



T.C.

ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ

MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

21. YÜZYIL KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ İÇİNDE OPERA TEMSİL ANLAYIŞININ
OTANTİK VE ANAKRONİSTİK REJİ DÜŞÜNCELERİ BAĞLAMINDA İLE
RIGOLETTO VE LA TRAVIATA OPERALARI ÖRNEKLEMİNDE
KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Doğa BİLİCİ

Müzikoloji Ana Bilim Dalı

Müzikoloji Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Raşit Gökem Aytımur

Haziran 2023



T.C.

ANKARA MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
MÜZİK VE GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

21. YÜZYIL KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ İÇİNDE OPERA TEMSİL ANLAYIŞININ
OTANTİK VE ANAKRONİSTİK REJİ DÜŞÜNCELERİ BAĞLAMINI İLE
RIGOLETTO VE LA TRAVIATA OPERALARI ÖRNEKLEMİNDE
KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzikoloji Ana Bilim Dalı

Müzikoloji Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Raşit Görkem Aytımur

Doğa BİLİCİ

Haziran 2023



TEZ ONAYI

MGÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü'nün 2002047 Numaralı Yüksek Lisans Öğrencisi Doğa Bilici, ilgili yönetmeliklerce belirlenmiş gerekli tüm şartları yerine getirmek suretiyle, 21. Yüzyıl Kültür Endüstrisi İçinde Opera Temsil Anlayışının Otantik ve Anakronistik Reji Düşünceleri Bağlamı ile Rigoletto ve La Traviata Operaları Örneğinde Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi başlıklı tezini hazırlamış ve aşağıda imzaları bulunan jüri önünde, başarıyla sunmuştur.

Tez Danışmanı Unvanı Adı SOYADI
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Jüri Üyeleri Unvanı Adı SOYADI
Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar
Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Unvanı Adı SOYADI
..... Üniversitesi

Teslim Tarihi : Gün Ay Yıl

Savunma Tarihi : Gün Ay Yıl



ETİK BEYAN

Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi Müzik ve Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Tez Yazım Kılavuzunda belirtilen hususlar doğrultusunda hazırladığım bu tez çalışmasının akademik ve etik kurallar çerçevesinde gerçekleştirilmiş olduğunu; tezde yer verdiğim tüm bilgi, belge, bulgu, yorum ve sonuçları bilimsel etik ilkelere bağlı kalarak oluşturduğumu; yararlandığım eserlerin tümüne etik kurallar dâhilinde atıfta bulunup kaynakçada yer verdiğimi ve Enstitüye teslim ettiğim çalışmanın bütünüyle özgün nitelikte olduğunu bildirir; tez çalışmamla ilgili olarak burada dile getirdiğim kişisel bildirimin aksi yönünde ortaya çıkabilecek ve etik kuralların ihlal edilmiş olduğuna işaret eden bir tespit durumunda, akademik kariyer bağlamında aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını peşinen kabullendiğimi beyan ederim.

12 Temmuz 2023

Doğa Bilici



ÖNSÖZ

Bu çalışma, güncel pazarlama dinamikleri içinde opera temsil anlayışının yeniden şekillenmesi ve bunun nedenlerine yönelik bir araştırma niteliğinde olmuştur. Opera alanında lisans eğitimimi tamamlamış olmam böylesi bir konuya yönelmemi sağlasa da bu derece kapsamlı ve disiplinler arası bakış açısı gerektiren bir çalışma yapabilmeyi müzikoloji alanındaki eğitimime borçluyum. Bu nedenle her dersimizde ufkumu daha da açan ve kendimi geliştirme isteği yaratan başta Prof. Dr. Hakkı Alper Maral hocam olmak üzere bölümdeki tüm hocalarıma teşekkür etmek istiyorum. Sayenizde daha çok icra ile sınırlı olan bilgi birikimim müzikoloji kapsamındaki bu uçsuz bucaksız alanda her gün birer adım daha ilerledi ve araştırma yapıp kendimi olabildiğince daha donanımlı hale getirme isteğim için bana örnek oldunuz. Ek olarak lisans eğitimim süresince şan öğretmeninden öte yaklaşımıyla her zaman yanımda olan Gölge Şekeranber hocam, sadece güzel bir sesin yeterli olmadığı ve kendimi her alanda geliştirmem gerektiğini en başta bana öğreten Elena Puškova Hristova hocam, solfej ve müzik teorisi alanında öğrencilerini her zaman için belli bir seviyenin üzerine taşımak için uğraşayan ve disiplini öğreten Maria Nowotna hocama teşekkür etmek istiyorum.

Tez sürecinde yol göstericim olan danışmanım Doç. Raşit Görkem Aytimur'a ne kadar teşekkür etsem azdır. Kendisi alanında yetkinliği, rehberliği ve sabrı ile sürecin her adımında bu tezin geliştirilmesine çok büyük katkılar sunmuştur. Deneyimi sayesinde bu kadar geniş kapsamlı ve farklı bağlamlara dağılmaya çok müsait olan bir konu seçmeme rağmen bana yol göstermiş ve en verimli şekilde konunun nasıl şekillendirilmesi, akademik araştırma kapsamında nelere dikkat edilmesi gerektiğini öğretmiştir. Danışmanlık sürecinin her anında sağladığınız rehberlik ve yardımlarınız benim için çok değerliydi, pozitif yaklaşımınız ve akademik anlamda bana kattıklarınız için minnettarım hocam.

En büyük teşekkürüm ise hayatımda en büyük şansım ve desteğim, maddi manevi varını yoğunu beni iyi yetiştirebilmek için harcayan ve her şartta yanımda olan annem için, iyi ki varsın...

Çok fazla emek ile hazırlanmış bu çalışmamın alanyazına katkı sağlamasını ve daha yeni yeni ilerlediğim yolumda daha da kapsamlı çalışmalara imza atmayı temenni ediyorum. Bu süreçte beni destekleyen herkese çok teşekkür ederim.

Haziran 2023

Doğa Bilici

İÇİNDEKİLER

TEZ ONAYI.....	iii
ETİK BEYAN	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	viii
ÖZET.....	xvi
SUMMARY	xviii
1. GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu	1
1.2. Araştırmanın Amacı	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Sayıtlar.....	4
1.5. Sınırlılıklar.....	5
2. YÖNTEM	7
2.1. Araştırma Modeli.....	8
2.2. Evren ve Örneklem	10
2.3. Veri Toplanması ve Çözümlemesi	10
2.4. Geçerlik ve Güvenirlik	11
3. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN GENEL YAPISI.....	13
3.1. Kültür Endüstrisinin Kavramsal Çerçevesi	13
3.1.1. Kültür Endüstrisinde Kitle Kültürünün Yeri	14
3.1.2. ‘Sözde-bireysellik’ ve Standardizasyon	15
3.2. Kültür Endüstrisinde Pazarlama Stratejileri	17
3.2.1. Kitle İletişim Araçları/Medya ve Reklam	19
3.2.2. Duygusal-Manipülatif Pazarlama.....	20

4. POPÜLER KÜLTÜR, MÜZİK VE PAZAR İLİŞKİSİ.....	23
4.1. Popüler Kültür İçinde Müziğin Yeri	23
4.1.1. Müzikte Beğeni Hiyerarşileri ve Müzik Alımlayıcısı Sınıflandırmaları	26
4.2. Popüler Kültür İçinde ‘Yüksek Kültür’ Ürünü Operanın Yeri.....	31
4.2.1. ‘Opera Öldü’ Tartışmasının Değerlendirilmesi	34
4.2.2. Sanat Endüstrisi İçinde Operaya Dönük Finansal Stratejiler.....	37
5. OPERA TEMSİL ANLAYIŞINA YÖNELİK YAKLAŞIMLAR	43
5.1. Operanın Toplumsal Kimliği Üzerinden Değişimi ve Dönüşümü Süreci... 43	
5.1.1. Wagner ve Gesamtkunstwerk	47
5.1.2. Regietheater ve Regieoper Akımlarının İncelenmesi	50
5.1.3. Anakronistik Reji Düşüncesi ile Modern Reji Anlayışlarının İlişkisi . 52	
6. RIGOLETTO OPERASININ OTANTİK VE ANAKRONİSTİK REJİ TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI.....	55
6.1. Rigoletto Operasının Tarihsel Arka Planı	55
6.2. Rigoletto Operası Roller ve Konu Özeti	55
6.3. Otantik ve Anakronistik Rigoletto Operası Temsillerinin Yöntem Bölümünde Yer Alan Dramaturjik Bağlam Modeli Çerçevesinde Karşılaştırmalı Değerlendirmesi	57
6.3.1. Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması.....	59
6.3.2. Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması	60
6.3.3. Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması.....	62
6.3.4 Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması	71
6.3.5. Temsillerin Karakter Analizi Bağlamında Karşılaştırılması	73
6.3.6. Temsillerin Kullanılan Semboller Bağlamında Karşılaştırılması.....	77
6.3.7. Temsillerin Kullanılan Tema Bağlamında Karşılaştırılması	78
6.3.8. Temsillerin Librettoya Uygunluk Bağlamında Karşılaştırılması.....	79

7. LA TRAVIATA OPERASININ OTANTİK VE ANAKRONİSTİK REJİ TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI.....	89
7.1. La Traviata Operasının Tarihsel Arka Planı.....	89
7.2. La Traviata Operası Roller ve Konu Özeti.....	90
7.3. Otantik ve Anakronistik La Traviata Operası Temsillerinin Yöntem Bölümünde Yer Alan Dramaturjik Bağlam Modeli Çerçevesinde Karşılaştırmalı Değerlendirmesi.....	92
7.3.1. Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması.....	93
7.3.2. Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması	95
7.3.3. Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması	99
7.3.4. Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması.....	105
7.3.5. Temsillerin Karakter Analizi Bağlamında Karşılaştırılması	107
7.3.6. Temsillerin Kullanılan Semboller Bağlamında Karşılaştırılması	108
7.3.7. Temsillerin Kullanılan Tema Bağlamında Karşılaştırılması.....	109
7.3.8. Temsillerin Librettoya Uygunluk Bağlamındaki Karşılaştırılması....	110
8. SONUÇLAR.....	113
8.1. Çalışmanın Betimsel Kısımından Elde Edilen Verilere İlişkin Genel Sonuçlar	113
8.2. Araştırmanın Operaların Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi Kısımından Elde Edilen Verilere İlişkin Genel Sonuçlar.....	116
9. YORUMLAR VE ÖNERİLER.....	119
KAYNAKÇA	121
EKLER	127
ÖZGEÇMİŞ	140



ÇİZELGE LİSTESİ

Tablo 2.1 Dramaturjik Bağlam Modeli	10
Tablo 4.1 Adorno'nun Ciddi Müzik ve Popüler Müzik Üzerine Görüşleri	30
Tablo 6.1 Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması	59
Tablo 6.2 Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması	62
Tablo 6.3 Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması	71
Tablo 6.4 Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması	73
Tablo 7.1 Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması	95
Tablo 7.2 Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması	98
Tablo 7.3 Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması	105
Tablo 7.4 Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması	106



ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 4.1. Metropolitan Operasında 1910-2010 Yılları Arasında Sahnelenen Opera Eserlerinin Bestelendiği Yıl Ortalaması.....	35
Şekil 4.2 Elli yıl içinde bestelenen operaların senelere göre temsil edilme yüzdeleri	36
Şekil 4.3 Bestecilerinin hayatta olmadığı operaların performans yüzdeleri	36
Şekil 4.4. Metropolitan operası 2010-2019 yılları arası gelir, gider ve bağış grafiği	38
Şekil 4.5 Metropolitan operası yıllara göre gişe getirileri grafiği	39
Şekil 4.6. 2015-2020 arasında Opéra National de Paris'teki seyircilerin yaş ortalaması	40
Şekil 5.1 Richard Wagner'in tasarladığı opera binası.....	49
Şekil 5.2 Lohengrin, Bayreuth 2011 Hans Neuenfels Rejisi.....	52
Şekil 6.1 Rigoletto Operası 2013 temsilinden bir kare	88
Şekil 7.1 La Traviata Operası 2019 temsilinden bir kare.....	111



21. YÜZYIL KÜLTÜR ENDÜSTRİSİ İÇİNDE OPERA TEMSİL ANLAYIŞININ OTANTİK VE ANAKRONİSTİK REJİ DÜŞÜNCELERİ BAĞLAMI İLE RIGOLETTO VE LA TRAVIATA OPERALARI ÖRNEKLEMİNDE KARŞILAŞTIRMALI DEĞERLENDİRİLMESİ

ÖZET

Opera sanatının görünür kimliği, tarihsel ve toplumsal dinamiklerin etkisinde çağlar boyunca değişime uğramış ve bu durum çeşitli opera janrlarının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Benzer şekilde operalar, kendi metinlerine kaynaklık eden konu ve rejî anlayışı bağlamındaki çeşitlilik sayesinde, toplumsal ve kültürel değişimlerle ilişkili olarak alımlayıcının ilgi ve gereksinimleri karşılayacak dinamiğe, daima sahip olmuştur. Bu çalışmada da opera sanatına dair bu değişimlerin yapısı, iki farklı bakış açısının karşılaştırmasıyla ele alınmıştır. Opera repertuvarı içinde önemli bir yer teşkil eden Rigoletto ve La Traviata operalarının iki farklı rejî anlayışıyla sahnelenmiş temsilleri karşılaştırmalı olarak değerlendirilmiştir. Bu operaların karşılaştırılmasında temel olarak, otantik ya da geleneksel olan ve ilk rejî anlayışına atıfta bulunan eserler ile daha güncel çağrışımlı unsurlarla yapılandırılmış rejî uygulamalarına sahip eserlerin temsilleri incelenmiştir. İlk zamanlarından bu yana opera sanatının seyirci ile kurduğu sosyo-kültürel ilişkilerin biçimleri ve dönemsel toplum dinamikleriyle birlikte değişen opera pratikleri, örnek olarak ele alınan eserlerin otantik ve anakronistik rejîlerinin karşılaştırılması bağlamında ele alınarak belirtilmiştir. Çalışmanın iki kutbuna yerleştirilen eserlere ait farklı rejî örneklerinin karşılaştırılması, ‘klasik’ olarak bilinen ve ‘çok satılan’ eserlerin günümüz müzik endüstrisi içindeki konumlarının, olası pazarlama stratejileriyle nasıl ele alındığına odaklanmıştır. Çalışmanın temel bağlamı gereğince de söz edilen eserlerin sahneye koyulurken uğradığı değişimlerin yapısı ve bu değişimlere duyulan ihtiyacın nedenleri temellendirilmiştir.

A COMPARATIVE EVALUATION OF OPERA REPRESENTATION IN THE 21ST CENTURY CULTURE INDUSTRY WITHIN THE CONTEXT OF AUTHENTIC AND ANACHRONISTIC REGIE THOUGHTS IN THE SAMPLE OF RIGOLETTO AND LA TRAVIATA OPERAS

SUMMARY

This thesis aims to examine the understanding of opera representation in the 21st century culture industry in the context of authentic and anachronistic regie ideas and to present a comparative evaluation through *Rigoletto* and *La Traviata* operas. This study, carried out within the scope of descriptive data analysis, aims to present a critical perspective on how the different approaches are reflected in opera performances and how they affect the audience experience, emphasizing two important concepts such as the idea of authentic direction and the anachronistic regie approach.

The visible identity of opera art has changed over the ages under the influence of historical and social dynamics, and this has led to the emergence of various opera genres. Adaptation and marketing have been key factors in the success of many operas throughout history. Opera composers and producers have often been adept at determining what audiences want to see and hear and adapt their works to meet those demands. Similarly, thanks to the diversity in the context of the subject and the understanding of the opera regie, which is the source of its own texts, opera has always had the dynamic to meet the interests and needs of its receiver in relation to social and cultural changes. As society developed, so did the subject and direction of operas, with new genres and styles emerging in response to changing tastes and interests.

This gave rise to a variety of genres, from the splendid baroque operas of the 17th and 18th centuries to the more intimate and emotionally charged works of the Romantic era. Changes in stage design and production were also important in the evolution of opera. As technology improved and new materials and techniques emerged, opera companies were able to create increasingly elaborate and intricate sets and costumes. This allowed them to stage more visually stunning and immersive productions and to attract larger audiences. At the same time, opera has always been closely linked to the socio-cultural environment of the period. The relationship between opera and its audience has been shaped by a number of factors, including class, gender, and political ideology. Throughout history, opera has been used as a means of expressing and exploring these topics and engaging audiences in a dialogue about them.

In this study, the changes in the stage as a result of the adaptation and marketing strategies of the ‘best-selling’ works of the baroque, classical and romantic periods, rather than the opera works composed in the 21st century has been addressed. In the context of the study the comparison of different stage styles, the socio-cultural environment and eras related to the relationship of opera art with the audience since its birth are researched. The opera practices, which have changed together, are discussed in the context of traditional and time-lapse directories. In recent years, the opera industry has faced challenges in attracting and retaining younger audiences, as opera is often perceived as an art form that is inaccessible or unattractive to the younger generation. As a result, opera houses and companies started experimenting with new

forms of opera, such as incorporating multimedia and technology into performances or creating new works that reflect contemporary social and political issues. These changes have sparked debate over the direction and historical roots of opera as an art form, or whether it should adapt to the needs and interests of a changing society.

In addition, the globalization of culture and the increase in audience diversity have also affected the opera industry. Opera companies are facing the challenge of appealing to a wider audience, including those from different cultural backgrounds and with different tastes and preferences. This has led to the emergence of new types of opera, such as fusion opera that blends different musical traditions, or opera that incorporates elements of popular culture. In general, changes and developments in the art of opera reflect the ever-evolving nature of society and culture. As the audience and their needs and interests change, so does the art form. While some may argue that opera should stay true to its historical roots and traditions, others believe that opera must evolve and adapt in order to remain relevant and accessible to audiences in the modern world. Therefore, the future of opera as an art form remains uncertain, but debates and debates regarding its direction and development continues.

Finally, the relationship between opera and its audience has been shaped by a number of socio-cultural factors and has been the main driver of change throughout its history. In this study, the structure of these changes in the art of opera is discussed by comparing two different perspectives. This study is based on a sampling of Giuseppe Verdi's operas *Rigoletto* and *La Traviata*. Both operas are among Verdi's best-known works and are frequently exposed to different directorial approaches. For this reason, a comparative analysis will be carried out on different versions of *Rigoletto* and *La Traviata*. The performances of these operas, staged with two different regie understandings, were evaluated comparatively.

As mentioned before, the study focuses on opera examples that are examined within the context of an anachronistic directorial approach. These works are also referred to in the literature as modern staging, regieoper, or time-shifted staging, indicating different directorial concepts. Modern staging involves interpreting themes and characters of classical theater works in a contemporary manner, allowing audiences to perceive the connections between classic works and modern life through a creative and innovative perspective. Additionally, the study encompasses various staging types such as digital staging, interactive staging, experimental staging, collaborative staging, and sustainable staging, making its scope extensive and inclusive. Regieoper, on the other hand, is a staging approach where the director plays a more dominant role in theater productions. This approach involves reinterpreting classical theater works, emphasizing creativity in staging, enabling actors to work more freely, utilizing modern technologies on stage, and creating an interactive experience for the audience.

However, due to the possibility of using this directorial approach in different contexts beyond a contemporary perspective, it was not preferred as the framework for this study. Another staging approach, time-shifted staging, is a technique where the chronological sequence of events is disrupted, and different segments of the story set in various time periods are combined. Directors employing this technique attempt to convey the different dimensions of the story and temporal changes by presenting different time periods simultaneously on stage. In the context of this study, the examined works have been completely transferred from their respective eras to another period. However, due to the time-shifted staging approach focusing on intertwined

different time periods within a single work, this technique was deemed unsuitable for the study. Lastly, the mentioned directorial approach is anachronistic staging, which involves presenting a theatrical work in a time period different from its original historical atmosphere or setting. This technique, suggesting the use of certain temporal elements outside their era, can transport the entire content of a work to a different period or sometimes change only a single temporal element. Despite the usage of anachronistic staging in this manner, it should be noted that it is the most suitable directorial concept for the study within its context. Accordingly, the relevant opera works, *Rigoletto* and *La Traviata*, have been evaluated comparatively using this directorial approach.

In contrast to anachronistic staging, authentic staging is a directorial approach that involves presenting a performance or work by carefully examining its original text, history, and cultural context while remaining faithful to them. Although this approach may be confused with traditional approaches that represent accepted and repeated staging methods for a certain period, the concept of authentic staging aims to recreate the intentions of the original creators of a play, opera, or ballet performance as accurately as possible. Thus, it was considered more suitable within the context of the study than the traditional approach.

To sum up, in the comparison of these operas, the representations of the works that are authentic and refer to the first regie understanding and the representations of the works that are structured with more contemporary associative elements have been examined. The forms of socio-cultural relations that the art of opera has established with the audience since its early days, and the changing opera practices with the periodic social dynamics, are discussed in the context of comparing the authentic and anachronistic directories of the works considered as examples. The comparison of different styles of the works placed at the two poles of the study focused on how the positions of the 'classical' and 'best-selling' works in today's music industry are handled with possible marketing strategies. In accordance with the basic context of the study, the structure of the changes that the mentioned works undergo while they are staged and the reasons for the need for these changes are based.



1. GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Opera sanatında sahne tasarımı çoğu zaman görsel zevke yönelip merakı teşvik eder şekilde olmayı hedeflemiştir. Opera binalarının kendileri bile izleyiciyi görsel olarak etkileyecek şekilde tasarlanmış bir yapıdadırlar. Sahnede sergilenen temsilden alınacak haz, teatral alanı da içererek rejisörleri, izleyicileri görsel ve teknik detaylarla etkileyebileceği sahneler yaratmaya yönelmiştir. Bu şekilde yüzyıllar boyunca, ihtişam, lüks, zenginlik, zevk ve merak gibi unsurlar operaların sahnelenmesinde önemli roller oynamıştır. Bu sahne tasarımlarıyla birleşen gösteri, prömiyerden yıllar sonra bile seyircilerden sıklıkla beğeni görür hale gelmiştir.

Operaların konu ve sahne tasarımları seyircinin ilgisini çekecek şekilde çağdaş kalmayı hedeflerken otantik sahne tasarımlarının yanı sıra, deneysel sayılabilecek birçok farklı rejî anlayışını da beraberinde getirmiştir. Operanın kendi dinamiklerinin dönemsel değişimi, farklı opera janrları üzerinden takip edilebilir olmuştur. Değişen sahneleme anlayışları bazen besteci ve librettistin yaratıcı bakış açılarının tam tersi olacak şekilde politik, ticari ve diğer sanat dışı unsurların etkisi altına girmiş ve bu bağlamda sanat dünyasında çeşitli tartışmaların da odağı olmuştur. Adaptasyonlar her dönemde çeşitli sebeplerle ortaya çıksa da içinde bulunduğu tüketim çağının meta ilişkilerinin bir parçasına dönüşmüştür. Böylece dönemsel dinleme alışkanlıkları beraberinde alımlayıcının temsil yönelimleri ile pazarlama stratejileri arasında dolaysız bir ilişkiyi doğurmuştur.

