdığından ilgili kişilerin opera ile ilişkileri sorunsal olarak öne çıkar.

Yöntem ve Kavramsal Çerçeve

Araştırmanın sorunsalından yola çıkarak *Karyağdı Hatun* opera eserinin sahnelenme sürecini derinlemesine mülakatlar ve katılımlı gözlem yolu ile ele alıp sanatsal ve teknik alanda operayı yapan insanların deneyimlerine dayanan bu çalışmayı 10 Ekim 2012-15 Aralık 2014 tarihleri arasında Ankara Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü bünyesinde yürütüldü. Araştırmada 35 yaş üstü 14'ü kadın 26 opera çalışanıyla görüşüldü. Araştırmacının operada çalışması nedeniyle; araştırmada alandan biri olmanın yarattığı avantajlı durumların yanı sıra kimi sıkıntılar da yaşandı. Sosyal antropoloji ve etnografi literatüründe araştırmacının çalıştığı alandan ve gruptan ya da dışarıdan alanı bilmeyen birisi olması tartışmalı konulardan biridir. Etnografik alan çalışmasında ilgili grubun içinde veya dışında olma hali sabit bir durum değildir. Araştırma sürecinde şekillenebilir ve dönüşebilir. Öznelerarası etkileşime açık ve hatta bunun üzerine kurulu olan etnografik alan çalışmasında, söz konusu gurubun içinden olma, katılımcıların araştırmacıya güvenmesi, araştırmacının konuya hâkim olması ve katılımcılara kolay ulaşması gibi kolaylıkları beraberinde getirebilir ancak bu durum araştırmaya her zaman yarar sağlamayabilir. İçeriden birine tam da bu nedenle, içeriden olması nedeniyle, fazla bilgi verilemiyebilir. Öte yandan gurubun dışından ya da yabancı olma hali de katılımcıların araştırmacıya güvenmesini ve söylemlerini açıkça ifade etmesini engelleyebilir. Her iki konumda da söz konusu durumlar, araştırmaya dair

birer sınırlılık, araştırmayı tıkayan ve bilgiye erişimi güçleştiren haller gibi görünse de gerçekte etnografik yaklaşım daha farklı bir noktadan hareket eder ve araştırmacının tıkanması ya da sınırlılık gibi durumların da alana dair bilgi sağladığını düşünür ya da düşünmelidir. Araştırma sürecinde neyin tabu, zorluk içeren ve neyin erişime ve katılıma açık, hakkında rahatça bilgi edinilen olduğunun kendisi bizatihi alana dair değerli bir bilgidir; alana dair kavranması ve yorumlanması gereken bulgulardır. Öte yandan etnografik alan çalışmasında araştırmacı incelediği olayın, olgunun tarihsel bağlamını, kendisinin de bu tarihsellik içinde araştırmacı olma konumunu ve yer alma nedenini, biçimini saptayabilmeli, kavrayabilmelidir. Bu konum, etnografin içine gömülü olduğu, araştırmacının hem öznesi hem de nesnesi olduğu, kendisini de gözlem ve çözümleme konusu yaptığı düşünömsellik (*reflexivity*) halidir. Araştırmacının bilen-bilinen ilişkisinde mesafeli olamayacağı da sosyal antropolojinin temel alan çalışması olan etnografinin epistemolojik öncülleri arasında yer alır ve bu da sosyal antropolojiyi sosyal bilimler içinde ayrıcalıklı ve pozitivistik ontoloji üzerine kurulu disiplinler yaklaşımlardan ayrı kılar. Bu bağlamda araştırmada sayısal verilere ve istatistiklere dayalı nicel bir yöntem değil, hümanistik paradigmanın ontolojisi üzerinden nitel bir çalışma yöntemi izlendi, araştırma hipotezler üzerine inşa edilmedi. Uzun yıllar boyu her gün deneyimlenenler, araştırmacı açısından aşına olunan bir opera, sanat ve kurumsallık dünyasından oluşan bu çok katmanlı metni yeniden okumaya çalışıldı. Daha önce içeriden olup da akış içinde farkına varmadan yaşadıklarını gözleme olanağı buldum. Çalışma, sergilenmekte olan bir opera eserine dair öngörülen sorularla başladı ve elbette etnografik nitelikli bir çalışmanın doğası gereği, süreç içinde kendini sergileyenler, belirenler doğrultusunda ortaya çıkan yeni sorularla devam etti. Her yeni soru sahnede, masa başında ve mülakatlarla birbirini yönlendirdi ve etnografik nitelikli çalışmanın döngüsel akışını kendiliğinden kurdu.

Opera ve Antropoloji

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

16. yüzyılın İtalyan Rönesansı'nın bir ürünü olan opera, Antik Yunan tiyatrosundaki müziksel söz söyleme sanatı örnek alınıp birçok unsurdan meydana gelen bir müzik ve sahne sanatları formudur. Operayı oluşturan unsurlardan biri ve birincisi de "metin"dir. Metinde kurgulanan bir

hikâyenin, müzikle şarkı ve oyunla birleşerek performansa dönüştüğü opera, genellikle bir ve dört perde/bölüm (*act, episode*) arasındadır. Ancak daha fazla sayıda perdeden de oluşabilmektedir. Toplumsal talepler doğrultusunda metni zaman içinde ülkelere göre değişen “ciddi” (*opera seria*) ve “komik” (*opera buffa*) çeşitleri oluşmuştur. (Riding and Dunton-Downer, 2006). Eski bir İtalyan deyimine göre “önce kelimeler, sonra müzik” gelir (Riding and Dunton-Downer, 2006: 23) denilse de operanın tarihsel sürecinde kimi zaman metin/drama kimi zaman da müzik öne çıkmıştır. Bununla birlikte, bir opera eserini oluşturacak metin olmadan bir opera eseri bestelenemeyeceğinden, yine de metin öne çıkan ilk unsurdur. Operanın metinleri, dönemine göre, “gerçek” (güncel ve tarihsel) veya “gerçek üstü” hikâyelere dayanır ki bu açıdan bir edebiyat eseridir. Opera metni, edebiyatın nazım (şiir) ve nesir (roman, öykü) olarak anılan iki formunun yanı sıra eserin sahnelenmesine ilişkin bilgiler de içerir. Opera ve benzeri müzikli sahne sanatları formlarının nazım ve nesire dayalı tüm metni İtalyanca “kitapçık” anlamına gelen “libretto” kelimesi ile anılır ve libretto yazarına da “librettist” denilir. 16. yüzyılda operanın ilk ortaya çıkışında şair Ottavio Rinuccini’nin yazdığı, 1598’de Jacopo Peri ve Jacopo Corsi’nin birlikte bestelediği *Dafne* opera metni dünyadaki ilk libretto örneği ve Rinuccini de ilk librettist olmuştur. Richard Wagner ve Leoš Janáček gibi kendi librettolarını yazan besteciler olmakla birlikte dönemin iyi yazar ve şairleri genellikle besteciler ile işbirliği içinde librettolar yazmışlardır. 16. yüzyıldan 20. yüzyılın son çeyreğine uzanan bir opera incelemesinde 775’ten fazla besteci tarafından yaklaşık 2500 opera eserinin bestelendiği tespit edilmiştir (Russell and Cohn, 2013).