Günümüz opera dünyasında dönemin yaşantısına atıfta bulunan rejî anlayışlarıyla gündelik hayattan kareler gösteren eserler üretilmekle birlikte, neredeyse 200 yıl önce üretilen eserler de yoğunlukla temsil edilmektedir. Hatta ilk temsilinin üzerinden yüzyıllar geçmiş bu eserler temsil edilme yoğunluklarına ve popülerliklerine göre bir anlamda hala ‘çok satan’ konumundadırlar. Bu sebeple üretim çeşitliliği ve önceki yüzyılda yazılan eserleri ‘çağcıl’ anlayışla sahneleme çabasıyla eserlerin rejî anlayışlarında değişikliklere gidildiğini varsaymak mümkündür.

Çağdaş reji anlayışlarıyla sahnelenen ‘modernleştirilmiş’ otantik operalar bir anlamda yeni bir opera sahne düşüncesinin olanağını işaret etmiştir. Bu değişim opera kültür endüstrisinde yeni bir yaklaşım olarak, anakronistik reji anlayışını ortaya çıkartmış ve seyircinin algısında farklı bir opera deneyiminin dinamiğini, bir olanak olarak, yapılandırmıştır. Çalışmada incelen opera örneklerinde yeni bakış açısı olarak ele alınan bu reji anlayışı, otantik ya da geleneksel reji anlayışlarıyla karşılaştırma bağlamında temellendirilmiştir.

Anakronistik reji anlayışı alanyazında modern reji, regieoper ve zaman atlamalı reji gibi farklı tanımlamalarla da ele alınmaktadır. Örneğin bunlardan biri olan modern reji yaklaşımı, yaratıcı ve yenilikçi bir bakış açısı ile klasik tiyatro eserlerindeki temaları ve karakterleri güncel bir şekilde yorumlayarak, izleyicilerin klasik eserlerle modern hayat arasındaki bağlantıları görmelerine yardımcı olur. Bu reji anlayışı, kapsamında dijital, interaktif, deneysel, kolaboratif ve sürdürülebilir reji gibi sahneleme türlerini de içerdiği için çalışma bağlamı gereği çok geniş ve fazla kapsayıcı bulunmuştur.

Yine bir diğer örnek olan regieoper ise, operada rejisörün daha baskın bir etkisinin olduğu sahneleme yaklaşımıdır. Bu yaklaşım, klasik tiyatro eserlerinin yeniden yorumlanması, sahnelemede yaratıcılığın ön plana çıkması, oyuncuların daha serbest bir şekilde çalışması, sahnede modern teknolojilerin kullanılması ve izleyici ile interaktif bir deneyimin yaratılması gibi özellikleri içerir. Bununla birlikte, yönetmen eseri sadece güncel bir bakış açısıyla sahnelemenin yanı sıra farklı bağlamlarda da ele alabildiği için, bu sahneleme anlayışının çerçevesi de çalışma için tercih edilmemiştir.

Bir diğer sahneleme anlayışına örnek olan zaman atlamalı rejide ise olayların kronolojik sıralamasından çıkıp hikâyelerin farklı zaman dilimlerinde geçen bölümlerinin birleştirilmesiyle oluşturulan bir teknik kullanılmaktadır. Bu tekniği kullanan rejisörler, bir tiyatro eserinde farklı zaman dilimlerini aynı anda sahnede göstererek, hikâyenin farklı boyutlarını ve zaman içindeki değişimleri izleyiciye aktarmaya çalışırlar. Zaman atlamalı reji anlayışının iç içe geçmiş farklı zamanlara özgü anlatımı tek bir eser üzerinde ele alınmaktadır. Söz edilen yeni reji anlayışından farklı olarak bu çalışmanın bağlamı gereği incelenen eserlerin konuları otantik rejisine uygun tarihsel dönemlerden bütünüyle başka bir zaman dilimine aktarılmıştır. Bu nedenle zaman atlamalı reji tekniği de çalışmaya uygun bulunmamıştır.

Son olarak söz edilecek sahneleme anlayışı anakronistik rejî üzerindenir. Bu anlayış bir tiyatro eserinin orijinal tarihsel atmosferi veya mekânından farklı bir zaman diliminde gösterilerek sahnelenmesi anlamına gelir. Zamansal bazı unsurların dönemi dışında kullanılmasını öneren bu teknik yaklaşım, eserin içeriğinin tamamını farklı bir döneme taşıyabileceği gibi bazen de tek bir zamansal unsuru değiştirmektedir. Anakronistik rejî anlayışının böylesi bir kullanımı da olmasına rağmen çalışmaya en uygun rejî düşüncesi olduğu belirtilmelidir. Bu doğrultuda, çalışmanın bağlamı gereği incelenen Rigoletto ve La Traviata operalarının tamamen farklı bir döneme taşınarak sahnelenen temsilleri, anakronistik rejî anlayışının örnekleri olarak ele alınmıştır.

Anakronistik rejî anlayışıyla sahnelenen eserlerle karşılaştırmak için, aynı operaların diğer temsillerinin otantik rejî anlayışındaki sahneleme örnekleri tercih edilmiştir. Otantik rejî anlayışı, bir performansın veya bir eserin, yazıldığı dönemdeki orijinal metninin, tarihinin ve kültürel bağlamının dikkatlice incelenerek ve ona sadık kalarak sunulmasını ifade eder. Bu anlayış zaman zaman geleneksel rejî yaklaşımıyla karıştırılabilmektedir. Fakat geleneksel rejî belirli bir süre boyunca kabul görmüş ve tekrarlanan sahneleme yöntemlerini ifade etmektedir ve bu kabul görmüş yöntemin her zaman otantik temsile uygun olduğunu söylemek mümkün değildir. Bu sebepten yola çıkarak, bir oyunun, operanın veya bale performansının orijinal yaratıcılarının niyetlerini mümkün olduğunca doğru bir şekilde yeniden oluşturmayı amaçlayan otantik rejî anlayışı kavramı çalışma bağlamında daha uygun bulunmuştur.

Bu çalışmanın temel problemi, opera eserlerinin otantik sahne rejîleriyle yeni rejî anlayışları arasındaki aslına uygunluk ilişkisinin ne olduğu konusudur. Bu doğrultuda opera endüstrisinin yeni bir rejî anlayışına yönelme nedenlerinin kültür endüstrisi bağlamında ele alarak, temel problem çerçevesindeki aşağıdaki alt problemlere cevap aranmıştır.

1. Operanın güncel sanat tüketim alışkanlıkları içindeki yerini belirlerken yeni bir rejî düşüncesine ihtiyaç duyulmasının sebebi nedir?
2. Opera eserlerinin otantik kimliğinin, bestelendiği dönemsal ve sosyo-kültürel yapılarla ilişkisi nasıldır? Bu eserler farklı tarihsel dönemlere uyarlandıklarında hala otantikliklerinden söz etmek mümkün müdür?

3. Günümüzde operanın sanatsal işlevini yitirdiğini savunan düşünce biçimleri ile kültür endüstrisi üretimlerinin ‘metalaşma’ süreçleri arasında ne tür bir ilişki vardır?
4. Opera izleme deneyimi ile modern sanat alımlayıcısının gündelik tüketim alışkanlıkları arasında bir ilişki var mıdır? Eğer böyle bir ilişki söz konusuysa sanat alımlayıcısının (seyircinin, dinleyicinin) ilgisi ve sanatsal empatisini canlı tutmak adına çağın üretim ilişkilerine ve güncel sahne sanat dinamiklerine uyum sağlama çabası pratikte işlevsel bir gereklilik midir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın temel amacı, örnek opera eserleri üzerinden otantik opera rejii ile anakronistik rejii anlayışlarını karşılaştırmalı incelemek ve söz konusu rejii yaklaşımları bağlamında yeni bir opera rejii anlayışına duyulan ihtiyacın gerekliliğini, nedenleri ile sorgulamaktır. Bu doğrultuda opera sahne anlayışlarında değişimlere yol açan unsurların temelinde yatan nedenler yorumlanarak, 21. yüzyıl opera temsillerinde sıklıkla kullanılan anakronistik rejii anlayışının kültürel ve estetik arka planının incelenmesi amaçlanmaktadır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmada, opera sanatına ilişkin farklı iki rejii anlayışının karşılaştırılması incelenmesi temel hareket noktası olarak belirlenmiştir. Araştırmanın önemi, operanın anakronistik rejii anlayışı olarak ifade edilen sahne düşüncesiyle birlikte anakronistik pratiklerin eser temsillerindeki bazı bileşenlere etkisinin incelenmesi ve özsel bir sanat anlayışıyla kültür endüstrisi içindeki pazar ilişkileri bağlamında ele alınmasıyla açığa çıkmıştır. Bununla birlikte, araştırma, operayı merkeze koyan kültür endüstrisi temelli çalışmaların niceliksel anlamdaki sınırlılığın dolayısıyla, alanyazına katkısı anlamında da önem taşımaktadır.

1.4. Sayıtlılar

Çalışmanın dramaturjik bağlam modelindeki libretto ile uyumluluğu gereği, incelenen Rigoletto ve La Traviata operaları için Rigoletto Metropolitan Operası 1977 temsili ve La Traviata Royal Opera 2009 temsili, otantik rejii örnekleri olarak varsayılmıştır. Rigoletto Metropolitan Operası 2013 temsili ile La Traviata Paris Operası Palais Garnier 2019 temsilleri ise anakronistik rejii örneği olarak ele alınmıştır. Rejileri

karşılaştırma bağlamında modellenen ölçütlerin operaları otantik ve anakronistik sahneleme anlayışlarını değerlendirmede yeterli ve uygun olduğu varsayılmıştır. Yapılan karşılaştırmalı değerlendirmeler, seçilen otantik temsillerin libretto üzerindeki notlarla neredeyse tamamen paralel olarak ilerlemeleri, anakronistik rejilerle sergilenen operalarda ise librettodaki birçok unsurun değiştirilmesi bu sayılıya neden olan yaklaşımı temellendirmektedir.

1.5. Sınırlılıklar

Bu çalışma, 21.yüzyılda yapılan opera temsillerinin otantik ve anakronistik rejî anlayışları ile sınırlandırılmıştır. Buna ek olarak, çalışma için önemsenen belirgin özelliklerin açıkça incelenebilir olmasından dolayı, örneklem olarak La Traviata ve Rigoletto operaları tercih edilmiş ve sınırlılıklar bu iki opera ile belirlenmiştir. Araştırma kapsamında operaların iki farklı temsili üzerinden farklı rejî anlayışlarına yönelme sebebi olan tarihsel ve toplumsal nedenler incelenmiştir. İncelenen eserlerde temel kriter rejî anlayışlarıdır. Rejî anlayışları ile ilgili farklı yönelimlerin nedenleri incelenirken, gişe hasılatlarından elde edilebilecek verilerin önemi ortaya çıkmıştır. Gişe hasılatlarını etkileyebilecek dolaylı etmenler (örneğin sahneleyen opera evleri, popüler opera yıldızlarının eserlerde yer alması gibi), sadece genel bir bakış açısıyla ele alınmıştır. Araştırılan konuda bilimsel verilerin öznel fikirlerinden ayrıştırılması için destekleyici kaynak bulma konusunda sınırlılıklar mevcuttur. Orijinal rejî defterlerine ulaşmak ve bazı opera evlerinin arşivleri ile gişe verilerine erişimin kısıtlılığı mevcut kapsamı sınırlasa da çalışma, anakronistik opera sahnelemesine yönelik tartışmalar, arşiv araştırmasında ulaşılan kaynaklar ve modellendirilmiş performans analizleri çerçevesinde ele alınmıştır.



2. YÖNTEM

Bu araştırmada nitel araştırma tekniklerinden ‘betimsel analiz yöntemi’ kullanılmıştır. Nitel araştırmalar, “gözlem, görüşme ve doküman analizi gibi nitel veri toplama tekniklerinin kullanıldığı, algıların ve olayların doğal ortamda gerçekçi ve bütüncül bir biçimde ortaya konmasına yönelik nitel bir sürecin izlendiği araştırma” olarak tanımlanabilir (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39). Nitel araştırmayı “... araştırmacının kendiliğinden, doğal olarak oluşan olguları tüm karmaşıklığı içinde incelemesi, irdelemesi” olarak ifade etmek mümkündür (Fraenkel ve Warren, 2000, s. 669).

Araştırmanın analizi için kullanılan betimsel analiz, verilerin toplanması, sınıflandırılması, özetlenmesi ve yorumlanmasını içerir. Yıldırım ve Şimşek’e göre (2008), betimsel analiz önceden belirlenmiş bir çerçeveye bağlı olarak nitel verilerin işlenmesi bulguların tanımlanması tanımlanan bulguların yorumlanması adımlarını içeren analiz yaklaşımıdır (38-39).

Betimsel Analizin Aşamaları;

- Çerçevenin oluşturulması
- Verilerin çerçeveye göre işlenmesi
- Bulguların tanımlanması (Betimleme)
- Bulguların yorumlanmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s. 39).

Yapılan betimsel analizin amacı elde edilen bilgileri yorumlayarak okuyucuya sunmaktır. Bu şekilde bilgiler, neden-sonuç içerisinde değerlendirilip anlamlı sonuçlara ulaşılır. Söz edilen betimsel analiz yöntemi bağlamında, bu araştırmada aşağıda belirtilen genel çerçevede çalışılmıştır:

- 1) Opera temsil anlayışındaki değişim temellerini müzik endüstrisi ve kültür-pazar ilişkisi bağlamında değerlendirmiş olan alanyazınından elde edilen verilerin karşılaştırmalı analizi;
 - a) Kültür endüstrisi kavramına genel bir bakış
 - b) Kültür endüstrisinde pazarlama stratejileri
 - c) Popüler kültürün farklı bir pazar inşasında müzik

- 2) 20. yüzyılla beraber opera rejî anlayışındaki değışimlerin nedenlerinin tarihsel toplumsal ve kültürel anlamda incelenmesi;
 - a) Opera eserlerinin otantikliğinin bestelendiğı ortam ve kültürle ilişkisi
 - b) Operanın güncel sanat tüketim alışkanlıkları içindeki yeri
 - c) Sanat alıcısının ilgisi ve güncel sahne sanat dinamikleri
- 3) Örneklem olarak belirlenmiş iki operanın yine iki farklı rejî anlayışıyla ele alınmasını karşılıklı inceleyerek ortaya çıkan verilerin modellendirilmesi ve buradan elde edilecek bulguların değerlendirilmesi.

2.1. Araştırma Modeli

Araştırmada, alanyazın taraması gereğı, betimsel veri analizi modeli ve örneklem çalışması rejî bağlamı modeli olmak üzere ikili bir model kullanılmıştır. Temsil kayıtları incelenirken dramaturji tekniklerinden biri olan klasik dramaturjiden yararlanılmış ve durum tespitine dayalı ‘dramaturjik çözümleme’ modeli kullanılmıştır. Bu model, oyunun metni, karakterler, mekânlar, olay örgüsü, dil ve diyaloglar, tema, sembol, sahne tasarımı gibi unsurları analiz ederek oyuncu, yönetmen ve izleyici deneyimlerine yönelik veriler edinilmesine yardımcı olmaktadır. “Klasik dramaturji, bir tiyatro eserinin konusunu, karakterlerini, biçimini ve dilini analiz eden bir yaklaşımdır. Bu yaklaşım, tiyatro sanatının bütünsel yapısını anlamak için kullanılır ve oyunun amacını anlamaya yöneliktir” (Balme, 2008, s. 75). Böylece bir oyunun karakterleri, diyalogları ve biçimi, tiyatro izleyicisine oyunun teması hakkında ipuçları verebilmektedir. Bu nedenle, klasik dramaturji, bir tiyatro eserinin derinlemesine analiz edilmesi için önemli bir araçtır ve tiyatro sanatının anlaşılmasına yardımcı olmaktadır.

“Dramaturjik analiz açısından bir opera, izleyiciye anlam ve duygu iletmek için müzik, metin ve görsel unsurları bütünleştiren karmaşık bir performans olarak görülebilir. Dramaturglar libretto, müzik, sahneleme ve bir operanın diğer unsurlarını analiz ederek., eserin araştırdığı temel temaları, motifleri ve sembolleri ortaya çıkarabilir” (Bauer, 2018, s. 281-289). Bu yaklaşım, tutarlı ve anlamlı bir performans yaratmak için operanın çeşitli unsurlarının birlikte nasıl çalıştığını incelemeyi içerir.

Dramaturjik analiz açısından bakıldığında, tiyatro oyunları, daha geniş sosyal meseleler ve çatışmalar için semboller olarak hizmet eden tasvir edilen karakterler ve durumlar ile sosyal

gerçekliğin bir yansıması olarak görülebilir. Bir oyunun temalarını, karakterlerini, diyaloglarını ve yapısını analiz ederek, dramaturglar, eserin içine gömülü olan temel sosyal yorum ve eleştiriyi ortaya çıkarabilir (Pavis, 1992, s. 3).

Tiyatro akademisyeni Pavis'in bu sözü, dramaturjik analiz yönteminin tiyatro oyunlarına nasıl uygulanabileceğinin altını çizmektedir. "Dramaturjik bağlam modeli, bir oyunun yapısını, unsurlarını ve kurgusunu analiz etmek için kullanılan bir yaklaşımdır. Bu model, oyunun zaman, mekân, karakterler, konu ve tema gibi unsurlarını inceler. Bu unsurların her biri, oyunun bütünsel yapısına ve amacına katkıda bulunur" (Luckhurst, 2008, s. 66). Araştırmada opera temsillerinin karşılaştırılması için kullanılan dramatik çözümleme metodunda ele alınacak temel başlıklar tablodaki gibi modellenmiştir:

LA TRAVIATA VE RIGOLETTO OPERALARININ REJİ PERSPEKTİFİ İÇİN DRAMATURJİK BAĞLAM MODELİ	
Mekân ve Zaman	Otantik rejî ve anakronistik rejî bağlamında eserlerin mekân ve zaman ilişkilerinin perde ve sahneler üzerinden incelenmesi
Kostüm ve Dekor	Sözü geçen rejî türleriyle sahnelenen eserlerin kostüm ve dekor kullanımının perde ve sahneler üzerinden incelenmesi
Kişiler ve Karakterlerin Analizi	Eserlerde yer alan kişi ve karakterlerin incelenmesi ve versiyonlara göre farklılıklarını temel alan çizelge oluşturulması • Karakterin fiziksel görünümü • Karakterin hayat hikâyesi • Karakterin kendine özgü olaylara bakış açısı • Kişilik özellikleri • Karakterin toplumsal davranış biçimleri¹
Olay Dizisi ve Aksiyon	Eserlerin mekân ve zaman ilişkilerini perde ve sahneler üzerinden ele alan olay dizisi çizelgesinin oluşturulması ve aksiyonal değişikliklerin karşılaştırılması

¹ Analysis of the Characters. (2009). Yale University Theatre Practicum. Erişim tarihi: 11 Nisan 2022. Yale Üniversitesi tarafından oluşturulan bir tiyatro dersinde kullanılan karakter analizi modeline dayanarak yapılmıştır.

Tema	Sahnelerde işlenen temada değişikliklerin incelenmesi
Sembol	Eserlerde kullanılan sembolik anlatımların karşılaştırmalı olarak değerlendirilerek yorumlanması
Librettoya Uygunluk	Librettoda belirtilen sahne tarifleri, yönergeler, kişiler, kelimeler gibi bileşenlerle temsillerin arasındaki tutarlılığın karşılaştırılması

Tablo 2.1 Dramaturjik Bağlam Modeli

2.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evreni olarak temsil repertuvarından otantik ve anakronistik rejî uygulamaları yapılmış olan operalar belirlenmiştir. Örneklem olarak da evren olarak belirtilmiş eser havuzundan La Traviata ve Rigoletto operaları seçilmiştir. Bu operaları oluşturan unsurların rejî anlayışları göz önünde bulundurularak incelenmesi için dramaturjik bağlam modelinden yararlanılmıştır. Bununla birlikte, eserlerin otantik ve anakronistik rejî kullanılan temsil kayıtlarına, rejî görüşlerine, önde gelen opera evlerinde bu eserlerin hangi rejîler ile ne sıklıkta sahnelendiğine, müzik yazar yorumlarına ve gişe getirilerine dair veriler incelenmiştir.

2.3. Veri Toplanması ve Çözümlemesi

Bu araştırmanın verileri, birden fazla yöntem ile elde edilmiştir. Bunlar betimsel analiz tekniği, kaynak karşılaştırması ve belgesel kaynak tarama yöntemleridir. Araştırmada veriler betimsel analiz tekniği ile incelenmiştir. Eserlerin incelenmesi için yapılan kaynak taramalarından, La Traviata ve Rigoletto operalarının librettolarından, Paris Opera Garnier, Los Angeles ve Metropolitan operalarında kaydedilmiş temsil videolarından elde edilen görseller ile ses materyallerinden yararlanılmıştır. Bu operalarının otantik ve anakronistik rejîleri karşılaştırılarak ve performans analizleri yapılarak farklı bir rejî anlayışının gerekliliğinin nedenleri, müzik endüstrisi ve kitle kültürü bağlamında ele alınmıştır. Opera rejî anlayışlarındaki değişimin nedenleri kültürel ve ekonomik temellerde tartışılmış, müzik üretiminin satış maksimizasyonunu ele alan pazar ekonomileri ile ilişkilendirilmiştir. Opera üretim çeşitliliğinin nedenlerini göz önünde bulundurarak ilgili alanyazın taranmış ve veriler

karşılaştırılmıştır. Temsillerin incelenmesinde Tablo 2.1.'de yer verilen dramaturjik bağlam modeline uygun olarak sahne ve karakterlerin dönemsel özellikleri ve farklılıkları, temsillere göre karşılaştırmalı şekilde ele alınmıştır. İncelenen bu verilerden opera reji anlayışlarındaki değişimlerin potansiyel opera izleyicisi ile kurduğu ilişki biçimi ve bu ilişkinin sürekliliği değerlendirilmiştir. Böylelikle temsillerin kitlelere ulaşılabilirliği ve tüketim biçimleri incelenebilmiştir.

2.4. Geçerlik ve Güvenirlik

Çalışmanın örneklemelerden elde edilecek verileri için, tasarlanmış dramaturjik bağlam modeli değerlendirmede temele alınmıştır. Operalarda kullanılan dramatik unsurların değerlendirilmesinde iki temsil arasında farklılığa yol açan durumlar incelenip, karşılaştırılmıştır. Operaların otantik ve anakronistik versiyonları nesnel bir bakış açısıyla değerlendirilmiştir. Kullanılan zaman, mekân ve kostüm gibi değerlendirme kategorilerinin yanında, üzerinde tartışmaya neden olabilecek kriterlerin de değerlendirilmesine yönelik alanyazındaki çalışmalar incelenmiştir. Çalışmanın güvenilirliği de bu bağlamda yapılandırılmıştır.



3. KÜLTÜR ENDÜSTRİSİNİN GENEL YAPISI

3.1. Kültür Endüstrisinin Kavramsal Çerçevesi

Sanayi devrimi sonrasında egemen olan hızlı üretim ve tüketim düşüncesi kapitalizm sayesinde güçlenmiştir. Bu bağlamda toplumların değerlerini ifade eden kültürel değerler de bu sürecin bir parçası olmuş ve endüstrinin bir parçası haline gelerek standardize edilmiştir. Böylelikle “bir zamanlar bireyselliğe teşvik eden kültür artık uyuma zorlamaktadır” (Kellner, 2011, s. 172). Yeni sistemde insanların kendi değerleriyle ortaya koydukları kültür değil, şekillendirilmiş kültürün etkisindeki insanlar endüstrileşmenin bir parçası haline gelmiş ve “özne değil nesne” konumuna yerleşmişlerdir (Adorno, 2003, s. 76). Bu süreçte ortaya konan ürünler, kapitalist düzenin amaçlarına yönelik tasarlandığı için özgün özelliklerini kaybetmiş ve popüler kültür içinde herkesin beğenisine hitap edecek şekilde üretilmiştir. Bu şekilde pazarlanan ürünlerin yanı sıra insanların algı ve düşünce biçimleri de tekdüzeleştirilerek bu düzene uygun hale getirilmiştir. Bu konuda ilk kez eleştiri yapan Frankfurt Okulu’nun üyeleri Theodor Adorno ve Max Horkheimer’in görüşleri günümüzdeki düzenin bir değerlendirmesi olarak ‘popüler kültür’ ve ‘tüketim kültürü’ kavramlarının kaynağı haline gelmiştir. Günümüz kapitalizminin temel teorileriyle önemli ölçüde bağlantılı olan müziğin hem üretimi, dağıtımı ve tüketimi, hem de müzikleri ve müziği oluşturan kültürleri şekillendiren sosyal formu araştıran çalışmaları öncü nitelik taşımaktadır.

Kültür endüstrisi, Frankfurt Okulu’nda Alman eleştirel kuramcı Theodor W. Adorno ve Max Horkheimer tarafından kültürün üretimi, yayılması ve algılanması etrafında oluşan endüstriyel ve ticari bağları tanımlamak ve eleştirmek için inşa edilen ve okulun genel yaklaşımını ifade eden bir kavramdır (Adorno, 2000). Adorno’nun Horkheimer ile birlikte yazdığı *Aydınlanmanın Diyalektiği* kitabının 1944’te yayınlanan genişletilmiş bir bölümü kültür endüstrisi hakkındaki ana metinlerinden biri olarak kabul edilir. Bu bölümde Aydınlanma, araçsal akıl ve kültür endüstrisi kavramları üzerinden Aydınlanmanın, kendi savunduğu ‘gelişme’ fikriyle nasıl çeliştiğine dair bir eleştiriye yansır. Adorno ve Horkheimer (2014), modern uygarlık eleştirilerinde, “insanların doğadan öğrenmek istediği şey doğaya ve insanlara tümüyle egemen olmak üzere doğayı kullanabilmektir. Başka hiçbir şeyin hükmü yoktur. Aydınlanma,

kendisine karşı acımasız bir tavırla öz-bilincinin son kalıntılarını bile ortadan kaldırdı. Ancak böylesi bir düşünce söylencelerin gücünü kırabilecek kadar serttir” ifadesini kullanmışlardır (s. 20-21). Aydınlanmış aklın, doğaya hükmetme çabasına yönelik eleştirilere göre “aklın doğa üzerindeki tahakkümü ve mutluluğu gerçekleştirecek araçları sağlamaya dayanan karşı konulmaz ilerlemesi, aslında karşı konulmaz bir gerilemeye yol açar” (Bernstein, 2011, s. 16). Böylelikle de Aydınlanma fikri, “bilincin zincire vurulmasının” aracına dönüşür (Adorno, 1963, s. 120).

Kültür endüstrisi kavramı 20.yüzyıldaki kültür kuramının gelişimi ve kapitalist toplum yapısındaki yeni olgulara açıklık getirmekte büyük bir önem taşır. Frankfurt Okulu, Marksizm düşüncesindeki altyapı-üstyapı ile ilgili kavramların bağamlarıyla ekonomi-kültür konularını aynı içerikte ele alır. “Aydınlanmanın Diyalektiği’nde kültür endüstrisi, son kertede teknolojinin, bilimsel örgütlenmenin ve politik, bürokratik vb. idarenin bütün düşünce ve deneyim biçimlerini belirlediği bir sürecin en üst noktası olarak görünür” (Kellner, 2013, s. 172). Marksizm düşüncesindeki kültür ürünlerinin metalaşması iddiası, kültürün kendisinin bir endüstri olması fikriyle birleşir ve kültür endüstrisi kavramını ortaya çıkarır. Kültür ve endüstri kavramlarını birleştirerek kapitalizm ve endüstri toplumu gerçekliği ve insanlar üzerindeki etkileri eleştirilir.

3.1.1. Kültür Endüstrisinde Kitle Kültürünün Yeri

Kitle kültürü, sanayileşmeyle birlikte ortaya çıkan ve geniş kitlelere yayılan davranışlar bütünüdür. Adorno ve Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği* metninin taslaklarında başlarda kitle kültürü kavramını kullanmışlardır. Fakat kültürün dışarıdan kitlelere dayatılan bir olgu olmasından çok, kitleden kaynaklandığına yönelik bir yanılsama yaratabileceği sebebiyle metnin son halinde kültür endüstrisi kavramını tercih etmişlerdir (Adorno, 2003, s. 76). Adorno (1963), endüstri sözcüğünün “standartlaşmaya ve yaygınlaştırma tekniklerine vurgu yaptığını” belirtmektedir (s. 112). “Eleştirel kuramcılara göre kültür endüstrisinin amacı, kitlelerin bilincini yönlendirmek ve böylelikle mevcut toplumsal, ekonomik ve siyasal kurumları idame ettirmektir. Bu, toplumun üst tabakasındaki büyük sermaye sahiplerinin, kapitalist toplumlardaki kurumları denetleyen ve belirleyen burjuvazinin işine gelir” (Berger, 2012, s. 55). Adorno’nun kitle kültürüne yönelik yaklaşımlarını şu şekilde sıralamak mümkündür:

- Katı kurumsallaşma, modern kitle kültürünü psikolojik kontrolün akla hayale gelmeyen bir mekanizmasına dönüştürdü.
- Modern kitle kültürünün tekrarlayıcılığı, aynılığı ve her zaman her yerde bulunması atomize edilmiş tepkiler yaratmaya ve bireysel direniş gücünün zayıflatılmasına yarar.
- Modern kitle kültürünün artan gücü izleyicilerin sosyolojik yapısındaki değişimle daha da çoğaldı.
- Eski moda elit kültür artık yok; modern aydınlar bu kültürle sadece kısmen ilgilenir. Aynı zamanda sanatla aşına olmayan nüfusun büyük bölümü son zamanlarda kültürel “tüketicilere” dönüşmeye başladı (Adorno, 1957, s. 476).

Kitle kültürünün psikolojik kontrole yönelik sınırlandırıcı yapısı özellikle teknolojinin gelişmesi ile daha sıkı bir denetim altına alınmış ve süreç hız kazanmıştır. “Kültür endüstrisinin kitleselleştirici etkisinin ortaya koyduğu ‘kitle kültürü’ insanların bireyselliğini etkilemektedir” (Adorno, 2007, s. 74). Böylelikle gelişen teknolojinin beslediği kitle iletişim araçları, bireyi ne kadar sıkı sarmalayabilirse o kadar çok kontrol mekanizması doğurmuştur. *Aydınlanmanın Diyalektiği* üçüncü (115-162) ve dördüncü bölümlerde (162-223) de tartışıldığı üzere Adorno ve Horkheimer (2014), kitle kültürü ve onun toplum üzerindeki etkisine yönelik eleştirilerinde kitle kültürünün, egemen güç yapılarını güçlendiren ve eleştirel düşünmeyi engelleyen bir sosyal kontrol biçimi olduğunu, ayrıca kitle kültürünün uyumu teşvik ettiğini ve bireysellik ve yaratıcılığı engellediğini öne sürerler. Bu doğrultuda kitle kültürünün sağlamlaştıran iletişim araçları, felsefeyi, siyaseti, dini ve sanatı ticari bir forma sokarak, bu kavramların içeriğini boşaltmış ve bu kavramlarla bir köprü kurarak yarattıkları ‘sözde-bireysellik’ ile bireyin özel hayatına müdahale etmiştir.

3.1.2. ‘Sözde-bireysellik’ ve Standardizasyon

Sözde-bireysellik² temelde seçim yanılsaması anlamına gelir. Kültür endüstrisi bireylerin gerçek anlamda özgür olmalarını engeller. “Bireye, ancak bireyin genel olanla kayıtsız şartsız özdeşleştiğine ilişkin bir kuşku kalmazsa göz yumulur. Cazdaki normlaştırılmış doğaçlamadan, özgün kişiliği gözünün üstünden sarkmış o Nietzsche, bir tutam saçtan anlaşılan film yıldızına kadar her yerde bir sözde-bireysellik hakimdir” (Adorno, 2014, s. 205-206). Bireylerin talepleri, beğenileri ve alışkanlıkları

² Pseudo-Individualism

tahmin edilerek endüstri ürünlerini buna göre şekillendirir. Bu süreçte, bireylerin seçimleri kendi isteklerine bağlı sayılmaz çünkü kültür endüstrisi zaten neye ihtiyaç duyduklarını belirtmektedir, bu durum da bireylerin gerçek özgürlüğünü sınırlandırır. “Kültür endüstrisinin ideolojisi sayesinde, bilincin yerini uyum sağlama alır” (Adorno, 1963, s. 117). Bu düşünceye göre sistem içinde yönlendirilen insanlar tüketim konusunda yaptıkları seçimlerin kendi kararları sonucu olduğu düşünürken ürün çeşitliliği adı altında pazarlanan ve yalnızca yüzeysel farklılıklar sergileyen ürünler içinde kısıtlanmıştır. Adorno ve Horkheimer’a (2014) göre, kültür endüstrisi bireyin kendi iç dünyasına çekilmesini, onun içinde bir dünya kurmasını değil, kendi gündemi için bireyi yutmak isteyen bir mekanizmadır. Sözde-bireysellik, “bireysel özelliğin, tamamen rastlantısal olarak tanımlanabilecek şekilde evrensel olana indirgenmesine neden olur” (s. 206). Kültür endüstrisinin üretim süreci bireyleri sadece tüketici olarak görür ve onları kültür endüstrisinin belirlediği standartlara uymaya zorlar. Böylece seçimlerini şekillendirerek kendi değer yargılarını kaybetmelerine yol açar. Tıpkı bir eşya gibi film, radyo, müzik gibi kültürel içerikler de endüstri tarafından üretilen metalaşmış standart ürünlerdir. Kültürel içeriklerdeki üstü örtülü benzerlikler, kitlenin de standardize edilmesine neden olur. “Her film, bir sonraki filmin fragmanıdır ve aynı oyuncu çiftini, aynı egzotik güneşin altında birleştirmeyi vaat eder” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 217). Bu standartlaşmaya bağlı olarak Adorno (1954), 1950’li yıllardaki televizyon şovlarının içeriklerindeki “klişe biçim ve anlatıların, otomatik olarak bir dizi stereotipi üretmesi ve stereotipler aracılığıyla toplumda tekdüzeleşmeye gidilerek kaosun önüne geçme çabası” olduğunu savunur (s. 229-230). Bu şekilde bireyler dış etkenlerin varlığını fark ederek ya da etmeyerek çeşitli seçimler yaparlar ve bunun sonucunda daha ‘iyi’ hissederler. Böylelikle kültür endüstrisi, haz odağına yönelik yapay bir istek sağlayan sahte ihtiyaçlar oluşturarak kendi üretkenliğini korur (Willette, 2012, s. 435-437). Bu sahte ihtiyaçları ortaya çıkaran kültür endüstrileri ise “dinlenme, eğlenme, tüketme ve davranış belirlemenin yanı sıra diğerlerinin sevdiklerini sevmeye veya nefret etmeye gibi durumları belirler” (Marcuse, 2010, s. 5). Böylece kitlenin, beğenileri kültür endüstrileri standardize edilir ve yalnızca seçim yapma yeteneğine sahip olduğuna inandırılmakla kalmayıp, belirli seçimler yapmak için sosyal olarak önceden kodlanmıştır. Adorno ve Horkheimer kültür endüstrisi çalışmalarında, endüstriyi bir üretim süreci olarak değil, standartlaşma ve standartlaştırılan kültür ürünlerinin dağıtım tekniklerini vurgulayan bir anlamla

kullanmışlardır. Kültür  r nlerinin dağıtımı için en önemli şey neoliberal pazarlama stratejileridir. “ ağımızda tüketicilik, her zamankinden daha k reselle mi  ve sanat da neoliberal düzenin bir parçası haline gelmiştir” (Connor, 2018, s. 121). Neoliberalizm, serbest piyasanın yalnızca ekonomik değil, aynı zamanda sosyal ve politik zorlukların da en iyi ve en etkili arabulucusu olduğu ve kapitalizmin günlük yaşamın tüm olası yönlerine doğru genişlemesine yol açtığı inancı üzerine inşa edilmiştir (Harvey, 2007). Bunun bir parçası olarak kültür, üretim ve t keticim süreçlerinin de merkezinde yer alır.

3.2. Kültür Endüstrisinde Pazarlama Stratejileri

Kültür endüstrisinde pazarlama araçları, sanat ürünlerinin üretimi, sergilenmesi ve satışı aşamalarında kullanılan pazarlama yöntemlerini ifade etmektedir. Bu stratejiler, sanatçıların ve sanat kurumlarının hedef kitlelerine ulaşmaları, eserlerini tanıtmaları, satışlarını artırmaları ve markalarına değer katmaları için kullanılır. Pazarlama ile ilgili diğer alanlarda da olduğu gibi sanat ürünlerinin pazarlama sürecinde de farklı ihtiyaç ve talep sahibi olan farklı t keticim gruplarına ulaşmak ve böylece sanat eserleri satışlarını artırmak ve memnuniyeti sağlamak için pazar bölümlendirilmesi yapılmaktadır. Kavramsal olarak pazar bölümlendirme stratejisi, hedef kitleyi daha iyi anlamak ve onların ihtiyaçlarını karşılamak için “tüm pazarın farklı bölümlerine farklı pazarlama programlarının uygulanması ve geliştirilmesini kapsar” (Blattberg vd., 1974, s. 17).

Pazar bölümlendirme, bu nedenle pazardaki farklı grupların tanımlanmasını, onların isteklerinin belirlenmesini ve buna göre farklı ürün ve pazarlama programlarının geliştirilmesini gerektirir (Croft, 1994). Pazar bölümlendirme yapılırken pazarı oluşturan tüketicilerin ihtiyaç ve isteklerine daha çok dikkat edilerek, belli bir pazarı oluşturan tüketicilerin tıpatıp aynı özelliklerde olmadığı ve benzer tercihlerde bulunmadığı fark edilmiştir (Lancaster ve Massingham, 1993). Bu bağlamda sanat endüstrisinde, pazar bölümlendirmesi için sanat eserlerine ilgi gösteren farklı sosyoekonomik gruplar, ya  gruplar, sanat türleri ve tarzları göz önünde bulundurulmalıdır. Sahte bireycilik ve standardizasyon kavramları çerçevesinde ihtiyaç ve tercihlere göre üretim yapılması ile pazarın üretime göre  killenmesi arasında içeriksel bir çelişki görünmektedir. Fakat pazarlama stratejileri üretim

miktarının pazardaki talebi aşması nedeniyle mevcut ve olanaklı pazarlara ek olarak baştan yeni pazarlar oluşturmayı zorunlu kılmıştır. Bu durum, pazara yönelik ürün üretmenin yanı sıra, ürüne yönelik bir pazar oluşturma zorunluluğunu da doğurmuştur. Bu bağlamda, özel olarak dizayn edilen pazarın içindeki ürün çeşitliliği, birey kendi tercihlerine göre seçim yapabilme yanılığı yaşatmaktadır. Kitleleri standardize etmek için kullanılan araçlar, pazarlama stratejilerinden de yararlanarak ana akım yaratmakta kullanılmıştır.

Kimse kaçmasın diye herkes için bir şeyler öngörülmüştür, farklar tesviye edilerek birbirine uydurulmuş ve çekici kılınmıştır. Halkın ihtiyaçları seri niteliği taşıyan bir hiyerarşiyle karşılamak, özelliklerin sırf matematiksel olarak yazıya dökülmesine yaramaktadır. Bütün tüketicileri kapsayacak çapta birtakım kategorilendirmeler (level) yapılmakta, kimse de bunun neden böyle olduğuna ilişkin bir soru soramamakta, olayı olduğu gibi kabullenmektedir. Halka düşen görev, kendi tipi için seri halde üretilen ürünleri tüketmektir. Birer istatistik malzemesi olarak tüketiciler, propaganda mekânlarından artık bir farkı kalmayan araştırma mekanlarının haritalarında gelir gruplarına göre ayrılmakta ve kırmızı, yeşil, mavi alanlara dağılmaktadır (Adorno ve Horkheimer, 1995, s. 11-12).

Modern dünya markalaşma ve reklamcılığa yöneldikçe, sanat da en yüksek gişe hasılatı yapan filmler, en çok dinlenen müzikler gibi marka değeri en yüksek sanatçılara ve eserlerine ait bir alan olmaya başlamıştır. Çok satan listeleri, reklamlar ve farklı medya araçlarıyla ürünlere farklı mesajlar yüklenerek birey boş zamanlarında yönlendirilmiştir. “Eğlence veya dinlenme amaçlarına hizmet eden tüm boş zaman etkinlikleri, fiilen kişisel çıkar tarafından ele geçirilmiştir ve gerçekte herhangi biri hoşlanıyor diye değil, ama ... birilerinin konumunu korumak için” vardır (Adorno, 2002, s. 76). Bu durumda varlıklı yatırımcıların rolü büyüktür. Dev yatırımcılar, kitle iletişim araçları sayesinde kültürel tüketim ve sanat piyasasının ekonomik durumunu ve trendleri belirlemektedirler. Yaratılan ana akım ürünler, modern dünyaya ait çeşitli kitle iletişim aygıtlarının aracılığıyla birçok farklı amaca hizmet edecek şekilde pazarlanmaktadır. Böylece neoliberal anlayıştaki modern pazarlama stratejileri rekabet ortamını ve talebi yaratan arz manipülasyonunu getirmektedir. Bu nedenle kitle iletişiminin ve reklam endüstrisinin kültür metaları araçlarıyla, bireylerde sahte ihtiyaç skalaları yaratılmaktadır.

3.2.1. Kitle İletişim Araçları/Medya ve Reklam

Kültür endüstrisi, reklam endüstrisini ve radyo, televizyon, film, internet vb. kitle iletişim araçlarını içeren bir endüstridir. Kitle iletişim araçları, kültür endüstrisinin en önemli bileşenleri arasındadır ve kültürel ürünlerin (müzik, film, dizi, kitap vb.) seri üretimini, dağıtımını ve tüketimini sağlar. Öte yandan reklam, kültür endüstrisi tarafından türetilen ürünleri pazarlamak için kullanılan bir araçtır. Reklam, tüketicinin bir ürüne olan ilgisini artırmak ve satışları artırmak için çeşitli psikolojik ve duygusal teknikler kullanır. Bu sayede kültür endüstrisi ve reklam endüstrisi, tüketicileri belirli ürünlere yönlendirerek kültürel tercihlerini şekillendirebilir.

Kültür endüstrisi, medya aracılığıyla hayatın her alanına ulaşan içerikler üretilir ve bu içerikleri tüketicinin beğenisine sunmaktadır. Bu içeriklerin üretim sürecinde tüketicinin talepleri ve beğenileri göz önünde bulundurulur ve onlara hitap edecek şekilde tasarlanır. Fakat bir yandan bu tercihler şekillendirildiği için tüketicilerin tüketim alışkanlıklarının yönlendirmesi mümkün kılınır. Bu nedenle, kültür endüstrisi ve medya, ekonomik, kültürel ve ideolojik açıdan belirli bir güce sahip olabilirler. Buradan anlaşılabileceği üzere, kitle iletişim araçları popüler kültürün oluşturulması ve geniş kitlelere aktarılmasında önemli görev üstlenir. Popüler kültür, kişilerin beğenileri şekillendirilerek değerlerini baskın grubu taklit etmeye dayandırdıkları bir yapı ortaya çıkarmaktadır. Sistem içinde yönlendirilen alımlayıcı kültür endüstrisinin ekonomik, kültürel ve ideolojik temellerinin öznesi haline gelmiştir. Medyanın, sunduğu imkanlarla hayatı tamamen kapsamayı ve herkese ulaşacak içerikler oluşturmasını, kültür endüstrisi tarafından kullanılmasını mümkün kılmıştır. “Kültür bugün kitlesel imalat ve standardizasyon aracılığıyla diktatörlüğünü ilan etmekte ve kültür endüstrisi sürekli olarak onun etkisini güçlendirip yayılmasına yardımcı olmaktadır” (Adorno ve Horkheimer 2014, s. 164).