Merriam *The Antropology of Music* (1964: 187) adlı çalışmasında insan davranışını müzik ile bağlantılı olarak anlama konusunda şarkı sözlerinin önemi ve metnin müzikten ayrılmaz oluşuna işaret eder. Ancak metin ve dilin müzik ile kullanımı, normal konuşmadan oldukça farklıdır. Bu çerçevede operada öykünün metni ve şarkıların sözleri ile beste birbirinden ayrılmaz bütündür. Operanın içinde yer alan konuşur gibi (*recitativo*) okunan bölümlerde müzikle birleştiği için doğal olarak normal konuşmalardan farklı, müziksel konuşmalardır. Yine müzik ve metin iç içedir. Opera, tiyatro ve müzikten oluşan iki sanat dalının temelleri üzerinde yükselmiştir. “Tiyatro sanatındaki söz”, operada müziğin akışını engellemediği gibi “müzik de sözün önemini gölgelemez” (Say, 2006: 165).

Operanın metni aynı zamanda belirli temalara bağlı bir öyküyü anlatır. Abbott, (2008:1) öyküyü, ne kadar mütevazı da olsa genelde sanat olarak düşündüğümüzü belirtir ve öykü için “Öykü bir sanat olabilir ve sanat öykünün üzerinden gelişir, öykü sanatçılar ve sanatçı olmayanlar gibi,

hepimizin içinde bulunduğu bir şeydir” derken kendisinin sanat olması dışında başka sanatların gelişiminde de öykünün yeri olduğunu vurgulamıştır. Opera da öyküseldir ve opera eserlerinde işlenen konular öykü özelliği taşır. Yani her operanın konusu öncelikle bir öyküdür ve bu öyküler müzik yoluyla ifade edilir. Böylece opera eserleri bestecilerin ve edebiyatçıların ortak emeklerinden doğmaktadır. Modern Rus edebiyatının oluşumuna katkısı ile bilinen Aleksandr Puşkin’in *Maça Kızı* tanınmış bir öyküdür ve Peter Ilyiç Çaykovski kardeşi Modest Çaykovski’nin *Maça Kızı* öyküsünden uyarladığı librettoyu opera eseri (Op. 38 *Pikovaya dama*, 1887) olarak bestelenmiştir (Schoonover, 2010: 18).

Carolyn Abbate (1996: 11) *Unsung Voices: Opera and Musical Narrative in the Nineteenth Century* adlı çalışmasında operada seslendirilen öyküselliğin bilinçli bir müziksel performans olduğunu belirterek operanın öyküsel olduğunu vurgular. Gier, (2011: 2-8) modern operada öyküselliği örnek olaylarla anlatan çalışmasında operanın dört tipi üzerinde durmuştur ki bunlar “Halk öyküsü olarak opera, biyografi olarak opera, edebiyat olarak opera, opera olarak opera” başlıkları altında operanın öyküsü türlerini ele almıştır. Gier’in çalışması da operanın öyküsel oluşunu vurgular ki onun sınıflamasına göre *Karyağdı Hatun* opera eseri de “halk öyküsü olarak opera” biçiminde sınıflandırılabilir.

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

Kısaca, operanın bir metni, öyküsü ve anlatısı vardır. Ancak, operada işlenen konuların dışında, onun metni ve müziği üzerindeki bölümler operanın zaman içindeki toplumsal ihtiyaçları ve bestecilerinden etkilendikleri konular doğrultusunda ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla, opera konularının dönemselsel olarak değiştiğine dair bulgular yoktur ki zaten operanın kendisi bir yenilik ihtiyacı olarak ortaya çıkıp formu çok fazla bozulmadan kendi iç dinamikleriyle günümüze kadar devam etmiştir. Nadiren Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği gibi kimi ülkelerde operanın metni ve müziğine yapılan müdahaleler dışında, tarihsel süreçte opera ve metinler herhangi bir ideolojik temele dayanmamaktadır. Opera konularının seçimi, özel ısmarlama ve siyasi müdahaleler dışında, hazır bir metinden veya bestecinin isteğiyle hazırlanacak bir metinden besteci tarafından

belirlenir. Besteci ideolojik/siyasi bir konuyu işleyebilir ancak bu da onun seçimidir ve opera tarihi açısından genellenebilecek bir durum değildir.

Opera aynı zamanda bir müziktir. Ancak, her kültürün müzik ile ilgili olarak anlamlandırması farklıdır. Müzik günümüzde herkes tarafından “müzik” olarak algılanan şey de olabilir; içinde dans, tören, tedavi, meditasyon gibi farklı etkinlikleri barındıran bir şey de olabilir. Merriam (1964: 188) “Müzik normal konuşma düzeni içerisindeki, müziksel gerekliliğin talep ettiği değişiklikler çerçevesinde dili etkiler. Böylece şarkıdaki dil davranışı özel bir sözlü ifade biçimidir ve bu içinde bulunduğu dilin özel bilgisini de gerektirir” diyerek müzik ve dil ilişkilerine işaret eder. Bu da aslında opera içinde ve dışındaki şarkı formlarının yapısını belirleyen bir etkidir. Farklı dillerin yapısı ve bunun müziksel ilişkisi şarkı formları ve şarkı söyleme tekniğini de etkiler. Dolayısıyla bu formlar operaya bağlı olarak ortaya çıktığından herhangi bir ideolojik düşünceye değil² dil, metin ve müzik ilişkisine dayanır. Yani opera içindeki şarkı formları (*aria ve recitativo*) sadece operanın oluşumu ve gelişimi içerisinde ihtiyaca göre besteciler tarafından ortaya konulmuştur.

Bu çalışmaya konu olan *Karyağdı Hatun* adlı opera eserinde besteci Okan Demiriş, kendi özgün müzikleri dışında, çoksesli müzik dokusunda düzenlediği ve Türkiye’deki geleneksel müzikler içinde, türkü ve ilahî olarak bilinen eserlere de yer vermiş, dolayısıyla ulusal konulu bir metni ulusal ve uluslararası çerçevede müziklendirmiştir.