Sanatı ve kültürü değiştirip, dönüştürüp yönlendirme gücü olan üretimlerin, reklam ve medya mantığını izleyen neoliberal pazarın genişlemesini hedefleyen metalaştırılmış ürünler olduğu belirtilmelidir. Adorno’ya (1991) göre, metalaşmış bu kültür unsurları, reklamlar aracılığıyla kitleselleşerek kültür ürünleri adı altında yerini sağlamlaştırmaktadır. Reklamlar, metalaşmış kültürün, yani kültür endüstrisinin ürünlerinin ne denli kitleselleştiğini gösterirler. Bu reklamlar, kitleselleşmiş kültürün devasa bir arşivini sunarlar, metalaşmış kültürün evrensel özlemler ve istekler

tarafından nasıl yeniden üretildiğini gösterirler. Sistem tarafından profesyonelce tasarlanmış ve bireyin etrafını sarmış reklamlarla dayatılan ürünler kitleleri bir tür ‘mutluluk vaadiyle’ meta fetişizmine zorlamıştır. “Endüstrinin müşterilerine sunduğu ürün, ele geçirdiği nesnelerin yerine geçen bir meta olarak fetişleştirilmiştir. Müşterinin arzularının sadece bu meta tarafından karşılanabileceği, hayal gücüne empoze edilir” (Adorno, 2018, s. 89). Reklam yoluyla insanların beklentilerine ve arzularına uygun hale getirilerek tüketicilere dayatılan kültür endüstrisi ürünleri onları pasif tüketicilere dönüştürmektedir. Kültürel ürünler ticari birer meta olarak sunulmakta ve toplumsal bilinçaltının kontrolü için manipülatif pazarlama teknikleri kullanılmaktadır.

3.2.2. Duygusal-Manipülatif Pazarlama

Birey, gerçek ihtiyaçlar ile dayatılan sahte ihtiyaçları doğrultusunda sürekli bir tüketici konumunda bulunmaktadır. Tüketimde doyum gerçekleşmesi, ekonomik ve kültürel çıkarları destekleyen etkenler tarafından yönlendirilen mevcut düzende hiçbir zaman mümkün değildir. Çünkü aslında tüketilen, ürünlerden çok, ürünlere yönelik anlam ve imajlardır (Kellner, 2011, s. 68). Bu nedenle boş zamanlar, meta mantığı ile yönetilen önemli tüketim alanlarıdır ve insanların boş zamanlarında gerçekleştirmeyi seçtiği aktivitelerle, toplumda statü ve kimlikleri pekişir.

Belirli bir gelire sahip her aile, tıpkı istatistiğin öngördüğü gibi eve, sinemaya ve sigaraya aynı oranlarda harcama yapıyorlarsa, sohbet konuları da arabanın sınıfına göre şemalaştırılmıştır. Bu aileler, pazar günleri ya da seyahatlerde, menü ile mekânları bakımından özdeş olan aynı fiyat kategorisindeki lokantalarda ve küçük otellerde birbirleriyle karşılaştıkları zaman... gitgide birbirlerine benzediklerini fark ederler” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 293).

Endüstri tarafından arz edilecek ürünlere talep yaratmak gerektiği için çoğunlukla kitle iletişim araçları yoluyla birtakım ihtiyaçlar üretilir ve endüstri tarafından karşılanır. Böylelikle insanlar sahte ihtiyaçları doğrultusunda pazarlama stratejileri tarafından yönlendirilirken tüketimlerine bir anlam yüklemektedirler. Ruhani malların değeri, “toplumun kendilerine atfettiği cazibenin bir fonksiyonudur. Ruhani malların ‘fayda’sı, ya da toplumsal cazibesi, kullanıldıkça artar ve bundan dolayı da tıpkı poptaki ‘Top Yirmi’ ya da en çok satan kitaplar listelerinde olduğu gibi, satış değerinin oturması ve hatta artması için kullanımları dikkate alınmalıdır” (Mauss, 1970, s. 23).

Ürünün faydalı olabilmesi için, öncelikle “anlamlandırılma”sı gerekir. Yani, ürün ile tüketicinin farkında olduğu ya da olmadığı bir gereksinim arasında bir bağlantı kurulmalıdır. Yeni potansiyel faydaların ve böylelikle de yeni satış değerlerinin yaratılmasının yolu, yeni ihtiyaçların yaratılmasından geçer. Uzmanlık, bir mal olarak kaldığı sürece, genel piyasa kurallarına tabi olur. Bundan dolayı, bütün uzmanların karşı karşıya kaldıkları ilk sorun, arz gerektiren bir talep yaratacak güçlülükte, kendileri ve hizmetleri için bir ihtiyaç yaratma sorunudur (Bauman, 2003, s. 282).

Ürünlere anlam yüklemeyi besleyen faktörler arasında sosyal olarak inşa edilmiş mutluluk ve statü fikri ele alınabilir. Kimi zaman sadece statü göstergesi için bile belli ürünlere yönelinilebilir. Herkes için fiziksel gereklilikler olmamasına rağmen, toplumdaki konumu sağlamak için diğer maddi eşyaların yanı sıra güzel bir eve ve güzel bir arabaya sahip olma düşüncesi de bireylerin ihtiyaçlarını sosyal olarak standardize eder. “Kültür endüstrileri tarafından edilgenleştirilen bireyler, kendi özgün yaşamından kaynaklanan gereksinimlerle değil yaşanan toplumun içinde kazanılmış bir yaşama üslubunun biçimlendirdiği gereksinimlerle hareket eder. Böylece ‘paket, kopya hayatları yaşamak’ ve standardize edilmiş kültür ürünleri ile sarmalanmak toplum tarafından sorgulanmaz ve bir gereklilikmiş gibi kabul edilir” (Oskay, 1982, s. 188). Popüler kültürün duygusal manipülatif pazarlama stratejilerinden olan standardize edilmiş kültürel ürünler, kitle kültürünün kültürel tüketicilerde yarattığı sözde-bireysellik duygusu altında gizlenerek izleyiciye/tüketicie özel olarak bir birey olarak hitap eder ve yeni pazarlar oluştur. Kültür endüstrisi ürünü olan müzik aracılığıyla ürünlere duygusal hatırlanabilirlik kazandırılarak tüketicilerle marka tercihlerinin yönlendirildiği bir bağ kurulur.

“Müzik yoluyla pazarlama, farklı müzik zevkleri doğal kitle segmentasyonu sağladığından, belirli demografilere ulaşmak için etkili bir stratejidir. Duygusal pazarlama, müşteri sadakatini artırmak için etkili anlam ile bir ürün veya marka arasında güçlü bir ilişki kurar” (Haney-Claus, 2016, s. 15-16). Müzik pazarı, dinleyicilere duygusal olarak hitap etme işleviyle güçlü bir araç olarak varsayılabilir.



4. POPÜLER KÜLTÜR, MÜZİK VE PAZAR İLİŞKİSİ

4.1. Popüler Kültür İçinde Müziğin Yeri

Popüler kültür terimi büyük ölçüde kullanıldığı bağlamla bağlantılıdır ve bu nedenle birçok farklı şekilde tanımlanabilir. Popüler kültürün günlük hayatta birçok insan tarafından tercih edilen kültürel uygulamalar olduğunu söylemek olabilir. Popüler kültür, yüksek kültür olarak görülemeyen kültürel metinlerden ve uygulamalardan oluştuğu için standart altı bir kültür olarak görülmektedir fakat kullanıldığı bağlam, terimin tanımını tamamen değiştirebilir. Storey (1997) buna örnek olarak William Shakespeare'in yazdığı eserleri verir; "günümüzde eserler yüksek kültür olarak görülüyor, ancak onları yazdığı zamanlarda soneler veya oyunlar açıkça popüler tiyatronun bir parçasıydı" (s. 8). Popüler kültür üretim unsurlarının metalaştığı bir pazar alanı olarak görülebilir. "Popüler kültür kitlesel tüketim için seri olarak üretilir... Kültürün kendisi kalıplaşmış, manipülatiftir" (Storey, 1997, s. 11). Kitle kültürü, belirli bir topluluk içinde uygulamaların zaman içinde geliştiği ve nesilden nesile aktarılan geleneksel kültürden ziyade bilinmeyen ve farklı bir izleyici kitlesi için üretilir. Bununla birlikte kültür, bir halkın tüm yaşamını oluşturan her şeyin toplamı, o topluluğa ait müzik aracılığıyla daha iyi ifade edilir.

Müzik, toplumsal, kültürel, ekonomik, eğitimsel birçok işlevinin yanı sıra kişinin bireysel değer ve zevklerinin yansıtılmasında önemli bir araçtır. Geçmişte de önemli bir araç olan müzik, günümüzde kolaylıkla kitlelere ulaşma ve dönüştürme gücüyle vazgeçilmez bir kontrol aygıtı olmuştur. Müzik, özellikle de popüler müzik, hem kültürel bir temsil ortaya koyar hem de ticaret için kullanılır. Bir meta olarak müzik, ticari bir nesne olarak satılmak için vardır. "Müzik ve kültürün diğer yönleri binlerce yıldır yoğun bir şekilde seyahat ederken, müzik, fikir, para, insan, teknoloji ve medya içeriği akışının genel olarak 20. yüzyılın sonlarında, sanayileşme ve ticaret ağları ile paralel olarak katlanarak arttığı ve ulaşımın arttığı yaygın olarak kabul edilmektedir" (Middleton ve Manuel, 2001, s. 58-59). Müzik üretmek ve müzik satmak veya reklamını yapmak için gereken her şey müzik endüstrisine aittir.

Çoğu popüler müzik, sektör tarafından yaş grubu, cinsiyet ve sosyal geçmişe göre tanımlanan belirli pazarlara yönelik belirli bir tipoloji ve tür sınıflandırmasını hedeflemektedir. Yönlendirilen medya aygıtları ve uygulamalardaki algoritmalar

dinleyicilerin dinleme alışkanlıklarını izleyerek, popüler müzik trendlerini belirleyip ve bu trendlere uygun müzikleri öne çıkararak dinleyicilerin beğenisini yönlendirerek birbiriyle benzerlikler taşıyan, birçok ortak paydaya sahip seri üretim ürünler yaratmakta ve bu da popüler müziğin endüstrileşmesine yol açmaktadır.

Kültür endüstrisi içinde müziğin fetişleşme süreci sosyolojik bir sorunu işaret etmektedir. Müziğin kollektif öznesinin indirgenmesi ya da müzikal malzemenin göz ardı edilmesi, toplumsal bir praksise katılma özelliğini de elinden almaktadır... Müzik artık bir yaratım ürünü ve toplumsal çelişkilerin bir ifadesi olmaktan çok, kopya edilen, çabuk ve hazır tüketilen bir ürüne dönüşmüştür. Müzik üreticisi de sanatçı yerine, bir makineye dönüşmüştür (Aytimur, 2017, s. 61).

Böylelikle hem üretim hem de tüketim alanları sürekli olarak belirli bir şekilde yönlendirilmiştir. Sanat dünyasındaki hegemonik yapılanma, üretim ve tüketimi kontrol etme adına beğenilerin dağılımı, politik güç adına da kitleleri etkileme gücünü elinde tutmaktadır. Müziğin dağıtımını da piyasa güçlerine tabi olan, oldukça ekonomik ve politik bir eylemdir (Sparrow, 2011). Bu nedenle sanatsal ve kültürel bir biçim olarak müzik, ideolojik niyetleri, zamanın değişen politik ve ekonomik gidişatını okumak için değerli bir araç olabilir.

Müzik sektörü, kendini sürdürmek için sürekli olarak yeni medya ve teknoloji biçimlerine uyum sağlayarak çalışmak zorundadır. Teknolojik gelişmeler ışığında kitle iletişim araçlarını kullanabilen her yaştan dinleyici müziğe ulaşabilecek konuma gelmiştir. Dijital teknoloji, bilgilerin, yazılımların, metinlerin, resimlerin ve daha da önemlisi müziğin kalitesinden ödün vermeden milyonlarca kez kopyalanmasını, telif hakkı sahibinin haberi olmadan indirilmesini ve ağlar üzerinden anında tüm dünyaya iletilmesini sağlamaktadır. Müzik endüstrisi ticari bir girişimdir ve dağıtım onun içinde çok önemli bir işlevdir. Müzik endüstrisindeki aktörler, daha geniş bir kitleye ulaşmak için reklam ve pazarlama faaliyetleri de dahil olmak üzere, müzik dağıtım yoluyla kar elde etmek için çeşitli stratejiler kullanır. Endüstri ayrıca, müzik mağazalarından dijital platformlara kadar çeşitli ortamlarda müzik sunarak dağıtım kanallarını genişletmeyi amaçlamaktadır (Sparrow, 2011). Popüler kültür aracılığıyla müzik tüketimi ve müziği keşfetme şekli de tamamen değişmiştir.

Müzik hem gençlerin hayatındaki yeri hem de pazarlamadaki başarısı sebebiyle önemli bir tüketim aracı olarak görülmektedir. Müzik elbette esas olarak pazarlama amaçları için çok sayıda kategoriye ayrılmıştır. Müzikal ürünler medyayı domine eden

firmalar tarafından dağıtılmakta ve pazarlama stratejilerine göre beğeniler şekillendirilmektedir. “Ancak müzik sadece bir nesne değil, aynı zamanda bir süreçtir, sınırsız ve açık bir şey olarak görülebilir. Müzik her zaman gelişir ve müziği tekrar tekrar uyarlayan, detaylandıran ve ortaya çıkaran birçok farklı insan tarafından paylaşılır” (Roy ve Dowd, 2010, s. 11). Dolayısıyla müzik sadece bir ‘şey’ değil, insanların yaptığı bir aktivitedir ve sosyal aktivitenin bir parçasıdır. Bu nedenle müziği tek başına değil, toplumsal dinamikler ve kültürün ürünü olarak ele alabiliriz.

Adorno ve Horkheimer, *‘Kültür Endüstrisi: Kitle Aldatma Olarak Aydınlanma’* başlıklı bölümde, endüstriyel standartlaştırma süreçleri yoluyla kitle kültürü üretimlerini açıklar. Onlar için bu standartlaştırma, aynı zamanda popüler müziğinin tanımlayıcı doğasıdır. Eğlencenin belli içeriği hit şarkılar, diziler, sanatçılar belli sınırları olan ve kendini tekrarlayan bir şekilde üretilir, insanlar kendi seçimleri vasıtasıyla farklı tercihlere yöneliyor görünse de aslında hem üretim hem de tüketim alanlarında değişmeyen bir içerik içinde sürekli olarak yönlendirilir. “İzleyici, kendine ait herhangi bir düşünce üretmeye gerek duymamalıdır, ürün her tepkiyi önceden belirler” (Adorno, 2012, s. 69). İnsanların nasıl kontrol edildiğini ve yönlendirildiğini anlamak kültür endüstrisinin araştırma konularındandır.

Müzik üretimi, pazarlanması ve tüketimi Adorno’nun müzik sosyolojisi kapsamında incelediği konulardandır. Adorno, kültür endüstrisini kavramsallaştırırken özellikle müziğin gerçek anlamını kaybederek popüler kültür ürünü bir metaya dönüştüğünü savunur. “Müzikal gerçeklikteki bir ayrımın yok edilmesi, müzik endüstrisi tarafından şimdiden sağlanmıştır. Herhangi bir parça, popüler kültür ürünleri endüstrisinin bir metası olarak, bir başkasından tamamen farklı olan özgünlüğünü yitirir” (Adorno, 2013, s. 99). Kapitalist ekonominin insana ve dolayısıyla topluma ait olan her şeyi ticari bir metaya dönüştürmesi sürecinde müzik de hemen her alan gibi ticarileşmiştir. Buradan yola çıkarak, kapitalist toplumlarda müziğin ticari bir meta haline gelmesi ve kültür endüstrisinin parçası olmasının önlenemeyeceği düşünülebilir. Kapitalist sistemde pazarlanan müzik, toplumun taleplerine göre şekillenir aynı zamanda müziğin talep yaratmak için pazarlanması da sonsuz bir döngü yaratır.

Çoğu popüler müzik, sektör tarafından yaş grubu, cinsiyet ve sosyal geçmişe göre tanımlanan belirli pazarlara yönelik belirli bir tipoloji ve tür sınıflandırmasını hedefler. Bununla birlikte, bu durum kapitalizmin ideolojik etkileriyle kör olan insanın kültüre verdiği tepkinin problematik

bir anlayışıdır. Burada ele alınan süreçte bir yanda endüstri kültürleşmekte ve öte yandan kültür de endüstrileşmektedir (Beard ve Gloag, 2016, s. 37).

Adorno, müzikte işleyen meta olgusu ile ilgili şöyle bir örnek verir; Toscanini konserine bilet alan bir kişi bunu sosyal statü için almıştır; konseri beğenmese de bilet satın alarak için itibar açısından kendince başarı elde eder ve kültürel metalar kabul edilmiş olur (Adorno, akt. Leppert, 2002). Bu türden örnekler sonucunda müzik türleri beğenileri ve sosyal sınıflar arasında bir ilişkiyi ileri sürmek mümkün olmuştur.

4.1.1. Müzikte Beğeni Hiyerarşileri ve Müzik Alımlayıcısı Sınıflandırmaları

Toplumsal dünya, bireyin müzikal algı, tercih ve beğenisini şekillendirir. Buna rağmen belli müzik türlerinin yansımalarına ilişkin farklı düşünceler söz konusudur. Toplumsal dünyayı oluşturan faktörler; bireyin ailesi, sosyal çevresi ve sınıfsal konumu, etnik kökeni, yaşadığı yeri, inanç türü, kişisel beğenileri, ekonomik statüsü şeklinde görülebilmektedir. Müzik türlerine yönelik beğenilerden bahsetmek için farklı seçenekler olması ve bunların karşılaştırılıp belli bir yargıya varılması gerekir. Teknolojik gelişmeler öncesinde yapılan çalışmalarda mekânsal ve zamansal sınırlama faktörleri nedeniyle, sadece içinde yetiştiği kültür ve coğrafyanın müziğine hâkim olabilen çağdaki insanla, günümüzdeki çeşitli platformlar üzerinde tek bir ‘tık’ ile dünya müziğine ulaşabilen insanların beğeni ölçütleri aynı şekilde değerlendirilemeyeceği çok açıktır.

Martin, *Sounds and Society: Themes in the Sociology of Music* kitabında modern çağda müzikteki farklılaşmayı vurgulayan gelişmeleri şu şekilde ifade eder;

- 1) Emperyalizmin bir sonucu olarak Batı müziği dünya geneline yayılırken, bir yandan da farklı müzik gelenekleriyle karşılaşmıştır. Kendi armonik müzik sistemlerini evrensel ve doğal bir olgu olarak gören Batılılar, bu sayede dünyadaki diğer müzik geleneklerinin farkına varmış, sesleri bir araya getirmenin farklı yolları olabileceğini fark etmiştir ve müzik gelenekleri içinde çeşitlenmeler ortaya çıkmıştır.
- 2) Batıda sanayileşmeye karşı yükselen neo-romantik reaksiyon halk müziğinin yeniden keşfedilmesine icat edilmesine yol açmıştır. Halk müziğine bu ilginin gerçek halk müziğinin keşfedilmesinden ziyade burjuvazinin ideolojisini veya milliyetçi ideolojinin ihtiyaçlarına cevap verme çabasını yansıttığı da ileri sürülmüştür. Sonuçta farklı halk müziği gelenekleri, şehir kültürünün gelenekleriyle geçirgen bir ilişkiyle yeni türlerin doğmasına yol açmıştır.

3) Müzik türlerinin farklılaşmasında en çarpıcı dönüşüm ise kayıt teknolojisinin gelişmesiyle yaşanmış, yeni kayıt teknolojileri sayesinde tarihte ilk kez müzik, icracının varlığına veya dinleyiciyle icracının aynı ortamda bulunmasına bağımlı olmaktan kurtulmuş, böylelikle tek bir kişi sayısız müzik türünü dinleyebilir hale gelmiştir (Martin, 1995, s. 19-21).

Klasik müziği belli bir kitlenin ürünü haline getirmek için kültürel beğeni ve sosyal sınıf ayrımlarına yönelik göstergeler oluşturulduğu gibi bu kalıplar neredeyse bütün sanat dallarında etkili olmuştur. Janet Wolff'un (1989) iddia ettiği gibi, paralel bir farklılaşma süreci, sınıflar arası bir temelde zevk alınan sanayi öncesi kültürel arayışların yerini yavaş yavaş sınıfa özgü bir kültürün aldığı, müzik, tiyatro ve edebiyat gibi yüksek sanatların üst orta ve orta sınıflara ait olduğu İngiltere'de de meydana gelmektedir ve alt sınıfların eğlencesini sağlayan müzikhol de popüler kültür biçimleri olarak sporu ve popüler edebiyatı organize etmiştir. Böylelikle sanat türleri ve beğeni kalıpları belli sınıflarla ilişkilendirilmiştir. Farklı beğeni kalıplarının, hiyerarşik kalıplar olarak ele alınması düşüncesinin toplumsal gruplar tarafından kasıtlı olarak inşa edildiğine dair görüşler vardır. Bourdieu'nün (1984) de vurguladığı gibi egemen gruplar neyin 'iyi' müzik olacağına karar verir ve kamusal kaynakları kendi müzik beğenilerine göre tahsis ederler. Belli müzik türlerinin diğerlerinden üstün görülmesi sosyal statü arayışındaki bireyi sınırlar ve müzik seçiminde özgür gibi görünse de 'değerli' kabul edilen müziğe yönelmek zorunda bırakır.

Sanatın doğası, başlı başına bir tartışma konusudur. Ancak sanatın toplumsal fonksiyonları ve bu fonksiyonların toplumsal yapılarıdaki yeri hakkında bir şeyler söyleyebiliriz. Sanat, tarih boyunca, toplumsal statü farklılıklarının, sınıf ayrımlarının ve kültürel hiyerarşilerin işaretçisi olarak kullanılmıştır. Sanatsal ürünler, farklı toplumsal gruplar arasında ayırım yapmak ve bu grupların üstünlüklerini vurgulamak için kullanılmıştır. Bu nedenle, egemen gruplar tarafından "iyi" olarak kabul edilen müzik türleri, sadece bir estetik tercih değil, aynı zamanda bir toplumsal güç göstergesi olarak da işlev görmektedir. Bu müzik türlerinin diğerlerinden üstün görülmesi, egemen grupların kendilerini diğerlerinden farklılaştırmalarına ve toplumsal statülerini vurgulamalarına olanak tanır (Bourdieu, 1984, s. 4).

Bu şekilde diğer müzik türleri ötekileştirilir ve estetik açıdan değersiz görülür. Bourdieu'ye göre kişinin beğenileri, alışkanlıkları, giyim tarzı, ideolojisi gibi bütün kimliksel ifade biçimleri toplumsal ayrımları vurgular. Beğenilerimizi ifade ederek kendimizi sınıflandırdığımız ve bu bağlamda bir sosyal konumumuzun elde ettiğimizi

savunur. Üst sınıfının alt sınıfın beğenilerini aşağılaması karşıtlıkları ortaya çıkarır ve toplumsal ayrımları vurgular. Bourdieu üç beğeni türü arasında bir ayrım yapar;

- 1) Meşru beğeni; kurumsal düzende güç sahibi olanların diğerlerinden üstün olarak belirledikleri beğenidir, meşru beğenidir. Sadece saygın sanat eserlerine değer vermeyi anlatmaz, bir estetik eğilime işaret eder ve sürekli yeniden tanımlanır. Nadir olana yönelme ve kültürel objeleri işlevlerine göre değil formlarına göre ve güya çıkardan bağımsız olarak değerlendirme, bu estetik eğilime damgasını vurur. Klasik Batı müziği söz konusu olduğunda bile Mozart, Strauss gibi popüler bestecileri dinlemekten kaçınır.
- 2) Orta beğeni; meşru kültürün konumunu yitirmiş ve kolay erişilebilir ürünlerini tercih eder, seçicidir. Kalitesiz olarak damgaladığı popüler müziklerden kaçınırken, reklamlar ve filmlerle popüler olan klasik müzik eserlerini veya takip ettiği gazetenin kültür-sanat ekinde övülen seçkin müzikleri tercih eder.
- 3) Popüler beğeni; meşru kültürden şüphe duyar ve meşru sanat eserleriyle temas ettiğinde bir kafa karışıklığı hisseder, opera bale gibi türlerden haz etmez. Sanatsal formu veya kültürel objeyi doğrudan gerçeklikle ilişkilendirir. Film izliyorsa senaryoya inanır, karakterlerle özdeşleşir, ağlar, kahkaha atar ama üst sınıflar gibi sanat eserini işlevinden kopararak formu üzerinde düşüncelere dalmaz (Bourdieu, 1984, s. 5-6)

Günümüzde bu ayrımlar artık bu kadar net olmasa da kişinin müzik zevki, sınıflandırma ve dışlama stratejilerinin en açık gözlendiği alanlardan birisi olarak görünür. İnsanlar statü için beğenileri dâhilinde olmasa da çeşitli alışkanlıklar (müze, sergi, konser, opera, bale vb. etkinliklere gitmek gibi) edinmeye çalışır.

Adorno, *Müziğin Sosyolojisine Giriş* adlı kitabında kültürel metaların sınıfsal önemini kapsamlı bir şekilde araştırır. Müzik türlerinin sistemdeki konumlarına ve kültürel metaların sınıfsal önemine karar vermenin yalnızca yapı ve teknik üzerinde yoğunlaşarak mümkün olduğu fikrine ulaşılabileceğini savunan Adorno, dinleyici tiplerinin kültür endüstrisi içindeki yerini kendi değer yargılarına göre şöyle sıralar:

- **Uzman dinleyici:** Dinlediğinin tamamen bilincindedir, müziğin yapısal özelliklerini kavrayarak dinler.
- **İyi dinleyici:** Müziğin detaylarının ötesine geçebilen, iyi gerekçelerle estetik yargılarda bulunabilen dinleyicidir. Uzmandan farklı olarak müziğin yapısal biçiminden tamamen haberdar değildir.
- **Kültür tüketicisi:** Müziğe kültürel bir varlık olarak saygı duyar, müzik literatürü hakkında derin bilgisi vardır, ancak müziği yapısal olarak kavrayamaz. Müzikle ilgili değerlendirmeleri daha ziyade bir sosyal strateji halini alır.

- **Duygusal dinleyici:** Müziğin entelektüel içeriğinden ve yapısından tamamen habersiz, sadece duygusal etkisiyle ilgili olan dinleyicidir. Kolaylıkla duygulara kapılır, kültür tüketicisiyle sürekli ilişki halindedir.
- **Öfkeli dinleyici:** Bir önceki türün tam zıddıdır. Müzikle duygusal bir ilişki kurmayı reddeder. Standart yorumdan ayrılan yorumları sadakatsizlik olarak görür ve bunlara öfkelenir.
- **Caz dinleyicisi:** O da duygusal dinleyiciye karşı alerjisi sebebiyle öfkeli dinleyiciye benzer.
- **Müziği bir eğlence aracı olarak gören dinleyici:** Kültür endüstrisi esasen bu dinleyici tipi için yaratılmıştır. Bu dinleyici pasiftir ve gerçek sanatın gerektirdiği gayretin sarf edilmesine yönelik her fikre şiddetle karşıdır.
- **Müziğe kayıtsız, müziğe yatkın olmayan, hatta müzik karşıtı olan tip:** Bunun sebebi doğal yeteneksizlik değil çocukluğa dayanan bir süreç olabilir, katı ailelerin çocukları, eğitimsizlik, ekonomik yetersizliğin yanı sıra bu durum sonuçta yanlış dünyada doğru bilincin imkânsız olmasından ve müziğe karşı toplumsal tepki biçimlerinin bile yanlış bilincin tutsağı olmasından kaynaklanmaktadır (Adorno, 1976, s. 4-18).

Bu dinleyici grubu sınıflandırmalarından ‘müziği bir eğlence aracı olarak gören’ dinleyiciden bir popüler müzik dinleyicisi olarak kültür endüstrisi çalışmalarında sıkça söz edilmektedir. Adorno, popüler müzik dinleyicilerini ‘ritmik olarak itaatkâr’ ve ‘ritmin köleleri’ olarak adlandırmıştır. Dinleyici perspektifinin yanı sıra ‘ciddi’ müzik ile popüler müzik arasındaki yapısal farklılıkları ise aşağıdaki şekilde ele almıştır (Adorno, akt. Longhurst, 2007).

Ciddi müzik	Popüler müzik
• Her parça/ayrıntı, müzikal anlamı açısından somut bütünlüğe bağlıdır ve asla yalnızca bir müzik şemasının uygulanmasına bağlı değildir. • Temalar ve detaylar bütünle son derece iç içe geçmiştir. • Temalar özenle geliştirilmiştir. • Detaylar, bütünü değiştirmeden değiştirilemez- detaylar neredeyse bütünü içerir/öngörür. • Biçimsel yapı ve içerik (temalar) arasında tutarlılık korunur. • Eğer standart şemalar kullanılıyorsa (örneğin dans için), bunlar yine de bütünde kilit bir rol üstlenirler.	• Müzik besteleri tanıdık kalıpları/ çerçeveleri takip eder: stilize edilirler. • Az oranda özgünlük gösterir. • Bütünün yapısı ayrıntılara bağlı değildir- bütün bireysel ayrıntılar tarafından değiştirilmez. Melodik yapı oldukça katıdır ve sık tekrarlanır. • Harmonik yapı, bir dizi şema içerir. (En ilkel harmonik gerçekler vurgulanır) • Komplikasyonların yapıya etkisi yoktur- temalar geliştirmezler • Doğaçlamalar sıradanlaşır. • Ayrıntılar ikame edilebilir (makinelere çark olarak işlev görürler).

• Yüksek teknik yeterlilik normlarını vurgular.	• Yeni ve orijinal görünürken, müzikte anlaşılabilirliği neyin oluşturduğuna dair geleneksel normları onaylar.
---	--

Tablo 4.1 Adorno’nun Ciddi Müzik ve Popüler Müzik Üzerine Görüşleri

Kültür endüstrisinin pekiştirdiği sözde-bireysellik, popüler müzik fenomeninde ön sıralarda yer alır ve aslında farklı türdeki şarkılarda ve şarkı bileşenlerinde kolaylıkla tespit edilebilir. Buna göre popüler bir şarkının ayrıntıları değiştirilebilir, ancak temel yapı veya biçim aynı kalır. “Kulağı alıştırmış dinleyici, (...) şarkının ilk ölçülerini duyar duymaz, parçanın devamını kolayca kestirebilir” (Adorno ve Horkheimer, 2014, s. 168). Kültür endüstrisi ürünlerinin içeriklerindeki öz değişmez. Yalnızca dışsal özellikler ya da dışsal süslemeler değişiklik gösterir “Her halükârda damlaların sürekliliğinin kayayı oyduğu hiç düşünmeden kabul edilebilir, bu tamamen doğrudur; çünkü kültür endüstrisi sistemi, kitleleri yeniden biçimlendirmekte, hiçbir sapmaya tahammül etmemekte ve sürekli aynı davranış şemalarını talim ettirmektedir” (Adorno, 1963, s.118). Kültür endüstrisi aracılığıyla kitlelere sürekli olarak sunulan belli bir ideoloji ürünü olan standart içerikler, kitleyi şekillendirir böylece heterojen kitle, homojen ve tek tip hale getirmeye çalışılır.

Günümüzde de çeşitli medya aygıtları aracılığıyla yönlendirilen insan hep daha ‘popüler’ olanı tercih ederek beğenilerini buna göre şekillendirmeye başlamış ve bireysel seçim gücünü kaybetmiştir. Robertson’a (2003) göre, müzik zevki ve müzik tercihi çok yakından bağlantılıdır; müzik tercihi kararları, dinleyicinin özelliklerinin, müziksel uyaran ve dinleyicinin kültürel ortamından oluşan verilerin etkileşimine dayanır. “Seçimlerini kendisinin yaptığını düşünen birey aslında çevresini saran medya aygıtlarındaki çeşitli algoritmalarla- müzik uygulamalarında size önerilen listelerdeki parçaları dinlemeniz gibi- yönlendirilmekte ve böylece kitle müziği dolaşımdaki yerini sağlamlaştırmaktadır” (s. 517-525). Hayatımızın parçası olan müzik pazarlama stratejileri doğrultusunda standardize edilip bir kitle kültürü yaratılmak istenmiştir. Middleton ve Manuel’in değerlendirmesi şu şekildedir: “Müziğin, tahakküm altına alınan halkları manipüle etme ve aptallaştırma, eşit olmayan toplumsal düzenleri meşrulaştırma ve teşvik etme konusunda bir araç olarak hizmet ettiği iddia edilen akılsız tüketimcilik, sosyo-politik pasiflik ve yaratıcı körelme gibi yollara odaklanır” (Middleton ve Manuel, 2001, s. 57). Dinleyici kitlenin

beklentileri doğrultusunda oluşturulan standart ve farklılığa yer vermeyen yapı, piyasa şartları ile ilişkili olarak benimsenir.

Bourdieu ve Adorno'nun teorilerinin her ikisi de kültürü, modern toplumların eşitsizliklerini meşrulaştırmak olarak görür. Ancak farklı meşrutiyyet mekanizmalarını varsayarlar. Bourdieu için modern kültür, bazılarını diğerlerinden üstün kılan, sınıflar arasında sosyal olarak sıralanmış sembolik farklılıklarla karakterize edilen bir sınıf kültürüdür. Adorno'ya göre modern kültür, “seviyeli bir demokrasi cephesinin ardındaki sınıf farklılıklarını gizleyen, sosyal olarak empoze edilmiş sembolik bir birlik ile karakterize edilen” bir kitle kültürüdür (Adorno, akt. Bourdieu, 1975). Yüksek ve alt kültür düşüncesi arasındaki ayrımlar bile kültür endüstrisinin standardizasyonu sonucunda ortadan kalkmıştır.

Hans Bertens'e göre postmodern kültürün gelişmesi ile yüksek sanat ile popüler kültür arasındaki sınır kalkmış böylece otonom sanatı kültür endüstrilerinden ayıran modernist stratejinin tahrip edildiği varsayılmıştır. Modernist eserler popüler kültürü çoğu zaman hicvederek kendi yüksek stilleri ile ticari klişeleri karşı karşıya getirmek yoluyla ironik şekilde tektipleşmeden uzaklaşmanın aracı olmuşlardır (Boucher, 2008, s. 119).

Bu bağlamda Adorno'nun popüler müzik ve 'ciddi müzik' karşılaştırmasında klasik müzik örneği olarak ciddi müzik türü altında operanın ele alınabileceğini ve Bourdieu'nün sıralamasında en üst seviyede klasik müzik, alt sıralamada popüler müzik olduğunu düşünecek olursak, yapılan değerlendirmelerden bu yana beğeni kriterlerinin, üretilen müziğin ne kadar çok insan tarafından tüketildiği ile doğru orantılı hale gelmesi dikkat çekicidir.

4.2. Popüler Kültür İçinde 'Yüksek Kültür' Ürünü Operanın Yeri

Opera sanat türünün kültür ve pazar endüstri ilişkileri içindeki yeri onu pazarın önemli bir ürünü haline getirir. Opera birçok insan için bir 'yüksek kültür' ürününü temsil eder. “Yüksek kültür, insanın kendisini en iyi şekilde ifade etmesi, hayatını en iyi şekilde yaşaması ve düşüncelerini en iyi şekilde geliştirmesi için gerekli olan bilgi, düşünce ve sanatın en seçkin ifadesidir” (Arnold, 2018, s. 23). Yüksek kültür, genel olarak sanat, felsefe, edebiyat, tarih gibi disiplinleri içeren ve çoğunlukla entelektüel birikim gerektiren kültürel üretimleri ifade eden bir terimdir. “Kültürel elitizmin en yaygın biçimi, kültürel tüketimin popüler kültür veya belirli türlerle sınırlayanlardan

üstünlük belirtisi olarak, olağanüstü geniş bir kültürel biçim yelpazesinin tüketimidir” (Gans, 1999, s. 37). Günümüzde opera sanatı popüler kültür ürünü olan müzik türlerine (pop, rock, rap vb.) göre daha az yaygın ve daha az erişilebilirdir ve genellikle opera binaları, tiyatrolar gibi yüksek kültürle ilişkilendirilen kurumlarda sahnelenirler. Bourdieu (1984) tarafından savunulan beğeni hiyerarşilerinden de yola çıkılabileceği üzere yüksek kültür ürünü olan operanın toplumsal statüyü yükselteceği düşüncesi de kültürel ürün olarak cazibesini arttırır. Ancak son yıllarda bazı opera toplulukları ve sanatçılar, opera sanatını daha geniş kitlelere ulaştırmak için popüler müzik sanatçılarıyla iş birliği yapmak, sosyal medya aracılığıyla etkileşimi arttırmak gibi yöntemlerle popüler kültürün araçlarını kullanmaya başlamışlardır. Böylelikle günümüzde opera sanatının yüksek kültür ürünü olarak konumu belirsizken geçmişte de opera sanatının konumu değişiklik göstermiştir. “Eski yıllarda opera genellikle bir eğlence biçimi olarak geniş izleyici kitlelerini çekerken, bugün opera önemli ve ciddi bir sanat biçimi olarak hem meslekten olmayan hem de ciddi müzisyenlerin dikkatini çekiyor” (DiMaggio, 1992, s. 37). Operanın ticari bir ürün olarak ortaya çıkışı için Venedik’te halka açık hale getirilmesi işaret edilebilir. Opera binasının “kapılarını halka açan ilk müzik kurumu” olması anlamlıdır (Zelochow, 1993, s. 261). 1637’de Venedik’te açılan ilk opera binası: “bilet alabilen herkese yeni, güncel eğlenceyi sunmak için kâr amaçlı ticari operayı sundu. . .” (Raynor, 1972, s. 169). Henry Raynor’ın gözlemlerine göre opera yalnızca belli bir kitleye hitap etmemektedir. “Venedikli izleyiciler tüm sosyal sınıflardan oluşuyordu” (1972, s. 171). Opera özellikle on sekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılda Avrupa’nın kültürel yaşamında önemli bir rol oynamıştır. On dokuzuncu yüzyılda opera, tüm sosyal sınıflardan insanlar tarafından tüketilen, yaygın olarak bulunan bir popüler eğlence biçimi haline gelmiştir. “Opera ortak bir kamu kültürünün ayrılmaz bir parçasıydı, çeşitli ortamlarda icra edildi, büyük popülerlik kazandı ve nüfusun geniş bir kesimi tarafından paylaşıldı” (Levine, 1988, s. 85). “...Sevil Berberi ve Don Giovanni her yerde popülerdir; onların ariyalarını salonda ve konser salonlarında sonra da sokak çocuklarının ıslık çaldığını ve el orglarına üflediğini duyabilirsiniz” (Levine, 1988, s. 99-100). Popüler kültürün bu denli parçası olmuş olan operayı yüksek kültür ürününe dönüştürmek için, popüler eğlencenin gündelik dünyasından ve kültürel girişimcilerin ticari erişimlerinden ayırmak gerekmiştir. Bruce McConachie (1988), 1825 ve 1850 arasında New York’taki seçkin sosyal grupların, operayı popüler

eğlencenin gündelik dünyasından kademeli olarak ayıran üç örtüşen sosyal strateji geliştirdiğini savunmuştur. McConachie göre bu stratejiler şöyle sıralanmaktadır:

- İlk olarak, opera performansı için özel olarak binalar kurarak onu tiyatrodan ayırmışlardır.
- İkincisi, operaya giderken uygun görülen bir kıyafet kuralı da dâhil olmak üzere bir davranış kuralını keskinleştirmiş ve nesneleştirmişlerdir.
- Son olarak, üst sınıf New Yorklular, yalnızca yabancı dildeki operanın mükemmellik standartlarını karşılayabileceği konusunda giderek daha fazla ısrar etmiş- yabancı sözcükleri kullanan davranış ve eleştiri tarafından desteklenen standartlar ve bilgiler dışında herkese nüfuz etmeyen özel bir dil olarak sunmuşlardır (McConachie, 1988, s. 182).

Böylece yeni opera izleyici kitlesi haline gelen olarak “seçkinler, kendileri ve üst sınıf normlarına göre uygun kabul edilen şekillerde davranmaya istekli diğer sınıflardan izleyiciler dışında herkesi dışlamıştır” (McConachie, 1988, s. 182). Operayla ilişkilendirilen ritüeller sayesinde yüksek kültür ürünü olan opera yeniden icat edilmiş denebilir. Böylece librettist ve yapımcı Oscar Hammerstein’ın büyük operanın modern toplum üzerinde dinden sonra en büyük etki olduğu yolundaki iddiasını destekleyen bir kültür ürünü yaratılmıştır.

İlk günlerden beri tüm eğlence biçimlerinin en zarifi olmuştur... Tüm sanatları kullanır ve birleştirir... Hiçbir şeyin büyük operaya aşına olmaktan daha iyi bir vatandaşlık sağlayamayacağına içtenlikle inanıyorum. İnsanı hayatın sefil işlerinden o kadar uzaklaştırır ve maddi şeyleri o kadar önemsiz, o kadar önemsiz gösterir ki, en azından şimdilik, daha yüksek ve daha iyi bir dünyada. . . büyük opera. . . ruhun yüce ve ilahi olana uyanmasıdır (DiMaggio, 1992. s. 35).

Sonuçta icra edilen ritüeller ve yüklenen anlamlar sayesinde yeni bir opera geleneği inşa edilmiş ve opera sanatı ‘yüksek kültür’ ürünü olarak sosyal statü ve beğeni hiyerarşilerinde en üst sıraya çıkmıştır. DiMaggio’nun (1992) belirttiği gibi, “hiyerarşik bir kültür anlayışı, yalnızca seçkin beğeni, sanatı ticari girişimcilerinkinden farklı bir tarzda seçen ve sunan kuruluşların sergilerinde ve performanslarında açıkça ifade edilmiş bir ideolojiyle donatıldığında hem meşru hem de yaygınlaşmıştır” (s. 22).

Süreç içinde popüler kültür ürünü olan opera, yüksek kültür ürünü haline getirilmiş ve beğeni hiyerarşilerinin en üstünde yer almıştır. “Opera artık canlı bir eğlence biçimi değildi; hem estetik aydınlanmanın hem de toplumsal geçerliliğin kaynağı olan büyük bir K harfiyle giderek artan bir şekilde bir ‘Kültür’ kaynağı oldu” (Storey, 2002, s. 34). Buna rağmen çağın popüler müziği konumundan yüksek kültür ürünü haline

dönüştüğünde daha kısıtlı bir kitleye hitap eder hale gelmiştir. Teknolojik gelişmeler, sanatın kolayca erişilebilir bir hale gelmesi ve kültür endüstrisi içindeki ürün çeşitliliği gibi nedenler opera sanat dalının ne kadar süre daha halka hitap edebileceğinin sorgulanmasına yönelik tartışmalara yol açmıştır.

4.2.1. ‘Opera Öldü’ Tartışmasının Değerlendirilmesi

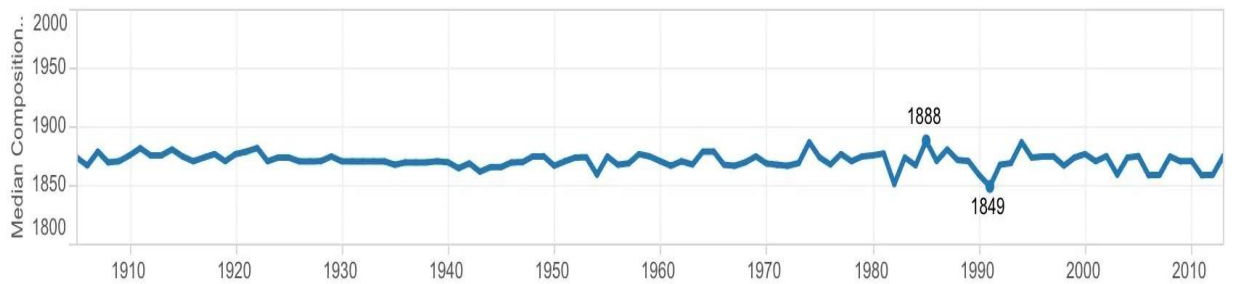
Kültür içindeki konumlandırılması ve kendisine yüklenen göstergeler ile opera, tarihsel ve sembolik anlamda önyargılara yol açan bir sanat dalıdır. Levine (1988), on dokuzuncu yüzyılın sonunda “operanın kültürlü bir izleyici talep eden ‘daha yüksek’ bir sanat biçimi olduğu konusundaki ısrarın” artan bir toplumsal kabulünün başladığını öne sürer (s. 102). Üst sınıf ait yaşam biçimlerine hitap eden konuların gösterişli ve abartılı dekor kullanımıyla belli bir bakış açısı için eski moda bir sahne sanatı türü olarak algılanmaktadır. Ortaya çıkışından itibaren opera sanatına ait eserlerin librettolarına konu olan materyaller düşünüldüğünde, bu sanata ait bazı örneklerin kendi çağı ile uyumlu olmadığını söylemek mümkündür. Buna rağmen 18. ve 19. yüzyıllarda en popüler eğlence kaynaklarından biri olarak kültür yaşamının önemli bir parçası olmuştur. “Opera, kentli Avrupalılar ve Amerikalıların geniş bir kesimi tarafından beğenildi ve anlaşıldı. Opera binası, toplumdaki tüm sosyal sınıfların buluşma yeri haline geldi. Klasik bir repertuar kavramının yokluğu, bir iletişim ve eğlence modu olarak operanın popülaritesinin ve canlılığının bir göstergesidir” (Zelochow, 1993, s. 262).