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

Sandgren (2005: 1) operada bir şarkıcı olma üzerine yaptığı çalışmada, opera performansı için halen esas olanın bir opera şarkıcısının yüksek seviyede gelişmiş vokal (şarkıcılık) performansı olduğunu belirtir. Bu çerçevede tüm performansların yanı sıra operada asıl öne çıkan unsur olarak

² Opera ve içindeki şarkı formlarının belirlenmesini ideolojik açıdan etkileyen akademik çalışmalar görülmektedir.

performans vurgulanmıştır. Solist şarkıcıların teknik ustalığının yanı sıra bir oyun çıkarma becerisi ve duygusal olarak etkileyici olma durumları da performansı başarılı kılar. Bu yüzden opera bir oyun olmakla birlikte tiyatrodaki olduğu gibi sadece oyun değil, müzikle birlikte sergilenen bir oyun ve performanstır.

Karyağdı Hatun Türbesi

İslam ve tasavvuf inancı içinde kadın evliyalar da yer alır, onlara da adak adanır. Hayatı hakkında bilgi bulunmayan ve 15. yüzyılda yaşadığı bilinen Karyağdı Hatun (Sultan), halkın “Yedi İffetli Kadın” (Schimmel, 2011: 54) olarak değer atfettiği kadın tasavvufçular ve evliyalar arasında anılmaktadır. Kalafat’a göre (2004: 37), “Esasen er olmak, gönül eri olmak erkekliğin ve dişiliğin üzerinde âdeta belirleyici üst kimlik sıfatıdır denilebilir. Erlik bir misyon taşıyıcılığı ise ki öyledir; bu taşımayı muhakkak erkekten beklemek halk sufizmine de aykırıdır. Halk sufizminde “Dişi veliler”, cinsiyet olarak fiziksel yapı itibarıyla dişi olanlar değildir. Dişi veliler, büyük veliler kategorisini oluşturur. Büyüklükleri daha verici ve daha üretken oluşlarındanır”. Araz (1978: 83), “Nerede bir kadın evliya türbesi veya öyküsünü bilsam, sevincime biraz da belirsiz bir hüznün, bir çaresizlik karışır.” derken belki de kadınların daha verici ve üretken olmalarına atıf yapmaktadır. Kalafat (2004: 38-53) Anadolu’nun pek çok bölgesinde evliya inancı içinde “Yedi Kızlar”, “Hanım/Hatun Sultanlar”, “Ana ve Bacı” adlarıyla anılan çok sayıda kadın yatır ve türbelerini incelemiştir. Karyağdı Hatun da türbesi bulunan ve kendisinden çok onunla anılan bir kadın evliyadır. Karyağdı Hatun türbesi Ankara Ulus’ta bulunmaktadır ve Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü ile arasındaki yürüme mesafesi en fazla beş dakikadır. Tanyu’ya (1967: 75) göre ise İtfaiye (Opera) meydanında bulunan ve kubbeli olan bu türbenin kitabesinden H. 985/M. 1577 yılında yapıldığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, bu türbenin kapısının üstündeki Türkçe kitabede “Gül-ü nazikter” yazılı olmasından orada yatanın kadın olduğu anlaşılmaktadır.



Resim 1 ve 2. Karyagdı Hatun Türbesi Ulus

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

Türbeyi bir erkek bekler ancak yıllar önce türbeye bakıp, gözetip temizleyen bir kadın olduğu ve türbenin hemen yanındaki bir kulübede oturduğu da bilinmektedir (Tanyu, 1967: 77). *Karyagdı Hatun* opera eserinin başında aryasını söyleyen yaşlı bir kadın Türbedar rolü de vardır. Bu arya, “Erenler anası, kadınların hası, bilgili, görgülü, sevgili kadın, ana kadın” diyerek *Karyagdı Hatun*'u anlatır. 2013 yılının ilk ayında ziyaretçilere içeride fotokopi halinde hazırlanmış dualardan ve şekerlerden alabileceklerini söyleyen bir erkek görevli bulunmaktaydı. Bağışçılar bazı dualardan fotokopiler yapıp bırakmıştı ve bunların yanında da şekerler vardı. İsteyen kenarlarında duran tasa yardım amaçlı para da bırakabiliyordu.

Türbenin içinde bulunan şekerler adakları olanların bıraktıkları şekerlerdi. Kadınlar ellerini açıp dua ediyor ve türbe erkeklerden çok kadınları ağırlıyordu.

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

*“Ah! Vaveyla ki cellad felek
Hâke saldı bu gül-i nazikteri
Cennetinden kabrine revzenler aç
Rahmin ile bula daim ruşeni
Erdi hatiften de ânın tarihi
Cilvegâhı ola cennet gülşeni”*

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

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

Karyağdı Hatun'un Operası

İstanbul Devlet Opera ve Balesi tarafından 21 Aralık 1985'te dünya prömiyeri gerçekleştirilip yaklaşık 26 temsil kapalı gişe oynayan eser, 27 yıl

sonra, 2012 yılında, Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından yeniden sahnelenmiştir. Nezihe Araz tarafından libretto olarak yazılan Karyağdı Hatun'un öyküsü Okan Demiriş tarafından 1983 yılında 3 perdelik bir opera eseri olarak bestelenip ilk olarak 1985'te İstanbul'da sahnelenmiştir. Eser, ikinci olarak da bu araştırmanın başladığı 2012 yılında Ankara'da ve turne kapsamında Eskişehir'de ve araştırmanın devam ettiği sırada 2014 yılında Mersin'de üçüncü defa sahnelenmiştir. Bir aşk ve yaşam hikâyesine dayanan eserde özgün müziklerin yanı sıra bilinen ulusal halk şarkıları ile ilahileri doğrudan yer aldığı için müziksel olarak ulusalcı ve derlemeci/seçmeci olarak nitelenen bir stildedir. Opera eserinde Karyağdı Hatun'un hikâyesine göre belirlenmiş karakterler; Yazgülü (Evliya Kadın), Canali (Yazgülü'nün kocası), Ana, Türbedar ve Hala'dır. Karyağdı Hatun ile ilgili günümüze aktarılan tarihsel metinler çok sınırlıdır. Bu yüzden eserde işlenen karakterler kısmen hayal ürünüdür. Karyağdı Hatun'un yaşadığı ve türbesinin olduğu bilinmekle birlikte eserde sahnelenen diğer karakterler ise librettistin hayal dünyasının ürünüdür. Bir sanat eserinin tamamen gerçeğe uygun olması ya da yaşanan bir olayı bire bir yansıtması da elbette beklenilemez. Eserde birinci perde, Karyağdı Hatun'un türbesine yapılan ziyaretle başlamaktadır.