Opera temsilleri hem üst sınıf hem de alt sınıfın ilgisi çekerek heterojen bir sanat formu yaratmıştır. Bu sürecin değişmesi bilinçli bir şekilde yönetilmiştir. Dünyanın her yerinden soylular, ünlüler ve milyonerlerin opera evlerinin üreteceği gösterileri izlemek için akın ettiği, opera yıldızlarının büyük bir üne kavuştuğu dönemde opera oldukça popüler olsa da zamanla operayı takdir etmenin belli bir sınıfa özgü olduğu düşüncesi yaratılmıştır.

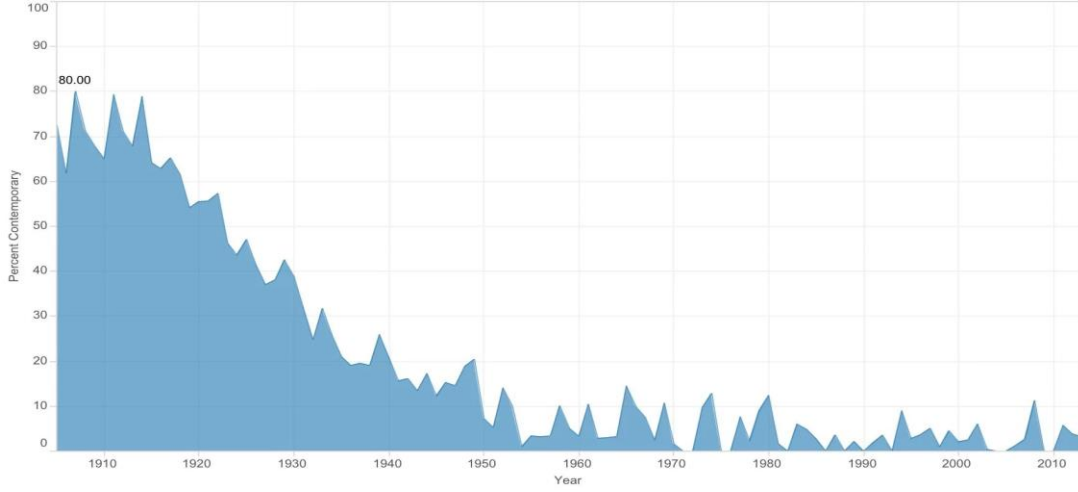
Opera hakkında tarihsel olarak anlaşılması gereken en önemli şey, operanın popüler olmaması değil, popüler olmayan hale getirilmesidir. Yani, onu kendi kültürlerinin, yani sözde “yüksek kültür”ün baş tacı olarak konumlandırmaya kararlı seçkin sosyal gruplar tarafından popüler izleyicilerinden aktif olarak sahiplenildi. Kısacası opera, çoğunluğun zevk aldığı eğlenceden, azınlığın takdir edeceği Kültüre dönüştürüldü (Storey, 2002, s. 6).

Opera izleyici kitlesinin daha kısıtlı hale gelmesinin yanı sıra opera gösterileri ve klasik müzik konserleri teknolojik gelişmeler ile birincil eğlence kaynağı olmaktan çıkmıştır. Günümüzde medya aygıtlarının gelişimi ile sanat eserlerini dinlemek için opera ya da konser salonlarına gitmek zorunluluk olmaktan çıkmıştır. Bu durum, opera evlerinin izleyici sayısında azalmanın bir nedeni olarak gösterilebilir fakat teknoloji sayesinde opera, sadece etkinliklere gidenlere ulaşılabilir olmaktan çok, daha geniş kitlelere hitap edebilir hale gelmiştir. Bunun yanı sıra opera geleneğini takdir eden kesim sayesinde hala büyük opera evlerindeki birçok temsil dolmaktadır ve ekonomik anlamda da opera endüstrisini destekleyen birçok sponsor vardır (Metropolitan Opera, 2019). Amerika ve Batılı ülkelerin hegemonyasında görünen opera sanat dalında artık hayran demografisi de değişmiş ve Uzakdoğu başta olmak üzere dünyanın her yerinden izleyici kitlesi çekmeye başlamış ve bu ülkelerde opera evleri açılmıştır.

Bunların yanı sıra repertuvarlardaki klasik eserlerin opera sahnelerinde sürekli tekrar edilmesi ‘opera öldü’ tartışmalarının temel kaynağı olarak gösterilebilmektedir. Yeni opera eserleri yazılsa da sıklıkla aynı eserler oynanmaktadır. Telif hakları nedeniyle eski eserlere ilgi gösterilmesiyle ilişkili ekonomik gerekçelendirmeler, özellikle büyük opera evlerinin sahip olduğu maddi kaynaklar göz önüne alındığında, geçerliliğini sarsmaktadır. Geleneksel anlamdaki tipik izleyici profilinin, bildiği eserlere çok daha ilgi göstermesi, yeni opera eserlerinin büyük kitlelerce benimsenmesine engel olmaktadır. Bilindik olduğu için aynı eserlerin oynandığı ve yeni opera izleyicisi için de bu eserlerin bilindik hale geldiği kısır bir döngü oluşturmaktadır.



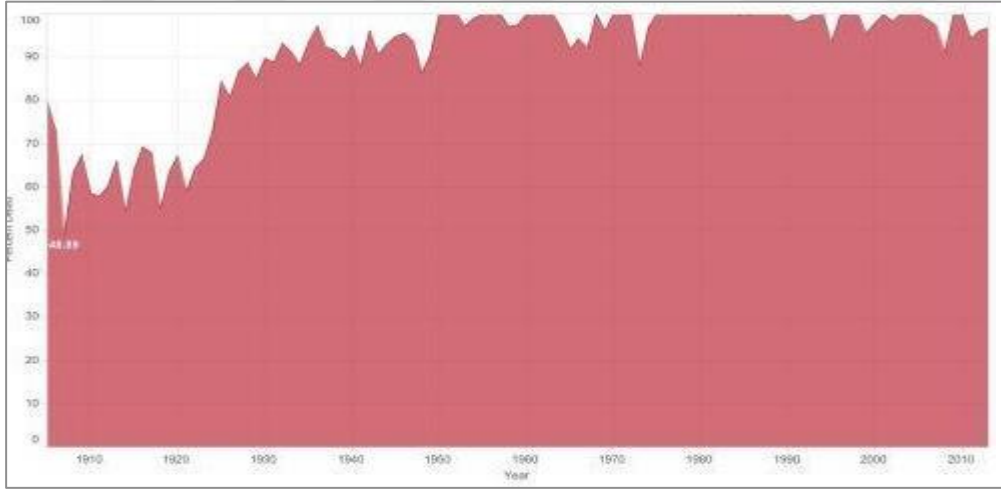
Şekil 4.1. Metropolitan Operasında 1910-2010 Yılları Arasında Sahnelenen Opera Eserlerinin Bestelendiği Yıl Ortalaması



Şekil 4.2 Elli yıl içinde bestelenen operaların senelere göre temsil edilme yüzdeleri

Şekil 4.1’de Metropolitan operasında 1910-2010 yılları arasında sahnelenen eserlerin bestelendiği yıl ortalamasının 1900leri geçemediği açıkça görülmektedir.

20. yüzyılın başlarında, Met performanslarının yüzde 60 ila 80’i, 50 yıl önce bir zamanda bestelenmiş operalardan oluşuyordu. Ancak 1980’den bu yana, çağdaş performansların payı yalnızca bir kez yüzde 10’u aştı. Raman, Met’te icra edilen parçaların ortalama beste yılının her zaman 1870 civarında olduğunu buldu. Başka bir deyişle, Met esasen 100 yıl önce olduğu gibi aynı parçaları icra ediyor” (Ingraham, 2014).



Şekil 4.3 Bestecilerinin hayatta olmadığı operaların performans yüzdeleri³

³ Şekil 4.1, Şekil 4.2 ve Şekil 4.3te yer verilen tabloların alındığı web sitesi <https://www.washingtonpost.com/news/wonk/wp/2014/10/31/opera-is-dead-in-one-chart/>

Şekil 4.2’de ise Metropolitan operasının son 50 yılda bestelenmiş operaları sergileme oranı gösterilmektedir. Bu grafiğe göre 1970 civarında operanın çağdaş bir sanat formu olmaktan çıktığı saptanmaktadır.

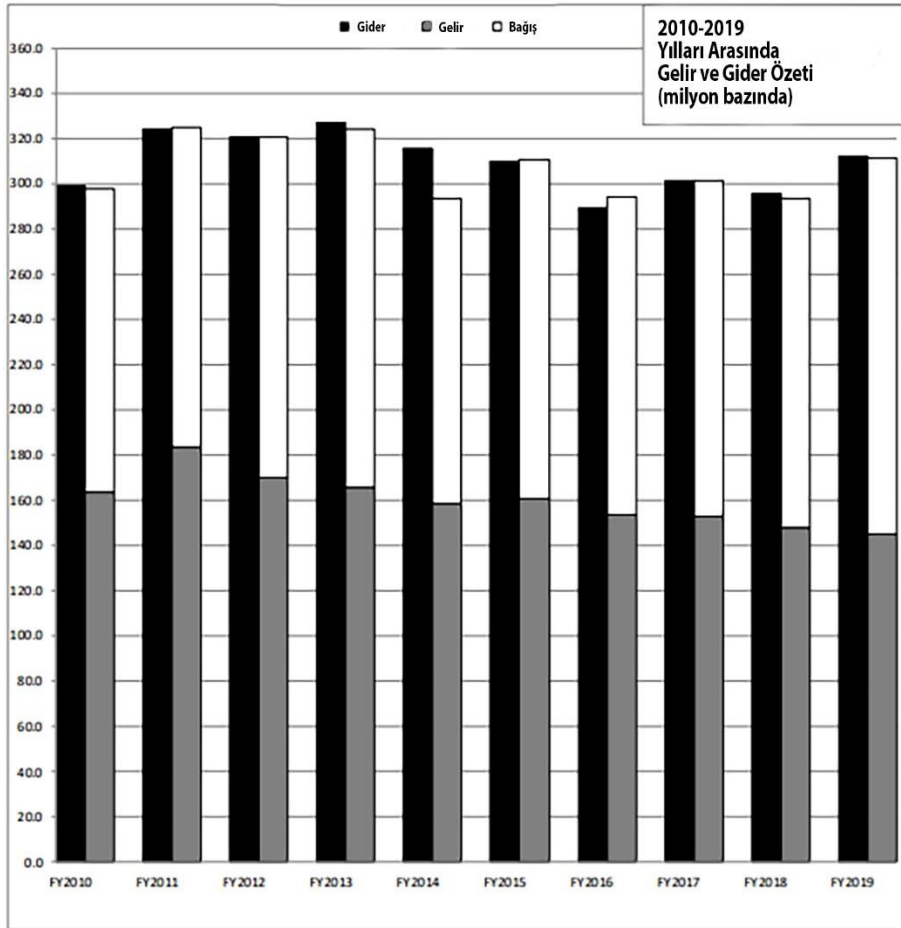
Opera, 21. yüzyılda hala 17., 18. ve 19. yüzyılın en büyük hitleri olan operaların dünya çapındaki opera evleri tarafından desteklenmesi ile geleneksel olan tüketim alışkanlıklarına hizmet etmektedir. Bu noktada gişe getirisi belirsiz olan modern eserleri sergilemektense eski eserleri modern rejî anlayışıyla modern rejîleriyle ünlü Simon Stone’un da savunduğu şekliyle 2.0. versiyonlarını sergilemeyi tercih etmektedir (Lesueur, 2019). Böylelikle farklı türde izleyiciler arasında, operanın tam olarak ilk yapılması amaçlanan şekilde yapılması gerektiğini söyleyen gerçekten gelenekçi izleyiciler ile operayı sevdiğini ama günümüz toplumunu yansıtmak için güncellenmesi gerektiğini savunan güncel sanat/opera alımlayıcısı/izleyicileri arasında farklı görüşler meydana çıkmıştır. Bu bağlamda operaya dönük pazar stratejilerindeki değişim düşüncesi, finansal kaygıların daha ayrıntılı ele alınmasıyla açıklık kazanacaktır.

4.2.2. Sanat Endüstrisi İçinde Operaya Dönük Finansal Stratejiler

Operanın üretildiği koşullarda büyük performans salonlarına ihtiyaç duyması, görkemli ve pahalı idari mekanizmaları, gişeye olan güçlü bağımlılığı gibi faktörler üretilen eserleri önemli ölçüde etkilemektedir. Bu etkenler dikkate alındığında, operanın yaratıldığı, pazarlandığı ve tüketildiği sosyal yapı operanın gelişimini etkilemektedir. Opera, özel himayeye dayanan kâr amacı gütmeyen derneklerin bir parçası olarak ve maliyetleri karşılayamayan katkılarla üretildiğinden, organizasyonunun üretim hedeflerinden bağımsız değerlendirilemez. Avrupa’daki operalar devlet destekli olduğundan ötürü sergilenen operalar, gişe hasılatı, gelir ve gider ilişkisine yönelik güvenilir verilere ulaşmak mümkün olmamıştır.

Bununla birlikte, masraflarının çoğunu sponsorların desteği aracılığıyla karşılayan Metropolitan operası finansal verileri her yıl yayınladığı raporda şeffaf bir şekilde paylaşmaktadır. Metropolitan operası, opera piyasasında önemli bir paya sahiptir. “Met, zorlu bir sezonda bile yaklaşık 660.500 opera bileti satmış, bu dünya çapındaki benzerlerinin neredeyse tümünden daha fazla. Met satışları, performans başına ortalama 2.869 koltuktan ve bu, Londra’daki Kraliyet Opera Binası’nı (2.256 koltuk)

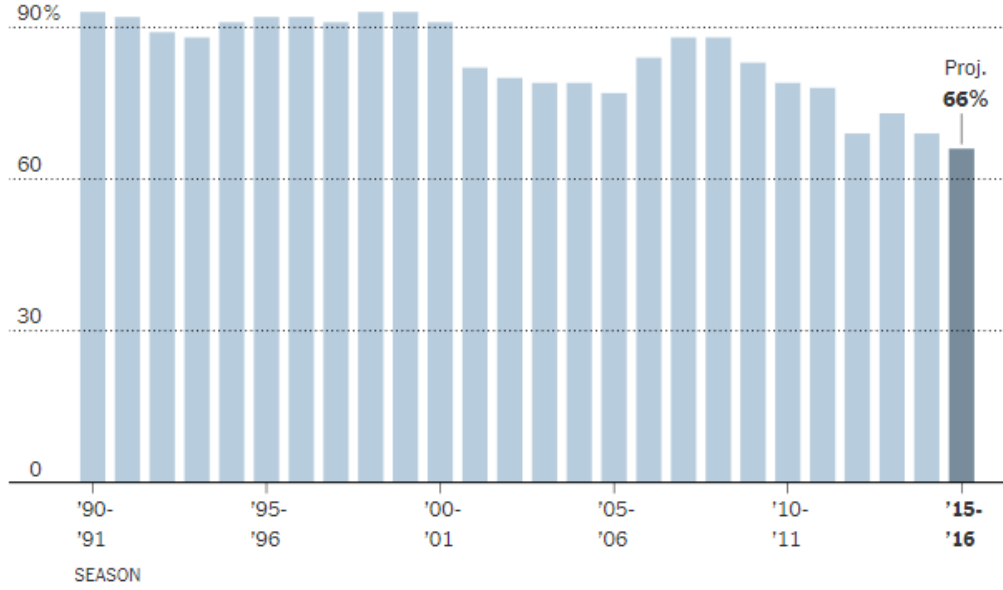
veya Viyana Devlet Operası'nı (2.284 koltuk) açacaktı" (Cooper, 2016). Bu nedenden ötürü bu bölümde Metropolitan operası verilerinden yola çıkılarak opera ekonomisi, popüler ve modern eserlerin gişe getirileri, yeni seyirci kitlesine ulaşmak için değiştirilen opera dinamikleri ve bunun finansal nedenlerine yönelik genel çıkarımlarda bulunulmuştur.



Şekil 4.4. Metropolitan operası 2010-2019 yılları arası gelir, gider ve bağış grafiği

Grafikte görüldüğü üzere Metropolitan operası gelir oranı neredeyse giderlerin yarısına tekabül etmektedir ve aradaki açık bağışlar sayesinde karşılanmaktadır. Yıllık raporlarda yer verilen sayfalar dolusu bağışçıların temsil edilecek eserler üzerinde söz sahibi olması mümkün görülememektedir. Fakat bazı durumlarda, belirli bir bağış düzeyine veya bağışçı statüsüne sahip olan kişiler veya kurumların, geri bildirimleri veya belirli prodüksiyonlar üzerinde görüşlerinin sınırlı da olsa bir rol oynadığından söz edilebilir.

New York Times gazetesinde paylaşılan aşağıdaki şekil 4.5.'e göre ise Metropolitan Opera, 2015-2016 sezonunda potansiyel gişe gelirinin yalnızca üçte ikisini alacağını öngörmüştür. Bu durum sadece Metropolitan operasına özgü olmayıp diğer birçok opera kumpanyası, orkestra ve dans topluluğunun karşı karşıya olduğu 21. yüzyılda opera sanatının değişen seyirci kitlesine pazarlanma güçlüğü zorluğuna işaret etmektedir.



Şekil 4.5 Metropolitan operası yıllara göre gişe getirileri grafiği⁴

National Endowment for the Arts'a göre kuruluşlar programlarını uygun fiyatlı ve yeni izleyiciler için çekici hale getirmeye çalıştığı için klasik müzik, opera ve baleye katılım 2002 ile 2012 arasında düşmüştür. Opera America'nın başkanı ve CEO'su Marc A. Scorca, bu durumun New York'a ve Metropolitan operasına özgü olmadığını ve ana sahne performanslarına katılımın son 10 yılda düştüğünü belirtmiştir. Chicago Lyric Opera ise yirmi yıl önce 91 performans için tekrar satış için geri bağışlanan biletler sayesinde gişe kapasitesinin yüzde 103'ünü kazandığını fakat 2014 yılına kadar 67 ana sahne performansında yüzde 79'luk bir katılım oranı olduğunu bildirmiştir (Cooper, 2016). Metropolitan operası eski genel müdürü Rudolf Bing, 1966'da yazdığı bir notta kurumun çok sayıdaki daimî izleyicisinin 'bilet almayı imkânsız hale getirdiğini'

⁴ Şekil 4.4 ve Şekil 4.5 için Metropolitan Operası yıllık raporundan yararlanılmıştır. Smith, J. (2019). The Metropolitan Opera. 2018-2019 Annual Report. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2022. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/about/annual-reports/1819-annual-report.pdf>

yazmışken operanın şu anki genel müdürü Peter Gelb ‘farklı bir zamanda’ yaşadığımızın altını çizmiştir. Gelb genel müdür olduğunda, daha fazla yeni prodüksiyon sunarak, tiyatro değerlerini modernize ederek, operaları dünyanın dört bir yanındaki sinemalarda ve açılış gecesinde canlı olarak Times Meydanı’nda eş zamanlı olarak yayınlayarak izleyici kitlesini genişletmeye çalışmıştır. Bunların yanı sıra Metropolitan operasının anketler ve odak grupları üzerinde çalışmayı planladığını, bu kapsamda öğrencilere daha fazla kostümlü prova açacağını (genişleyen kostümlü provalar, gelecek sezon 26.700 öğrencinin katılmasına izin verecek) ve eğitim tekliflerini genişletmek için çalışacağını belirtmiştir (Cooper, 2016). Hali hazırda daimî bir seyirci kitlesi varsa bir kurumun genç seyirci çekmek için neden bu kadar fazla çaba sarf ettiği sorusuna yanıt olarak şekil 4.6.da yapılan araştırma verilerinde de görülebileceği üzere bu kitlenin yaş ortalamasının yüksek olması ve güvenilir olsa da eski olan bu kitlenin yerine yeni bir kitle edinilemezse opera sanatının sürdürülebilir olmamasından söz etmek mümkündür. Avrupa’da nispeten daha yaşlı olan bu seyirci kitlesi için *silver grey* kavramından bahsedilmektedir, bu kavram seyirci kitlesinin yaş ortalamasını vurgular (Klöter, 2022). Bununla birlikte genç seyirci kitlesi çekmek için gösterilen çaba ve finansal kolaylıkların daimî seyirci kitlesine gösterilmemesinin kimi opera seyircileri tarafından olumsuz karşılanabileceği varsayımı, ek 4’te yer verilen Telegraph gazetesi haberi üzerinden doğrulanmaktadır.



Şekil 4.6. 2015-2020 arasında Opéra National de Paris’teki seyircilerin yaş ortalaması⁵

⁵<https://www.statista.com/statistics/1287509/audience-average-age-opera-national-paris-france/>

Şekil 4.6.da gösterilen istatistik verisine göre 2019 yılında yaş ortalamasında küçük bir artış gerçekleşmiştir. Fakat bu yıl, Paris Operası'nda tartışmalı anakronistik yapımların sergilendiği bir yıldır. Opera prodüksiyonlarında gişe verileri açısından gözlemlenen farklılıklar, temsilde yer alan isimler, seyirci tercihleri, prodüksiyon bütçeleri ve tanıtım stratejileri gibi çeşitli faktörlere bağlı olduğu gibi operanın otantik ya da anakronistik reji anlayışla temsil edilmesinden de etkilenebilir. Otantik opera prodüksiyonlarında, müzik ve sahne tasarımı gibi unsurlar, eserin orijinal haliyle uyumlu olacak şekilde düzenlenir ve orijinal esere olan bağlılığı ile düzenli seyircileri tarafından takdir edilir. Anakronistik opera prodüksiyonları ise eseri günümüzdeki izleyici kitlesine daha çekici hale getirmek amacıyla çeşitli yenilikçi öğeler içerebilirler. Örneğin, sahne tasarımı ve ışıklandırma teknolojileri gibi unsurlar bu prodüksiyonlarda daha sık kullanılır. Ancak, modern opera prodüksiyonları bazen eleştirmenler tarafından, orijinal esere olan sadakatsizlikleri nedeniyle eleştirilebilir.