Resim 3. Ankara Devlet Opera ve Balesi Karyağdı Hatun Türbe Sahnesi

Hemen ardından şirin bir köy ortamında türküler ve oyunlar eşliğinde düğün kutlanır. Yazgülü ile Canali' ye köy halkınca düğün armağanları verilir. İkinci perde de Yazgülü hamile kalmıştır ve bu müjdeli haberi eşi ile ailesine verir. Sonrasında Yazgülü yaz ortasında kara aş erer. Canali ve köyden adamlar yollara düşerek kar kuyuları ararlar ve ne yazık ki elleri boş dönerler. Üçüncü perde de Yazgülü yaz gecesinde “Kar istiyorum” diyerek dua eder. Bir mucize gerçekleşir ve kar yağmaya başlar. Yazgülü yağın karları toplayıp yer. Canali ve annesi olanları görünce şaşkına döner. Lapa lapa yağın kar ile uzun süre dışarıda kalan Yazgülü sırlıklam olup, hastalanır. Koro “Bir sonsuz beyazlık” derken, Yazgülü gözlerini sonsuza dek kapar.

Ankara'da eserin hazırlandığı dönemde rejisör, kostüm kreatörü ve dekoratör toplantı yapmıştır. Rejisör tasarımdan klasik dokuyu kullanmadan modern dokuyu ön plana çıkarmalarını istemiştir. Eserde müziği ön planda tutmak amaçlanmıştır.



Resim 4. ADOB Karyağdı Hatun Temsilinde Düğün Sahnesi

Karyağdı Hatun'un Operası Provaları

Her performansın bir başlama noktası vardır; bu nokta senaryo, metin, müzik, dans, sözlü tarih vb. pek çok şey olabilir (Gümüş ve Gündoğan, 2010: 20). Gümüş ve Gündoğan, her türden performansın icrasının az da olsa kaynağının performans öncesi süreçten alacağını belirtmiştir. Prova bütün müzik ve sahne sanatları eserlerinin performansı öncesinde gerçekleşen bir aşamadır. Opera provaları koro, solistler, varsa bale/dans ve orkestra provaları olarak ayrı ayrı gerçekleşir ve daha sonra hepsi genel prova aşamasında bir araya gelerek bütün olarak çalışırlar. Sahnelenecek opera eserinin kostümleri giyilerek yapılan “kostümlü prova” haricinde tüm sanatçılar provalara genellikle günlük kıyafetleriyle katılırlar. Sahnede toplu olarak yapılan “genel prova” öncesindeki provalar, koro, varsa bale/dans, orkestra ve solistler için ayrı salonlarda yapılır. Prova süreleri provayı yaptıran koro şefi, orkestra şefi ve yönetmen tarafından ihtiyaca göre belirlenir ve haftalık programa yazılır. Tüm katılımcılar prova aralarındaki dinlenme süresini kantinlerde bir şeyler yiyip içerek ve de arkadaşlarıyla eser üzerinde veya günlük konularda sohbet ederek geçirirler. Operada performansa yönelik provaların yanı sıra kostüm ve sahne düzeni için de provalar da gerçekleşir. Sanatçılar temsile yaklaşık bir ay kala terzihane ve ayakkabı atölyesine gidip ölçülerini vererek hazırlanan kostüm ve ayakkabıların provasını yaparlar. Kostüm tasarımcısı eğer eser için şapka ve başlık tasarlamışsa sanatçılar bunların da provasını ilgili atölyede yaparlar. Operadaki bir diğer prova da ışık, özel efektler, varsa hareketli dekorlar için yapılır ve bunlar sahnelemeye ilişkin teknik provalardır.

Karyağdı Hatun adlı opera eserinin prova aşamaları şöyle gerçekleşti: Prova planına göre ilk olarak solist şarkıcılar 17 Eylül 2012 tarihinde başlayıp 16 Kasım 2012'ye kadar devam eden süreçte haftada dört veya beş günlük sahne öncesi ve 12-30 Kasım 2012 tarihleri arasında sahnede orkestrasız prova yaptılar. Şarkıcılar burada korrepetitör adı verilen piyano eşlikçisi ile birlikte *Karyağdı Hatun* opera eserinde seslendirecekleri eserleri çalıştılar. İlk koro provasının başladığı 10 Ekim 2012'den itibaren koro şefi, önce ses gruplarıyla (*soprano, alto, tenor, bas*) ayrı ayrı eserin notaları üzerinde deşifre yaptırarak provalara başladı. Deşifre; notaları okuyarak eseri seslendirmektir. Eserin koro partisi zorluk derecesine göre bölüm bölüm çalıştırıldı. Ses grupları koro şefiyle ayrı ayrı çalıştıktan ve her ses grubunun nota partisi deşifre edildikten sonra koro toplu çalışmalarına başladı. Her koro provasından önce, opera sanatçıları ses egzersizi yaparak eseri çalışmaya başladılar. Bu süreç *Karyağdı Hatun* opera eserinin prova aşamasında da aynı şekilde uygulandı. Ses açma çalışmaları koro şefi tarafından toplu olarak yaptırıldı. Şarkı söylemek için bedensel ve ruhsal açıdan hazır olmak gerekir. Yapılan ses açma çalışmaları da ses kaslarını

şarkı söylemeye hazırlar. Belirli ezgiler belirli vokallerle kalın seslerden ince seslere doğru tekrarlanır. Bu egzersizlerle koro şarkı söylemeye hazırlanılır. Provalar koro salonunda gerçekleşti. Operanın sanatçı giriş kapısından girip merdivenlerle ilk kata çıktığımızda kantin yer alır. Kantinin içinde yer alan büyük kapıdan ise koro salonuna ulaşırsınız. Koro salonunda yaklaşık yüz adet mavi kaplamalı sandalye, demir dolaplar ve bir adet kuyruklu piyano vardır. Demir dolaplara erkek sanatçılar notalarını ve giysilerini koyarlar. Kadın sanatçıların kullandığı demir dolaplar ise soyunma odalarında yer alır. Eser provasında her 45 dakikada bir 15 dakika ara verildi. Aralarda koro kantininde çeşitli şeyler yiyip içilerek eser ve güncel konular hakkında sohbet edildi. Genellikle eser ile ilgili ve hazırlanmakta olan yeni yasa tasarısı hakkında konuşuldu. Eserin Türkçe olması, dil ve ezber açısından bir kolaylık getirse de tiz (ince) perdelerdeki Türkçe heceleri seslendirmek teknik açıdan zorluk yarattı. Çünkü tiz notalarda ses telleri kapalı heceler seslendirirken zorlanır. Opera şarkıcılığı tekniğini çok iyi bilen İtalyan besteciler genelde bu tonlara açık vokaller yazarak şarkıcıları teknik açıdan rahatlatabilmektedir. Ancak eserin Türkçe olması ve tiz notalara kapalı vokallerin gelmesi seslendirme tekniği açısından şarkıcıları zorladı. Provalar sırasında kimi zaman eserin verdiği duygu özellikle ilahilerin yer aldığı bölümlerde koro sanatçılarının duygusallaşmasına hatta bazılarının ağlamasına sebep oldu. Bu başka eserlerde sık rastlanan bir durum değildi. İlk sahne provasının başlama tarihi olan 11 Kasım 2012' ye kadar tüm koro provaları aynı şekilde devam etti. Eserde dans da bulunduğu için koro sanatçıları, koro provaları dışında ilgili koreografin yönetiminde bale salonunda dans provalarına da katıldılar. Bale salonuna operanın sanatçı kapısından gidilebileceği gibi arka bale bölümü giriş kapısından da gidilebilir. Opera sahnesinin çıkış kapısında dar bir koridor vardır, burada teknik ile ilgili bazı birimlerin odaları yer alır. Bu dar koridorun bitiminde aynalarla kaplı bale salonu yer almaktadır. İçeriye girerken gündelik ayakkabılar çıkarılır. Koro sanatçıları da provalarda yanında getirdikleri spor ayakkabıları ve patikleri giydiler. Koro provaları haftada üç gün olmak üzere 17 Kasım 2012'ye kadar devam etti ve 19 Kasım 2012'de koro ve solistler birlikte prova yaptılar. Opera eserinde 29 Kasım, 4 ve 7 Aralık 2012 tarihlerinde de dans provası yapıldı.

Orkestradaki çalgı grupları ise 5-8 Kasım 2012 tarihleri arasında kendi aralarında prova yaptılar ve ardından tüm orkestranın bir arada olduğu sahne öncesi provaları da 22-30 Kasım tarihleri arasında gerçekleştirildi. Bunun yanı sıra orkestra ve şarkıcıların ilk defa bir arada yaptığı ve "zits"³ adı verilen prova ise 3 ve 5 Aralık 2012'de yapıldı. Yönetmen Yardımcısı, "Bu

³ Türkçe'de kısaca 'Zits' denilen bu 'prova' terimi, aslında Almanca 'Sitzprobe' kelimesinden gelmektedir ki İtalyanca aynı anlamda 'La prova all'italiana' kullanılır.

akşam uykusuz geçecek” diyordu. Bir sonraki gün 6 Aralık 2012’ de ilk orkestralı sahne provası gerçekleşeceği için stresliydi. Orkestra ve şarkıcıların bir arada ve sahnede yapılan provaları 6-7 ve 10-12 Aralık 2012 tarihlerinde oldu. 6 Aralık 2012’de Saat 10.30’da ses açmak için tüm koro, koro salonunda toplandı. Ses açma egzersizi 20 dakika kadar sürdü. Egzersizleri her zamanki gibi Koro Şefi L.A. yaptırdı. Koro’dan C.Ö. küçük notalar bastırmıştı. Eserin ezberi tam olmadığı için sahnede görülmeyecek küçüklükteki notaları hazırlamıştı ve bunları isteyen koro sanatçılarına dağıttı. Prova kostümsüz gerçekleşecekti. Sanatçılara sahne üzerinde nerede duracağı anlatıldı. Sakin bir prova gerçekleşti.

13 Aralık 2012 tarihinde opera eserinin tüm kadro ile sahnede genel provası yapıldı. Genel provada kostümler giyilir, makyaj yapılır ve varsa şapka ya da başlıklar takılır. Gerçekleşen bu provada da kostümler giyildi ve başlıklar ilk kez takılarak sahneye çıkıldı. Bu ilk genel provadan önce bazı koro sanatçıları, rejisör yardımcısı ve kostüm yaratımcısı (A.A.) arasında huzursuzluk yaşandı. Kostüm konusundan doğan tartışmada taraflar arasında saygı sınırlarını aşan sözler kullanıldı. Bu az da olsa sahneye yansıdı. 15 Aralık 2012’ye gelindiğinde artık eser sahnelenerek yıllar sonra yeniden seyirciye sunuldu.

Bireysel Deneyimler

Karyağdı Hatun opera eserinin sahnelenme aşamasında sanatçı ve teknik ekip ile görüşmeler yapılmıştır. Sanatçıların opera ile kurdukları ilişki, rekabet, opera ve eser hakkında düşünceleri üzerinde durulmuştur.

Opera ile kurdukları ilişki bağlamında sanatçıların kendilerini ifade ederken çokça kullandıkları kelimelerden ikisi aşk ve tutkuydu. Opera sanatı ile uğraşmanın; küçük yaşlardan beri tutkuları olduğunu söyleyen ve yaptıkları işe olan duygularını aşk olarak nitelendiren sanatçılar, operada çalıştıkları süreç içinde çeşitli sıkıntılar da yaşıyorlardı. İçlerinden G.Y. ise gerek opera gerekse çalışılmakta olan *Karyağdı Hatun* adlı opera eseri ile ilgili oldukça olumlu düşüncelere sahipti. Daha önce de birçok Türk bestecisinin yapıtlarında görev almış olan G.Y. Okan Demiriş’in, *Karyağdı Hatun* adlı opera eserinde hem koro sanatçısı hem de seğmen olarak rol almış ve çalışmalar bitip de yapıt artık sahnelenmeye hazır olduğunda, çalışmalar başlarken bu denli zevk alarak ve heyecan duyarak çalışacağını düşünmediğini fark etmişti. E.G. “Sonsuz bir aşk opera benim için. Bitmeyen bir bilgi süreci. Gerçekten aristokrat bir sanat. Tüm görsel sanatları içinde barındırıyor. Görkemli ve şaşaalı” demekteydi. A.Y. yaptığı işi ayrıcalıklı görmekteydi ve bunun temel sebeplerinden biri bu sanatın

içerdiği zenginlik ve çok katmanlı yapısıydı. Yaptığı işi değerli ve özel bularak, ayrıcalıklı bir iş yaptığını düşünen A.Y. gibi T.M. sanatçının aydın olması gerekliliğine inanıyordu. O.S. de ayrıcalıklı bir iş yaptığını inanlardandı ve ona göre bu işi yapan çok az kişinin olması da bir başka ayrıcalıktı. *Karyağdı Hatun* adlı operada yer alan Ç.Ö. ile sohbetimizde en çok kullandığı kavram aşk oldu. Ç.Ö. “Mesleğini çok seven ve çok çalışan birisiyim. 16 yıldır operadayım. Ona duyduğum kocaman aşk var. Aşkım çok büyük. Zorlukları var. Yeri geldiğinde ailemi ihmal etmeye kadar gider” diyerek operayla ilişkisini anlattı. Ç.Ö. de yaptığı işi aşkla yapılan meslek olarak görüyordu.