Ek 1.de görülebileceği üzere opera izleyicilerinin kullandığı bir forum olan *Talk Classical* sitesinde yapılan anket seyircilerin %76.3'ünün modern reji denemelerinden hoşlanmadığını göstermektedir. Aynı şekilde ek 7.de *The Abduction of Opera* makalesinde Metropolitan operası genel müdürü Peter Gelb'in modern reji denemelerine yönelik olarak nesiller boyunca sıkı çalışma ve sanatsal birikim gerektiren opera geleneğinin temellerini çiğneyerek, sanatsal açıdan riskli ve ticari açıdan sorumsuzluk yaptığı düşüncesiyle suçlamalarda bulunulmuş ve Metropolitan operasının geçmişini korurken aynı zamanda çağdaş izleyicilere hitap etmek için yaratıcı yollar bulması gerektiğini belirtilmiştir (Mac Donald, 2007). Bu bağlamda çalışmanın bu aşamasından sonra operaya dönük pazar stratejilerindeki değişim düşüncesinin ortaya çıktığı bağlamların daha net anlaşılabilmesi için opera tarihinde temsil anlayışlarındaki farklılıklara yönelik bilgilere yer verilmiştir.



5. OPERA TEMSİL ANLAYIŞINA YÖNELİK YAKLAŞIMLAR

5.1. Operanın Toplumsal Kimliği Üzerinden Değişimi ve Dönüşümü Süreci

Opera, tarihi boyunca bulunduğu dönemin özelliklerini taşıyan farklı tarz ve stillerde bestelenmiştir. Her dönemde, besteciler ve librettistler, çağlarının müzikal ve sosyolojik trendlerine uyum sağlamak için operalarını yenilemişler ve geliştirmişlerdir. Orta Çağ'dan sonra Rönesans ve reform etkileriyle seküler ve hümanist dünya görüşü Avrupa'da hızla yaygınlaşmıştır. Erken Barok dönemde dinin etkisinin yavaş yavaş azalmasıyla birlikte din ile kısıtlı olan konulardan ziyade dünyevi duygular gibi temalar kullanılmaya başlanmıştır. “Barok tiyatrosu, Orta Çağ dini oyunlarının yerini aldı ve özellikle İtalya’da ve Fransa’da gelişti. Bu dönemde, tiyatro daha fazla dünyevi konuları ele almaya başladı ve sahne tasarımları, kostümler ve müzik gibi yönler de önem kazandı” (Banham vd., 1995, s. 102).

Bu çerçevede Rönesans’ı takiben İtalya’da edebiyat, bilim, tiyatro, felsefe ve müzik alanında Antik Yunan dünyası anlayışı yeniden canlandırılmak istenmiştir. Antik Yunan’da günlük hayatın parçası olan eski Yunan tragedyaları ve onlara konu olan mitolojik öyküler, opera, bale, oratoryo ve enstrümantal eserlerin bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. Rönesans döneminde, Antik Yunan klasiklerinin bilgisi Avrupa’ya yayılmıştır. Yunan orijinallerinin taklidiyle yazılmış bazı oyunlar; solo, düet, madrigaller, enstrümantal parçalar ve korolarla *intermedi*⁶ olarak sahnelenmiştir (Zinar, 1971). Akşam yemeği toplantıları, aile kutlamaları gibi günlük yaşamda müzik kullanma ihtiyacı, müziğin saray ve kiliseye kıyasla daha az resmi ortamlarda da üretilebileceğini göstererek operanın doğuşuna katkıda bulunmuştur.

Erken Barok dönemde opera, Antik Yunan dramalarından bağımsız olarak gelişmemiş ve konu bakımında türün bir devamı niteliği taşımıştır. Konuların seçimi ve operada kullanım şekli, Orta Çağ’da müziğin din ağırlıklı ve kilise himayesindeki şeklinden arınma, çeşitli dünyevi ve popüler konuları (aşk, kader, ölüm vb.) işleyerek daha önce

⁶ Ara oyun. Rönesans döneminde İtalyan saraylarında özel günleri kutlamak için bir oyunun perdeleri arasında gerçekleştirilen müzikli ve sıklıkla danslı bir tiyatro gösterisi olan “intermedi”ler operanın önemli öncülerinden olmuştur.

sadece aristokrat kesime hitap eden sanat formlarını halka indirme düşüncelerini yansıtmaktadır. Aynı unsurların, olay örgüsünün ve fikirlerin çoğunu paylaşan opera, dini bir öneme sahip olması gerekmediğinden, farklı nedenlerle yapılmış ve sıradan insanlar arasında popüler hâle gelmiştir. Eski mitler hem eğlendirmek hem de toplum mesaj vermekte kullanıldığı için popüler bir konu olmuş ve 17.yüzyılda yazılan opera librettolarının üçte ikisinde kullanılmıştır. Apollon ve Dafne, Orfeus ve Eurydike'nin aşkı gibi mitolojik konuların operalar içinde daha yüzeysel ve masalsı bir şekilde işlenerek popüler hale getirilmesi ve bu şekilde halka indirilmesi şeklinde değişikliklerin yapılması da dünyasallaşma sürecinin etkisi sonucundadır. Mitolojik konular, “bestecilerin genellikle saygıyla yaklaştıkları İncil’den farklı olarak, bir kültürden diğerine bakış açısındaki değişiklikler ışığında revizyona ve farklı tutumlara maruz kalmışlardır. Her kuşak efsaneleri kendi tecrübesi ve çevresi ışığında görür ve o kuşak tarafından kullanılan opera konusu, kendi meşguliyetlerini, önyargılarını ve tercihlerini yansıtır” (Zinar, 1971, s. 80). Müzikte kullanılan Yunan mitolojisi konuları ve olay örgüsü, dönemlerin özelliklerine göre farklı şekilde yorumlanabildiği için aynı konuyu işleyen eserlerde çoğu unsur değiştirilebilmektedir. Aynı zamanda mesaj verme işlevleri nedeniyle konuların ele alınma şekli dönemin kültürel ve politik özelliklerine göre değişiklik gösterdiği için hikayelerin orijinallerinde bu doğrultuda değişiklik yapılma durumu ortaya çıkmıştır. Rinuccini’nin ve Striggio’nun Orfeus efsanesine yaklaşımı Antik Yunan tragedyası yeniden canlandırılmak istense de konuların trajik yönlerinin operanın icra edildiği keyifli ortamlar ve dönemin beklentilerine uygun olmadığı için farklı şekillerde yorumlandığını göstermektedir. Seyirci tarafından istenen bu mutlu sonlu bitişler ‘lieto fine’ Erken Barok dönem operalarının tipik bir örneğidir (Solomon, 2013).

Avrupa’da Rönesans ve Reform hareketlerinin etkisiyle ortaya çıkan Aydınlanma sürecinde akılcı düşünce, din merkezli düşüncenin önüne geçmiş ve hem düşünsel hem toplumsal anlamda yaşamı etkilemiştir. Bu dönemde monarşiye karşı özgürlük ve eşitlik düşüncelerinin ön plana çıktığı Fransız Devrimi, birçok düşünce akımının ortaya çıkmasına meydan sağlamıştır. Devrimin etkilediği düşünsel yapı sonucunda hâkim olan siyasi ve sosyal düzen, aydınlanma süreci, Sanayi Devrimi, klasisizm ve bilimsel rasyonalizasyona tepki olarak Romantizm akım doğmuştur. Dinamik ve çalkantılı olan 19. yüzyılda klasisizmin geleneksel sınırlamaları ve kurallarına karşı gelerek öznellik ön plana konmuş ve ekspresyonist bir bakış açısı sergilemiştir. Fransız

Devrimi ve romantizmi takip eden süreçte gelişen kendini ve toplumu yeni bir şekilde ifade etme ihtiyacı ile gerçekdışı yaklaşıma bir tepki olarak realizm ve onu takiben ortaya çıkan natüralizm akımları birçok disiplinde etkili olmuştur. Romantizm de aynı şekilde insani duyguları, özgürlüğü, bireysel hayal gücünü ön plana koyarak klasisizmin katı kurallarından kurtulmuş ve duyguları daha etkin bir şekilde aktarmayı isteyen sanatçılar tarafından benimsenmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısında ise endüstriyel gelişmeler, toplumsal sınıflardaki değişiklikler gibi olaylar siyasal alanda yoğunluk kazanmıştır. Romantizmin etkisi devam etse hayalperest yaklaşıma karşıt görüşler sanat ve düşünce akımlarında çeşitlilik sağlamıştır.

19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan yeni akımlar arasında maddecilik, gerçekçilik, doğalcılık vardır. Hemen belirtmek gerekir ki, maddeci, gerçekçi ve doğalcı akımlar, öncelikle edebiyatta egemen bir renk kazanmışlardır. Çok geçmeden resim sanatı da bundan etkilenmiş, müzik ise dolaylı bir etkilenmenin içinde kalmıştır. Bu karşıt akımlar yelpazesinde ilginç olan şudur: Düşünsel ve sanatsal eğilimlerin yarattığı yarış, karşıtlığı belirginleştirmiştir. Sonuçta her akım, kendi bildiği yolda ilerlemiştir. Romantizme seçenek olarak doğan akımların temelinde, doğaldır ki düşünsel yöntemler bulunuyordu (Say, 2000, s. 377).

İnsanların romantizmin getirdiği hayalperest duygusallıktan daha gerçekçi bir bakış açısına yönelmesi ile realizm ortaya çıkmıştır. Realizm hem romantizme hem de estetik olgusunu matematiksel sınırlılıklara göre şekillendiren klasisizme karşıdır. 19. yüzyıl Fransa'sında ortaya çıkan natüralizm ise realizmle ortak değerler içermektedir. "Natüralizm ve realizmin, özellikle de ilkinin, Batı medeniyetinin geleneksel değer yapısının bir çöküşünü yansıttığı söylenebilir. Bu tanıdık modern bir temadır. Yazar ya da sanatçı, miras aldığı değerlerde bir seçim ilkesine sahip olmadığında 'doğaya' yönelir" (Stromberg, 1968, s. 18). Bu yakın ilişki sebebiyle kavramlar çoğunlukla yanlış bir şekilde eş anlamlı olarak kullanılmıştır. Realizm düşüncesi ile yakın bir yaklaşım sergileyen natüralizm bir akıma tepki olarak değil, realizmin bir uzantısı olarak meydana gelmiştir ve bilimsel determinizm varsayımıyla insanın ahlaki ve rasyonel niteliklerden ziyade tesadüfi, fizyolojik doğasını vurgulamıştır. 19. yüzyılın toplumsal ve siyasal olaylarının etkisiyle Avrupa'nın hemen her ülkesinde yaygınlaşan gerçekçi kavrayışın müzik sanatına yansması dolaylı biçimde gerçekleşmiştir. Natüralist ve realist bakış açıları, 19. yüzyılın ortalarında devrim sonrası değişimlerden etkilenen Fransa'da ortaya çıkmıştır. Yönetimde aristokrasinin yerini

burjuvazinin alması ve sanatın halkın orta kesimlerine inmesi bu akımların doğmasına uygun ortamı hazırlamıştır. Natüralist bir oyunun sunumu, sahne ve performanslar açısından da gösteriştense uzak ve gerçekçi olmalıdır. İkinci olarak, oyundaki çatışmalar, küçük veya önemsiz değil, anlamlı, yaşamda etki sahibi konular olmalıdır. Son olarak ise oyun basit olmalıdır; karmaşık alt planlarla veya uzun anlatımlarla karıştırılmamalıdır (Counsell, 1996). Oyunların mekân seçimi, teatral gösteriştense uzak olması, argo ve küfür de dahil günlük konuşma biçimlerinin kullanılması, çağdaş ve günlük hayatta karşılaşılabilecek karakterlerin (doğüstü varlıklar, mitoloji ya da tarihten kahramanlar içermeyen) ve alt sınıftan karakterlerin hayat mücadelesi gibi gerçek konuların seçimini yer verilmesi gibi özellikleri opera librettolarına yansımıştır.

Bu gelişmeleri takiben geç Romantik dönem ve sonrasında edebi akımdan da etkilenen yeni bir anlayış, ‘verismo’ ortaya çıkmıştır. Fransız natüralizminden İtalyan edebi akımı ‘verismo’ yani gerçekçilik bu akıma adını vermiştir. Natüralizm gibi, verismo edebi hareketi de insanın ruh hali ve duyguları ile içinde bulunduğu dünyayı gözlemleyerek daha büyük bir gerçekçilikle tasvir etmeye çalışmıştır. Sıradan halkın yaşantısını ele alan eserler Zola’nın da onaylayacağı şekilde hayatın katı gerçekliklerini ve genellikle olumsuz yönlerini yansıtmıştır.

Bu akımda sonu genellikle kanlı biten bir gündelik hayat öyküsü ‘fin de siècle’ (yüzyıl sonu) beğenisi içinde bir doğalcılıkla İtalyanların hoşlandığı güzel, ateşli ezgi anlayışı birleştiriliyordu. Fransız ‘verismo’sunda da sözler düz yazıyla yazılıp doğaya çok yakın bir ‘stile recitativo e rappresentativo’ ile bestelenmiş ve İtalyan ‘bel canto’suna başvurulmamıştır (Sachs, 1965, s. 239).

Hem realist hem natüralist bir yaklaşımın operadaki yansımasına İspanya’da çingene, boğa güreşçileri, askerler gibi insanları içeren aşk kıskançlık ve cinayet konularını anlatan Bizet’nin Carmen operası örnek verilir. “Genelden özgüle, ömekselden bireye, soyuttan somuta geçen, zaman ve ortama göre koşullanmış bir akım olan doğalcılık...Carmen’den bir yıl sonra sahnelenen Amilcare Ponchielli’nin La Giaconda’sıyla başlamıştır denebilir” (Say, 2000, s. 416). Natüralizmle iç içe geçen “verismo terimi, 20. yüzyılın başlarında, müzik sanatında önce Milano’da besteci A. Ponchielli’nin (1834-1886) çevresinde, sonra da Napoli’de oluşmuş ‘Genç İtalyan Okulu’ bestecilerinin (Mascagni, Leoncavallo, Puccini, Giordano, Cilea), 1890 yılından beri de Natüralist sahne anlayışı üstünde gelişmiş opera yaratıcılığını

nitelemekte kullanıldı” (Altar, 2001, s. 4). Verismo operalarında melodramatik, genellikle günlük yaşamdan alınan karakterlerin yer aldığı şiddetli olaylar işaretlenmiştir. “Konusu ve sözlerine edebiyatın gerçekçiliğini, müzikte ise resmin doğalcılığını örnek almıştır. Böylece, ‘romantik olmayan’ bir dünyada, olayları ve kişileri idealize etmekten uzak, gerektiğinde toplumsal olayların eleştirisine yönelik ‘gerçekçi’ opera anlayışı doğmuştur” (Say, 2000, s. 416). Bu bağlamda müzikte birçok farklı yansıması olan natüralizm kavramı müzikte realizmle iç içe geçmiş ve operaya yansıması verismo akımı aracılığıyla olmuştur.

Operaların geçtiği zaman ve mekânın gerçeğe en yakın biçimde canlandırılabilmesi için, çağa uygun kostümler, dekorlar, süsleme ve aksesuarlar kullanılmaktan kaçınılmaz. Bu dönemlerde çoğunlukla belli eserler dışında, dinleyici için önemli olan müziktir ve sahnedeki aksiyon durağandır. Bu tabloda ilk değişikliğin Richard Wagner zamanında gerçekleştiği görülür. Wagner’in opera dünyasındaki etkisi ve yenilikleri, genel olarak müzik dilleri ve sahneleme pratikleri üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Wagner’in müzikal dramaları, büyük orkestral kullanımları, karmaşık yapıları ve derin psikolojik karakter analizleriyle tanınırlar. Bu, daha sonraki operaların müzikal ve dramatik yoğunluğuna ve karakterlerin daha gerçekçi ve içgüdüsel bir tasvirine ilham vermiş olabilir. Ayrıca, Wagner’in müzikal sahnelemeye yönelik yenilikçi yaklaşımı, opera performanslarının daha bütünsel bir deneyim olarak anlaşılmasına katkıda bulunmuştur. Bu da verismonun sahnede gerçekçi atmosferler yaratma ve seyirciyi daha fazla içine çekme arzusuyla ilgili olabilir. Bu nedenle temsil anlayışları ele alınırken Wagner’in yaklaşımları daha detaylı şekilde incelenmelidir.

5.1.1. Wagner ve Gesamtkunstwerk

Richard Wagner gerçekçiliğe yönelik eğilimleri eserlerinde işlediği konularla reddederken, gerçekçi bir tiyatronun meydana gelmesine yardımcı olmuş ve eserlerinde dramaturjiye ağırlıklı bir rol tanımıştır. “Wagner’e göre gerçek drama, performans üzerinde sözlü dramadan daha fazla kontrole izin veren müziğin sihirli temeline daldırılmalıdır... Wagner’in birçok sanat anlayışını kaynaştırdığı, birçok sanatsal disiplini planlanmış bir ses örgüsüyle birbirine iliştiirdiği bir sonuç ortaya çıkmıştır. Bu, çoğu natüralist sanatçının birincil hedefidir” (Rea, 2019). Wagner, müzik, şiir, drama, resim gibi birçok sanat dalının bütünlüğünün sağlandığı bu hedefle, 19. yüzyılda ‘*gesamtkunstwerk*’in (bütünlüklü sanat eserinin) yaratılmasını

sağlamıştır. Böylelikle ayrı türlere bölünerek ifade güçlerinin azaldığını düşündüğü sanat türlerini tek bir çatı altında toplamış ve ideal performansın unsurları olarak tanımlamıştır. Wagner'in bu sanat anlayışının aynı zamanda dönemin toplumsal özelliklerini yansıttığı düşünülür.

Wagner, modern insanı rasyonalizmin, endüstriyel sürecin ve kapitalizmin onu ayırdığı tutkuyla yeniden birleştirmek için miti kullanmak istedi. Ona göre mitin teatral tezahürü müzik tiyatrosuydu ve efsanenin ilkel havasını oluşturmak için müzik, oyunculuk, sahne alanı, tasarım ve aydınlatmayı birleştirmeyi umuyordu. Wagner'in konsepti, 1840'ların hâkim radikal felsefi bakış açısıyla uyumluydu: 'gesamtkunstwerk'teki kurucu parçaların yeniden birleşmesi, bütünlüğü parçalanmış, bölünmüş bir topluma geri getirme sosyalist amacını yansıtıyordu (Millington, 1992).

Wagner, bir 'gesamtkunstwerk' elde etmek için prodüksiyonun her yönü üzerinde tam kontrol sahibi olmuştur. Bu nedenle operaları için hem müzik hem de librettoyu yazarak bu operalara 'Musikdram' (müzikal drama) adını vermiştir. Müzik ve drama arasında tam bir birlik kurmaya çalışırken yeni bir operatik form yaratarak opera dünyasının merkezini İtalya'dan Almanya'ya taşımıştır. Müzikal dramasını barındırmak için, 1876'da açılan Bayreuth'taki Festspielhaus'u tasarlamış Barok temelli oditoryumu reddederek dans, müzik ve şiirin temel unsurlarının ideal olarak birleştirildiği Antik Yunan tiyatrosu mimarisine geri dönmüştür. Bu tiyatroda ortada bir koridor yoktur ve bütün koltuklar eşit derecede iyidir. Sahne değişikliklerini gizlemek için bir buhar perdesi yapmış ve havalandırma sistemi geliştirmiştir. Orkestrayı bir çukura indirmiş, böylece sesin gizli kaynağı haline getirmiştir. Dahası, müzisyenlerin orkestra çukurunda akort etmesini yasaklamış, alkışlara veya perde çağrılarına izin vermemiştir. Opera boyunca 'sonsuz ezgi' kullanmış ve böylece orkestranın, dramının bölümleri içinde sürekliliği sürdürmesini sağlamıştır. Prodüksiyon sırasında da sahne ve kostümlerde tarihsel doğruluğun sağlanmasına önem vermiştir (Kravitt, 1972; Millington, 1992; Rea 2019). Wagner tam bir gerçeklik illüzyonu hedeflediğinden, operalarının çoğu fantastik ve efsanevi olsa bile geliştirdiği 'gesamtkunstwerk', 'sprechgesang', 'musikdram', 'sonsuz ezgi' yaklaşımlarıyla natüralist eğilimleri olan bestecilerin hedeflerini gerçekleştirmiş ve operada natüralizme giden yolu açmıştır. Bu tür yöntemlerin kullanımı aracılığıyla özellikle Almanya ve Avusturya'da opera performansları alanında önemli ölçüde etki sağlamış ve çeşitli sahne efektlerinin kullanımını gündeme getirmiştir. "*Die Walküre*'de sihirli

ateş müziğini canlı bir şekilde sunmak için kovaları yanıcı sıvıyla doldurma ve alevlerin tavana sıçraması için yakma fikrini tasarladılar, Viyana'daki bir performansta, *Götterdämmerung*'da Valhalla'nın yıkımını anlatan son sahnesinin müziği, tabancalar ve sahnenin arkasına orkestrayı neredeyse boğan bir çift gök gürültüsü makinesinin eklenmesiyle daha canlı hale getirildi" (Helm, 1916, s. 445-446).



Şekil 5.1 Richard Wagner'in tasarladığı opera binası⁷

Wagner, 19. yüzyılda Alman opera sahnesinde büyük bir etki yaratmış ve operalarının sahnelemesinde büyük ölçüde kontrol sahibi olmuştur. Klasik operanın geleneksel yapılarını sorgulayarak, müzik, drama, sahne tasarımı ve rejiiyi birleştiren bütüncül bir estetik anlayışı geliştirmiştir. Operalarının sahnelemelerinde, müziğin anlatım gücünü destekleyecek sahne tasarımı, kostüm, ışıklandırma ve oyuncu yönetimi gibi unsurlara büyük önem vermiştir. Wagner'in en ünlü operalarından biri olan *Der Ring des Nibelungen* dört bölümden oluşur ve büyük bir prodüksiyon gerektirir. Wagner, bu eserin sahnelemesi için kendisi sahne tasarımı da yapmıştır. Ayrıca, opera sahnesinin fiziksel ve görsel unsurlarını kullanarak dramatik anlatımı güçlendirmiştir. Wagner'in reji anlayışı, operalarının sahnelemelerinin detaylı bir şekilde planlanması ve müzik-drama bütünlüğünün sağlanması üzerine odaklanır. Oyuncuların hareketlerinden kostümlere, dekorlardan aydınlatmaya kadar her detayın müzikal ifadeyi desteklemesi ve izleyiciye daha etkileyici bir deneyim sunması gerektiğine inanmıştır.

⁷<https://www.critical-stages.org/21/ideology-and-machines-in-the-work-of-richard-wagner/>

1876'da ilk kez düzenlenen Bayreuth Festivali, Wagner'in eserlerinin sahnelemesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu festival, Wagner'in eserlerinin orijinal olarak nasıl sahnelenmesi gerektiğini temsil etmiş ve sahnelemelerde yenilikçi unsurlar içermiştir. Işık-gölge karşıtlıkları, dumanlı ve sisli ortamlar gibi görsel efektler kullanılmış ve şarkıcıların sahne performansları da incelikle işlenmiştir (Neuhoff, 2017). Bu yenilikler, o dönem için öncü nitelik taşımış ve opera sahnelemelerinde yeni bir bakış açısı getirmiştir. Bu açıdan Regieoper akımını Wagner'in bu bütüncül reji anlayışını takip eden ve operaların sahnelemelerinde daha yenilikçi ve yorumlayıcı bir yaklaşım benimseyen bir akım olarak tanımlamak mümkündür.