Bu eğitimi seçen herkesin ortak noktalarından biri de bu sanata karşı tutkularıdır. B.B. ve M.B. benzer düşüncelere sahipti. Şarkı söylemeyi çok seven B.B. “Kendimi yerini bulmamış hissediyorum. Şarkı söylemeyi çok seviyorum. Görevimi tam yapamıyorum. Kendi cevherimi ortaya çıkaramıyorum” diyordu. Konservatuar eğitimi süresince sanatçı adayları çeşitli roller hazırlayarak sınavlara girerler ve ilerde de opera sahnesinde bu rolleri söylemeyi hayal ederler. B.B. de “görevimi tam yapamıyorum” derken asıl hedefinin koro dışında solo rollerde şarkı söylemek olduğunu ama buna şimdiye kadar gerçekleştirememiş olduğunu anlatmıştı. Bu opera sanatçısı için hayal kırıklığı yaratan bir durumdu.

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

L.A. “Toplu yapılan müziğin zorlukları var. Koroda herkesin bir olup, müziğin karakterini en iyi şekilde ortaya çıkarması lazım. Her insan sorumluluk sahibi olmalı. Müzik sevgisi, iç disiplini olması gerekli. En büyük zorluk burada. Kişinin kendi egosunu yutması lazım” diyerek opera alanında eğitimin önemini anlatmakta ve iş disiplinine vurgu yapmaktaydı.

N.Ç. “Dünyaya tekrar gelsem bu mesleği seçerdim. Ruhumda var” demektedir. F.K. ise bir kişiye birden çok sorumluluk yüklenmesinden ve empati kurulamamasından dolayı memnuniyetsizdi.

Tasarlanan kostümler ve yaşanan tartışma ile ilgili sanatçıların farklı görüşleri vardı. Sanatçılarla yapılan görüşmelerde kostümlere ilişkin duygusal ifade ve yorumlara sıkça yer verdiklerini gördüm. Sanatçılar

kişilikleriyle duygusal insanlardır ve bunu günlük hayatlarına yansıttıkları gibi sahne üzerinde de yansıtmaktaydılar. Sanatçıların üzerinde taşıdıkları kostümlerle duygusal bir bağ kurduğu görülüyordu. Geleneksel başlık ve renkli kostümler sanatçıların hoşuna giderken, ilk perde de türbe sahnesinde kullanılan başörtüleri genelde sanatçılar arasında rahatsızlık yaratmıştı. Bu rahatsızlık görsel olduğu kadar kumaşların fiziksel ağırlığından da kaynaklanmaktaydı. Sanatçıların yanı sıra sahne gerisinde operanın dekor, kostüm ve ışık gibi teknik işlerini yapıp uygulayanların da söyleyecekleri vardı. Sahnede yer alan resimlerin yapıldığı Resim Atölyesi'nde görüştüğüm R.E. Resim Bölümü mezunu ve yıllarca istediği kadroya geçebilmek için hukuki mücadele vermiş ve kazanmıştı. R.E. operadaki mesleki alanının sanat dışında değerlendirilmesi ve opera şarkıcıları ile aynı kadroda maaş alamaması yönünde olumsuz çalışma şartlarını vurguluyordu.

Karyağdı Hatun operasında solo rol söyleyen E.G. işine aşık olduğunu ve rekabetin kendisi için önemli olmadığını söylüyordu. *Karyağdı Hatun* ile birlikte ilk kez solo bir role çıkan ve sahneyi çok sevdiğini söyleyen koro sanatçısı M.K. istediklerini gerçekleştiremediğini düşünmekteydi ve daha fazla solo rollerde yer almak istiyordu. G.M. de daha fazla bir şeyler yapması gerektiğine inanıyordu ve sanat dünyanın her yerinde rekabet işiydi. G.M. ile aynı doğrultuda düşünen bir başka sanatçı da B.B. idi. Solo rollere çıkamamasının sebebi ona göre, rekabetin hep aynı kişiler arasında yaşanmasıydı ve bu durum yöneticilerin hep aynı kişilere rol vermesinden kaynaklanıyordu. B.M. “Belli bir aileye ya da gruba mensup değilsen, masonik bağlar içinde değilsen kapalı sisteme müdahale edemiyorsun. Bir noktadan sonra bu ilişkilerin işlemesi üzerine kuruluyor. Sanatın doğru yapılması değil, ilişkilerin sürmesi esas” diyerek Türkiye’de operanın olması gereken noktada olmadığını vurguluyordu. B.M. gibi E.Ö. de operanın kurumsal durumunu değerlendirirken son zamanlarda hükümetin sanat kurumlarında yapmak istediği yeniden yapılanmadan duyduğu kaygıyı, operayı profesyonellerin yönetmesi gerektiğini ve bu sanatın halka yayılmadığı için sahiplenilmediğini böylece bir kurum olarak güçsüz bir pozisyonda olduğunu belirtmiştir. Türkiye’de opera sanatının parlak bir durumda olmadığını düşünen A.Y. “Bestecilerden melodik açıdan destek yok. Üretkenlik yok. Kısırdöngü hakim. Besteci doymadan nasıl doysun ve eser meydana getirsin. *Midas’ın Kulakları* dışında yaratıcı eser yok” demektedir. O.S. gibi siyaset ve opera ilişkisine değinen M.B. ise, “*La Traviata* da dev bir tablo vardı. Çatalı açıktı. *Kamelyalı Kadın* kapatıldı. İktidardakilerden etkileniliyor. Rejisörün yönetimle ters gitmeme gibi bir eğilimi olabilir. Fransız devriminde de yaşanmış” diyerek opera eserlerini sahneleyenlerden hükümetten çekinerek hareket ettiklerini ve sanatsal özgürlüğü engellediklerini vurguluyordu.

Karyağdı Hatun eserinde solo bir rol üstlenen A.D. eserin teknik açıdan söylenmesinin kolay olmadığını anlatıyordu. G.M. dramaturjinin zayıflığına vurgu yapıyor ve her işi uzmanının yapması gerekliliğini ve bunun opera da böyle olmadığını belirtiyordu. T.M. eserin son perdesinde ki aryayı çok sevdiğini ve olayın Ankara'da geçmesinden çok etkilendiğini anlatmaktaydı. L.A. eserin ve genellikle Türk bestecilerinin opera eserlerinin seslendirilmesi açısından zor olduğunu belirtmiştir. Operada şarkıcılık tekniğine değinenlerden E.G. *Karyağdı Hatun* opera eserinin şan partilerine ilişkin zorlukların bestecilerin şan tekniğini iyi bilmemesinden kaynaklandığına inanıyordu. B.M. ise kostümlerden yola çıkarak operayı sanatsal olarak değil ideoloji ve siyaset ile ilişkilendiriyordu.

Sonuç

Karyağdı Hatun adlı opera eserinin prova ve sahnelenme süreci çerçevesinde yapılan ve etnografik nitelikli bir araştırmaya dayalı bu çalışmada öncelikle operanın ne olduğu ve neleri içerdiği, Avrupa ve Türkiye'deki tarihsel süreci kuramsal olarak irdelenmiş; ilgili sorunsal çerçevesinde operayı sanatsal ve teknik çerçevede yapanlarla ile yapılan görüşmeler üç tema çerçevesinde çözümlenerek onların genelden özele operayı nasıl değerlendirdiklerine ilişkin bulgular ortaya çıkarılmıştır. Ortaya çıkarılan bulgulara göre araştırmanın sonuç ve değerlendirmeleri şöyledir:

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

müdahale edenler arasında sanatsal ve kurumsal bağlamda sorunlara yol açabilmektedir. Bu araştırmada görüşülenlerin söylemlerinde ortaya çıkanlar da daha çok operadaki kurumsal, operaya yansıyan siyasal, operanın sanatsal ve teknik özelliklerindeki sorunlardır. Bu sorunlar Türkiye’de opera sanatının sanatsal, kurumsal, siyasal ve toplumsal düzeyde yeterince yerleşmediğinin ve yerleşmesine yönelik çözümlerin getirilemediğinin göstergesidir. Bu sorunlara rağmen, seyirci kapasitesine bakıldığında Türkiye’de toplumun belirli bir kesimi tarafından, operanın tercih edildiği anlaşılmaktadır. Öte yandan Avrupa ülkelerinde herkesin opera seyircisi olduğunu söylemek mümkün değildir.

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

Sanatçılar pek çok konuda birbirlerinden farklı düşünceler de opera sevgileri konusunda ortaktırlar, aslında yaptıkları işten aşk ve tutku kelimeleriyle bahsetmişlerdir ve içlerinde bu sanatı seçmelerinin çocukluk hayali olduğunu söyleyenler de olmuştur. Operayı isteyerek seçmiş olmalarına rağmen sanatçılardan bazıları zaman içinde heveslerini yitirmiş ve asıl yapmak istediklerini yapamamaktan dolayı mutsuz olmuşlardır. Koro şarkıcılarının çoğu solo rollerde olmak istemişlerdir ve bu çerçevede bir

kısmı yönetimin adaletli davranmadığı ve alınan kararlar aşamasında belirli grupların etkin olduğunu belirtmişlerdir. Buna bağlı olarak Opera yöneticilerinin belli kişilere ayrıcalıklı davrandıklarını düşünen sanatçılar daha çok olumsuz eleştirilerini getirmişlerdir. Eserler sahnelenmeden önce bazı oyunlarda solo roller için dinleti yapılır. Eserdeki solo partiler dinletiyeye katılan sanatçılarca seslendirilir. Yönetici konumunda olan sanatçılar tarafından soloyu seslendirecek kişiler belirlenir ve araştırma çerçevesindeki *Karyağdı Hatun* opera eserinde de bu şekilde dinleti yapılarak bazı solo roller belirlenmiştir. Ayrıca solist sanatçı kadrosunda olanlar doğal olarak solist olarak yer alırlar ve bu da yapılan sınavla belirlenir. Ancak her eserde aynı solist şarkıcıların olması da eleştirilen konulardan biridir.

Şarkıcıların ve şeflerin değerlendirdiği bir başka konu da Türk bestecilerinin opera eserlerinin müziksel yapısı ve seslendirme tekniği açısından olumsuz özellikleri ve bunu yanı sıra opera bestecilerinin Türkiye'de gereken desteği görememesidir. Bazı sanatçılar daha çok Türkçe eser ve de ulusal kültürü yansıtan eserler bestelenmesini vurgularken bazıları da var olan Türk bestecilerin eserlerinin çağdaş müzik olduğunu, seslendirilmesinin zorluğunu belirtmişlerdir. Bu konu *Karyağdı Hatun* opera eserinde de ortaya çıkmış ve kimileri eserin tamamını, kimileri ise belli bölümlerini beğendiklerini söylemişlerdir. Ancak belirtilen teknik konular dışında beğenin ölçütünün ne olduğu belirsizdir. *Karyağdı Hatun* opera eserinin Türkçe olması nedeniyle dilden kaynaklanan sorunlar olduğunu düşünenler olmuştur. Bunu vurgulayanların sorunu çözebilecek yeterliliklerinin de olması beklenir çünkü şarkıcıların çoğu daha önce başka Türkçe eserlerde yer almışlardır. Sanatçıların bazıları da sorunun besteleme tekniğinden kaynaklandığını düşünmüşlerdir ancak bunun değerlendirilmesi de bestecinin özgürlüğü ve özgünlüğü konusunu ortaya çıkarır. Türk bestecilerinin daha kolay anlaşılabilen ve seslendirilebilen müzikler bestelemesini isteyip, hatta alışkın oldukları 19. yüzyıl İtalyan opera eserleriyle karşılaştıranlar olmuştur. Oysa opera İtalya'da ortaya çıkıp var olduğu için İtalyan bestecileri doğal olarak opera konusuna dil ve müzik açısından hâkimdirler ve 19. yüzyıl besteleme tekniği ile Türk bestecilerinin içinde yetiştiği 20. yüzyıl besteleme teknikleri farklıdır. Dilden kaynaklı seslendirme sorunları bir yana Türk besteciler dışında dünyada birçok çağdaş müzik tekniğinde zorluk derecesi daha fazla olan opera eserleri de vardır ve bunları seslendireceklerin de özel olarak çalışması gerekir. *Karyağdı Hatun* eserinde olduğu gibi Türk bestecilerinin eserlerinde yer alan alıntı türkü, ilahî ve şarkı gibi ulusal müzik eserlerinin seslendirilmesi ve Türkçe opera şarkıcılığı yönünde ayrı bir seslendirme tekniği gerek konservatuvarlarda gerekse opera kurumu içinde verilmelidir. Operada yıllardır çalışan profesyonel şarkıcıların her türlü seslendirme tekniğine açık olması ve

çalışarak yapabilmesi beklenir. Her dilin ve yüzyılın opera seslendirme stili farklıdır. Dilden kaynaklı seslendirme sorunlarını ele alırsak, Türkiye’de bestelenen operalarda bestecilerin dilin yapısını gözeterek besteleme tekniklerinden yararlanması seslendirme açısından faydalı olacaktır. Dilin yapısı göz önünde bulundurulmadan bestelenen eserlerde, sanatçılar şan tekniğine ne kadar hâkim olsalar da yine de sorunlar doğmaktadır. *Karyağdı Hatun* eserinde operada gerçekleşen prova ve temsillerde sanatçılar bu açıdan zorlandıklarını dile getirmişlerdir. Opera sanatçılarından farklı seslendirme tekniklerine açık olmasını beklenmekle beraber, bestecilerin de Türkçe dil yapısını gözeterek beste yapmaları beklenir.

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

Operada sanatçılar arasında yaşanan sorunlardan biri de kostüm konusundadır. Koro sanatçılarının taktıkları başlıklardan çeşitli nedenlerle memnun olmaması, bundan dolayı rejisör yardımcısı ile yaşanan tartışma ve bunun tüm koroyu etkilemesi *Karyağdı Hatun* eseri özelindeki örnektir. Kostüm konusunun fiziksel rahatsızlık dışında sanat-siyaset ilişkisine dönüştüğü de görülür ki, özellikle çarşaf gibi, seçilen kostümlerin Türkiye’deki mevcut yönetimden etkilenildiğini düşünülmüştür ve bu durum gazetelere de yansımıştır. Bu da bazı sanatçılara göre devlet sanatçısı olmaktan kaynaklı olarak opera yönetimlerinin ve rejisörlerin hükümetlerden etkilendiği görüşünü ortaya çıkarmıştır. Ancak Türkiye’de operanın tarihi süreci ile mevcut hükümetler incelendiğinde, operanın en müdahale edilmeyen sanat kurumu olduğu görülmüştür. Bunun nedenlerinden biri de opera sanatının hükümete yabancı bir konu olmasıdır. Ancak opera yönetimleri ve rejisörler kendince hükümet ile yakınlaşmak isterlerse, o zaman opera eserlerine içeriden müdahale olabilir. Ancak dışarıdan müdahale pek görülmemiştir ve hükümetlerin müdahale edebilmesi de ancak içeriden birilerinin olumsuz bir farkındalık yaratması sonucunda olabilecektir.

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

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

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

Kaynağını bu topraklardan alan her eser beni umutlandırır ve eserlerinin içinde yer almaktan mutluluk duyarım. Sanki her yeni opera eseri bir sonrakinin müjdecisidir. Odağı kadın olan bir eserde söylemek ve Karyagdı Hatun'un yüzyıllar önce opera binasının da yer aldığı Ulus'ta yaşadığını bilmek sıra dışıydı. *Karyagdı Hatun* eserinin librettosu akıcı bir dil ile usta yazar Nezihe Araz tarafından yazılmıştı. Eser kurgusunda farklı şeyler yaratılabilirdi diye düşünsem de biliyorum ki sanat sonsuz ve hayal etmenin sonu yok. Eserin bestecisi Okan Demiriş ve libretto yazarı Nezihe Araz artık hayatta değil ama eserleri hâlâ alkışlanıyor. Eserde olumsuz eleştirilen noktalar ve eksiklikler de olabilir ama her yaratım bir sonrakinin

müjdecisidir. Günümüzde yeni anlayışların yeni imkânlarla desteklenerek sanata yansması gerekmektedir. Yazgülü'nün aryasında söylediği gibi “...bir dünya büyüyor”.

KAYNAKÇA

- Abbate, C. (1996). *Unsung voices: Opera and musical narrative in the nineteenth century*, New Jersey: Princeton University Press.
- Abbott, H. P. (2008). *The Cambridge introduction to narrative*, 2nd Edition, UK: Cambridge University Press.
- Araz, N. (1978). *Anadolu evliyalari*. İstanbul: Atlas Kitabevi.
- Daverio, J. J. (1986). Total work of art or nameless deeds of music: some thoughts on German romantic opera. *Opera Quarterly*, 4 (4), 61-74.
- Gier, A. (2011). *Narrativity in contemporary opera - a case study*. Opera/Libretto Symposium, Barcelona: Òpera de Butxaca i Noves Creacions.
- Gümüş, P ve Gündoğan, S. (2010). Richard Schechner ve performans kuramı. *Mimesis*, (17), 15-26.
- Kalafat, Y. (2004). Anadolu'da ulu kadın kişiler ve halk inançları. *Türk Kültürü ve Hacı Bektaş-ı Veli Araştırma Dergisi*, (32), 37-54.
- Kip Akyol, A. N. (2016). *Karyağdı Hatun Türbesinden Operaya Bir Opera Etnografisi*. Yayınlanmamış Doktora Tezi. Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Antropoloji Anabilim Dalı.
- Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Chicago: Northwestern University Press.
- Riding, A. ve Dunton-Downer, L. (2006). *Opera: Composers, synopses, singers, performances*. New York: DK Publishing.
- Russell, J. ve Cohn, R.(2013). *The opera corpus*. Stoughton: WI: Books on Demand Ltd.
- Sandgren, M. (2005). *Becoming and being an opera singer: Health, personality, and skills* (unpublished Doctoral Dissertation). Stockholm: Department of Psychology, Stockholm University.
- Say, A. (2006). *Müzik tarihi*. (6. Baskı). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Schoonover, S. (2010). *Program book*. USA, MO: Union Avenue Opera.
- Schimmel, A. (2011). *Ruhum bir kadındır* (Ö. E. Akbulut, Çev). İstanbul: İz Yayınları.
- Tanyu, H. (1967). *Ankara ve çevresinde adak ve adak yerleri* (Yayınlanmış Doktora Tezi). Ankara: Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Yayınları.
- Yöre, S. (2011). Kültürleşmenin bir parçası olarak Osmanlı'da operanın görünümü. *Zeitschrift Für Die Welt Der Türken*, 3 (2), 53-699.