5.1.2. Regietheater ve Regieoper Akımlarının İncelenmesi

1970'li yıllardan itibaren Doğu Almanya'da eleştirel gerçekçilik arayışından hareketle ortaya çıkan ve 'regietheater' (Almanca'da yönetmen tiyatrosu) adı verilen, akım hızla yayılmıştır. Regietheater, konseptiyle eserin kendisi arasındaki uyumdan bağımsız olarak bir oyuna kendi görüşünü yansıtan bir yönetmeni ifade eder. Belirli bir operanın veya oyunun sahnelenme şeklini tasarlamada yönetmene özgürlük tanıyan modern uygulama olduğu için besteci ve librettistin orijinal amaçları ve sahne notları, ana unsurları (coğrafi konum, kronolojik durum, oyuncu kadrosu ve olay örgüsü) bile etkileyebilecek şekilde değiştirilebilir. Regietheater yapımlarında bulunan örnekler aşağıdakilerden bazılarını veya tümünü içerebilir:

- Hikâyeyi orijinal konumundan daha modern bir döneme taşımak
- Orijinal senaryodan hikâyede yapılan değişiklikler
- Irk/cinsiyet/sınıf temelli baskının rolünü vurgulayan yorumlayıcı unsurlar
- Cinselliğe vurgu
- Anakronistik unsurlarla dönemleri ve yerel ayarları sıklıkla karıştıran kostümler

Regietheater, rejisöre bir eseri inceleyip, analitik bir bakış açısı getirmek üzere konuyu olduğu gibi anlatmayarak çeşitli değişiklikler yapma özgürlüğü tanınmasını ifade eder. Bu akımın en etkili yönetmenleri olarak Hans Neuenfels, Christoph Marthaler, Peter Konwitschny gösterilebilir. Sonrasında Calixto Bieito, Claus Guth, Martin Kusej, David Pountney gibi, rejisörler de regietheater yapımları ile ünlenmişlerdir. Bununla beraber, gittikçe daha cüretkâr, materyalist, romantizmden uzak, günceli yansıtmaya

alışan yapımlar ile rejişrlerin kendi isteklerini yansıtarak ortaya çıkardıkları yapımların operaya ne kadar hizmet ettiği, operayı sevdirmeye ne kadar yaradıkları ve süreçte özerk sanat eserlerinin riske atılması durumu da ayrı bir tartışma konusudur.

1960-70’li yıllarda ise tiyatro kökenli rejişrlerin opera alanına nüfuz etmesiyle operalara farklı bir bakış açısı gelmiştir. Bu dönemde opera sahnelemelerinde daha deneysel ve yorumlayıcı yaklaşımlar benimsenmiştir. Rejişrler, eserleri kendi yorumlarıyla yeniden şekillendirerek geleneksel kalıplardan sapmış ve farklı bir estetik anlayış getirmişlerdir. Regieoper (Almanca’da yönetmen operası), operaya özgü bir Regietheater biçimidir. Regieoperda, sahne yönetmeni merkezi bir rol üstlenir ve genellikle o operayla ilgili yerleşik gelenekleri, genellikle bestecinin veya librettistin sahne yönergelerine ve/veya niyetlerine harfi harfine uymaya çalışmayan bir yaklaşımla değiştirir.

Bu tür sahnelemeler, genellikle modernleştirme ve prodüksiyona şok değeri katacak şekilde görsel unsurları değiştirme süreci yoluyla opera repertuarına ilişkin yeni deneyimler ve anlayışlar yaratmayı amaçlar. “Regieoperı- ve genel olarak opera performansını- göstergebilim ve hermenötik mereğinden yorumlamanın uzun bir geçmişi olmasına rağmen, mevcut burs, şarkıcıların performans gösteren bedenlerinden izleyicilerin fenomenolojik deneyimlerine kadar bir olay olarak performansa odaklanmaktadır” (Rothe, 2019). Regieoperın kökleri bazı orijinal prodksiyonlarının setlerini oluşturmak için Richard Wagner ile iş birliği yapan İsviçreli sahne tasarımcısı Adolphe Appia’ya kadar uzanır. Adolf Aber’in özetlediği gibi “Elektriğin icadıyla desteklenen Appia, üç boyutlu kümeler yanılısaması yaratmak için ışık ve gölgeyi yeni şekillerde kullandı. Sahne tasarımı ve sahne aydınlatmasında yeni bir bakış açısı yaratmak için rengi dinamik ışık yoğunluğuyla birleştirdi. Böyle bir prodüksiyonun tüm amacı dramın gerçek taşıyıcısı olan oyuncuyu aksiyonun merkezine geri getirmektir” (Aber, 1951, s. 92).

Operada yönetmenin rolü aslında bir kişinin idari görevleri yerine getirmesi ihtiyaından doğmuştur. Bu kişi öncelikle “sanatsal planlama ve döküm (hala yaşıyorsa besteciye danışarak) ve tüm provaları ve performansları sözde denetlemektedir” (Brown vd. 2001.). Bununla birlikte, yönetmenin sanatsal bir vizyon sahibi olarak önemi, 20. yüzyılda giderek daha belirgin hale gelmiştir. Regieoper geleneksel olarak Avrupa’da, özellikle Almanya’da (devlet sübvansiyonunun yüksek

olduğu) daha yaygın olmasına rağmen, kanonik operaların deneysel sahnelemelerinin Amerika Birleşik Devletleri'nde, özellikle New York ve Los Angeles'taki bağımsız opera sahnelerinde daha yaygın hale gelmesiyle bu durum değişmektedir.



Şekil 5.2 Lohengrin, Bayreuth 2011 Hans Neuenfels Rejisi⁸

Regietheater'ın opera sahneleme dinamiğini değiştirirken ne kadar doğru bir yaklaşım izlediğine yönelik çeşitli tartışmalar vardır. Ek 5'te gösterilen söyleşide üç opera sanatçısı ve bir rejisörün fikirlerine yer verilmiştir. Regietheater yaklaşımı için, bu yapımların çoğunun sadece çok sansasyonel bir yön elde ettirdiği fakat operanın gerçek hikayesini hissettirmediği ile bazı otantik yorumların mantıksız ve sıkıcı olmaksızın alışılmadık bir yeni prodüksiyonla ele alınması gerektiği düşünceleri savunulur. Regietheaterın ortaya çıkardığı bu tartışmalar, bileşenlerinden olan anakronistik unsurların kullanımını kapsayan reji yaklaşımı ile bu çalışmada incelenmiştir.

5.1.3. Anakronistik Reji Düşüncesi ile Modern Reji Anlayışlarının İlişkisi

Operada temsil pratiklerinde modern reji anlayışlarıyla özdeşleşen birçok yaklaşım vardır. Bunlardan ilki 19. yüzyılın sonunda İtalya'da ortaya çıkan, gerçekçilik ve doğalcılık temalarına odaklanarak operayı güncel hayatın gerçeklerine uygun hale

⁸ <https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth-2011-berry-neuenfels-lohengrin.htm>

getirmeye çalışan Verismo akımıdır. Yine bir diğeri, 20.yüzyılın başlarında ortaya çıkan ve geleneksel sanat kurallarını reddeden bir yaklaşımı benimsediği için, deneysel sahneleme teknikleri ve sıra dışı görsel efektlerle oynama gibi unsurlarla opera sahnelemeye dolaylı etkisi olabilecek Dadaizm akımıdır. Benzer bir örnek için 20. yüzyılın ortalarında ortaya çıkan ve operada da oyuncu ifadesinin güçlü bir şekilde vurgulandığı bir sanat anlayışına odaklanan ekspresyonizm gösterilebilir. 1950’lerde Fransa’da başlayan, geleneksel sanat anlayışlarını reddederek uzaklaşan ve özgür bir yaklaşım benimseyen, böylece opera rejî anlayışında da kullanım dışı yaklaşımları teşvik eden Yeni Dalga akımında modern rejî anlamında söz etmek mümkündür. 20. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıkan opera rejî anlayışında da tarihsel referansları, ironi ve dekonstrüksiyonu kullanarak modernizmin eleştirisine yönelik yaklaşımlar benimseyen postmodernizm akımı etkili olmuştur. Bunun yanında 1960’lı ve 1970’li yıllarda etkisini gösteren, opera sahne tasarımında abartılı süslemelerin ve ayrıntıların atılması prensibine dayanan minimalizm akımını da örnek göstermek mümkündür.

Araştırmadan operaların karşılaştırmalı değerlendirilmesi bölümü için tercih edilen kavram olan anakronistik rejî anlayışı, Regieoper, zaman atlamalı rejî ve modern rejî gibi kavramlarla paralel olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle dört yaklaşım arasındaki temel farklar vurgulanmalıdır. Regieoper, opera sahnelemelerinde rejisörün daha baskın ve yaratıcı bir rol oynamasını vurgular. Bu akımda, eserlerin çağdaş bir bakış açısıyla yeniden yorumlanması ve güncel konulara odaklanması önemlidir. Zaman atlamalı rejî tekniği ile opera sahnelemelerinde, eserin zaman dilimlerinin farklı dönemlerine atıfta bulunmak veya dönemi yeniden yorumlamak için zaman atlamalı rejî kullanılabilir. Yönetmen, sahne tasarımı, ışıklandırma, kostüm ve müzik gibi farklı unsurları kullanarak, farklı zaman dilimlerinde geçen sahneleri ayrı ayrı tasarlar ve bunları birleştirir. Bu şekilde, eserin geçmiş ve gelecek arasında bağlantılar kurulabilir. Modern rejî ile opera sahnelemelerinde, çağdaş estetik anlayışlar, deneysel yaklaşımlar, görsel ve teknolojik yenilikler kullanılarak eserlerin çağdaş bir şekilde sahnelenmesi amaçlanır. Bu yaklaşımda, geleneksel sınırların zorlanması ve yenilikçi ifade biçimleri tercih edilir.

Anakronistik rejî anlayışı ile opera sahnelemelerinde ise, eserin dönemine uygun olmayan kostüm, dekor ve diğer unsurlar kullanarak zaman ve mekân kavramları oynanabilir. Bu, bir hikâyeyi veya performansı zaman ve mekânın belirli sınırlarını

aşarak sunma biçimidir. Bu anlayış, genellikle tarihsel doğruluğu bozar ve bunun yerine farklı zaman dönemlerinden öğeleri bir araya getirir. Anakronistik rejî, bir oyunun veya performansın anlamını ve etkisini artırmak için kullanılabilir. Bu tür bir rejî ile tarihsel olaylar veya figürler güncel bir çerçeve altında incelenebilir ayrıca bu rejî tarihsel ya da kültürel öğelerin bugünün dünyasıyla nasıl ilişkili olduğunu göstermek için de bir araç olarak kullanılabilir.

Sonuç olarak, modern rejî, yenilikçi bir yaklaşımla klasik eserlerin güncellenmesine odaklanırken, Regietheater yönetmenin daha baskın bir rol oynadığı bir yaklaşım olarak tiyatro sahnesindeki yenilikçi fikirleri yansıtmaya çalışır. Zaman atlamalı rejide bir eser içinde farklı zaman dilimleri arasında geçişler yaşanır. Anakronistik sahnelemede ise, tarihsel ve çağdaş öğeler birleştirilerek eserlerin zamansal veya mekânsal olarak güncellenmesi için bir araç olarak kullanılır.

Çalışmanın bundan sonraki bölümlerinde söz edilen anakronistik rejî anlayışıyla sahnelenen opera eserleri, aynı operaların otantik rejî anlayışındaki sahneleme örnekleri ile karşılaştırılmıştır. Anakronistik rejî anlayışı ve regietheater kavramının çoğunlukla aynı bağlamda kullanılması gibi, otantik rejî anlayışı ile geleneksel rejî anlayışı sık sık karıştırılmaktadır. Ek 5te yer verilen söyleşide rejisör Hudson, bir operanın yeri ve zamanının ‘geleneksel’ ile ‘otantik’ bir versiyonu arasında ince bir çizgide yürüdüğünü belirtir. Örnek olarak Shakespeare’in Julius Caesar’ının oyun versiyonu için ‘geleneksel’ rejî dendiği zaman, aksiyon zamanı olan antik Roma’da togasla mı, yoksa oyunun yazıldığı dönem olduğu için Elizabeth dönemi kostümleriyle mi sahnelenmesi gerektiğini sorgular. Otantik rejî anlayışı, bir performansın veya bir eserin, yazıldığı dönemdeki orijinal metnin, tarihinin ve kültürel bağlamının dikkatlice incelenerek ve ona sadık kalarak sunulmasını ifade eder. Fakat geleneksel rejî belirli bir süre boyunca kabul görmüş ve tekrarlanan sahneleme yöntemlerini ifade etmektedir ve bu kabul görmüş yöntemin her zaman otantik temsile uygun olduğunu söylemek mümkün değildir.

6. RIGOLETTO OPERASININ OTANTİK VE ANAKRONİSTİK REJİ TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

6.1. Rigoletto Operasının Tarihsel Arka Planı

Rigoletto, Giuseppe Verdi tarafından bestelenmiş üç perdelik bir operadır. 1850’de Venedik La Fenice opera evinin Verdi’ye yeni ısmarlaması ile libretto arayışında olan Verdi, Victor Hugo’nun siyasi bakımdan çok tartışmaya yol açmış *Le roi s’amuse* eserini beğenmiştir. İtalyanca librettosu⁹ bu oyundan uyarlanarak Francesco Maria Piave tarafından yazılmıştır. Operanın o dönemde Kuzey İtalya’yı idaresi altında bulunduran Avusturya-Macaristan İmparatorluğu’nun sansür otoritelerinden geçmesinin zor olacağı düşüncesi ile librettist Piave, Victor Hugo versiyonundaki kralı eserin yazıldığı zamanda hanedanlığından hiçbir üyenin hayatta olmadığı Mantova düküne değiştirip, Gilda’nın yatak odası sahnesi gibi sorunlara yol açabilecek kısımları değiştirerek sansüre uygun bir uyarlama yapmıştır. Aynı şekilde kahramanın ismi de Triboulet’den (Fransızca *rigolo* -gülünç-) Rigelotto’ya çevrilmiştir. Sonuç olarak provaları büyük bir gizlilik içinde yürütülen Rigoletto operasının Venedik Le Fenice opera evindeki prömiyer temsili (11 Mart 1851) büyük bir başarı sağlamıştır (Schwarm ve Cantoni, 2014). En çok oynanan opera eserleri arasındadır.

6.2. Rigoletto Operası Roller ve Konu Özeti

- Rigoletto, saray soytarısı.
- Gilda, Rigoletto’nun kızı.
- Mantova Dükü, Rigoletto’nun patronu ve Gilda’nın sevgilisi
- Sparafucile, bir tetikçi ve kiralık katil.
- Maddalena, Sparafucile’nin kız kardeşi ve bir fahişe
- Kont Monterone, bir soylu
- Giovanna, Gilda’nın hizmetçisi ve en yakın arkadaşı
- Kont Ceprano, saraydaki soylulardan biri
- Kontes Ceprano, Kont Ceprano’nun eşi ve Dük’ün flört ettiği kadınlardan birisi

⁹ Piave, Francesco Maria, ve Giuseppe Verdi. *Rigoletto*. TELDEC, 1989.

Birinci Perde

Rigoletto, çapkınlık maceralarında Dük'e yardım etmekten mutlu olan sivri dilli mizaca sahip kambur bir saray soytarıdır. Dük'ün ilgilendiğı kadınlarının kocalarıyla alay etmesi ve bu kocaları hapis etme ya da idam ettirerek ortadan kaldırması için fikir vermesiyle başta Dük'ün karısını baştan çıkarmaya çalıştığı Kont Ceprano, kızının onurunu lekelediğı Kont Monterone olmak üzere genel olarak saray mensuplarının nefretini kazanır. Kont Monterone intikam için öfkeyle Dük'ün sarayına gelir ama Rigoletto'nun alayları ile karşılaşır ve onu lanetler. Bu arada saraylılar, bir metresi olduğundan şüphelendikleri Rigoletto'dan intikam planları yapar. Rigoletto'nun karşısına çıkan kiralık katil Sprafucile, ihtiyaç duyduğu takdirde hizmetlerini Rigoletto'ya sunabileceğini söyler. Eve dönen Rigoletto kızı Gilda'yı, evden ayrılmamaya dikkat etmesi için uyarır. Rigoletto kendinin bir kızı olduğunu herkesten saklamaktadır ve kızı Gilda da babasının ne iş yaptığından habersizdir. Kızını herkesten gizlediğı için Gilda ancak kilisede dua ederken başkaları tarafından görülebilmektedir. Böylelikle de Gilda, kilisede gördüğü genç bir öğrenci olduğuna inandığı biri tarafından -Dük- baştan çıkarılmıştır. Gilda'nın dadısı Giovanna'ya kilisede bir gençle tanıştığını ve bu gence âşık olduğunu söylerken, Dük içeri girer kendisini fakir bir öğrenci Gualtier Malde olarak tanıtır ve birbirlerine aşklarını itiraf ederler. İntikam için Rigoletto'nun metresini bulduğunu düşünen saraylılar Kontes Ceprano'nun kaçırılmasına yardım ettiğini düşünen gözleri bağılı Rigoletto'nun yardımıyla Gilda'yı kaçırıp Dük'e götürerek Rigoletto'dan intikam alırlar. Kızının kaçırıldığını anlayan Rigoletto, Kont Monterone'nin lanetini haykırarak çöker.

İkinci Perde

Dük Gilda'nın kaçırılması nedeniyle kaygılıdır, soylular Rigoletto'nun metresini kaçırdıklarını haber verirler ve Dük, bunun Gilda olduğunu anlar ve yanına gider. Saraylılar aldırılmaz gibi görünen ama bir yandan kızını arayan Rigoletto'yla alay ederler. Rigoletto sonunda kızını aramakta olduğunu itiraf eder ve saraylılara kızı için yalvarır. Gilda koşarak içeri girer ve yalnız kalınca babasına olanları açıklar. Öfkelenen Rigoletto Dük'ten ö almak için planlar yapar.

Üçüncü Perde

Rigoletto Dük'ü hala seven Gilda'ya ahlaksızlığını göstererek hayal kırıklığına uğratmaya çalışır. Onu Sparafucile'nin içi görünen evine götürür, burada kılık değiştirmiş Dük, Gilda'ya söylediği sevgi sözcüklerini Sparafucile'nin kız kardeşi Maddalena'ya söylemektedir. Aldatıldığını anlayan Gilda'ya intikam sözü vererek Sparafucile ile Dük'ü onu öldürmesi için anlaşma yapar ve kızına bir erkek elbisesi giyerek Verona'ya kaçmaya hazırlanmasını söyler. Fırtınada kalması için Dük'e oda veren Sparafucile gece yarısı onu öldürmek için hazırlıklara başlar ancak Dük'ten etkilenen Maddalena genç adamın hayatı için yalvarır ve Sparafucile, gece yarısından önce başka bir adam gelirse, Dük'ün yerine onu öldüreceğini ve kararlaştırıldığı gibi Rigoletto'ya bir çuval içinde cesedi vereceğini kabul eder. Hala Dük'ü seven Gilda erkek kılığında evin önüne gelince bu konuşmaları duyar ve Dük için kendini feda etmeye karar verir. Evin kapısını çalar ve kararlaştırıldığı gibi Sparafucile tarafından bıçaklanır. Gilda'nın bedeni bir çuval içinde, suikast ücreti ile gece yarısı geri dönen Rigoletto'ya teslim edilir. Rigoletto zafer kazandığını düşünürken evin içindeki Dük'ün sesini duyduğunda sevinci bozulur ve ölmek üzere kızını çuval içinde bulur. Kendine gelen Gilda anlaşmayı bozarak babasını aldattığını, sevgilisinin yerine ölmekten mutlu olduğunu söyler ve son nefesini verir. Rigoletto'nun büyük bir üzüntüyle lanet anarak yıkılır ve opera biter.

6.3. Otantik ve Anakronistik Rigoletto Operası Temsillerinin Yöntem Bölümünde Yer Alan Dramaturjik Bağlam Modeli Çerçevesinde Karşılaştırmalı Değerlendirmesi

Bu çalışmada otantik temsil örneği olarak incelenen Rigoletto operası¹⁰ 7 Kasım 1977 tarihinde sahneye konulmuştur. Operada orkestra şefliğini James Levine, rejisörlüğü John Dexter, set ve kostüm tasarımını Tanya Molseiwitsch, aydınlatmayı ise Gil Wechslar üstlenmiştir. Metropolitan Opera tarafından sahnelenen bu opera 1977-1978 sezonunda tarihlerinde olmak üzere 39 kez¹¹ sahnelenmiştir. Anakronistik temsil

¹⁰ Tarih itibariye temsilin şu linkten izlenmesi mümkündür: <https://www.operaonvideo.com/rigoletto-met-1977-domingo-cotrubas-macneil-diaz-levine/>

¹¹ Temsil günlerine şu sayfadan ulaşılması mümkündür: <http://69.18.170.204/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/gisrch31.r?Term=1977->

örneği olarak incelenen Rigoletto temsili¹² ise 25 Ocak 2013 tarihinde sahnelenmiştir. Bu temsilde orkestra şefliğini Michele Mariotti üstlenmiş, geri kalan prodüksiyon ekibini ise, Broadway rock müzikalleri *Spring Awakening* ve *American Idiot* ile tanınan bir tiyatro yönetmeni olan rejisör Michael Mayer, set tasarımı Christine Jones, kostüm Susan Hilferty, ışık tasarımı Kevin Adams olmak üzere hepsi Tony ödüllü sanatçılar oluşturmuştur. Bu prodüksiyon 2012-2013 sezonunda 23 kez¹³ sahnelenmiştir.

1977 temsili, yönetmen Dexter'in reji anlayışının otantiklik bağlamında libretto ve daha önceki otantik temsil biçimleriyle tutarlılık içinde olması sebebiyle otantik temsil olarak ele alınmıştır. Diğer yandan Michael Mayer'ın operanın geçtiği tarihi ve yeri 16. yüzyılın Mantova Sarayı'ndan (İtalya) 400 yıl ileriye 1960'ların Las Vegas'ına, bir kumarhaneye taşıyan temsilinin rejisi için bunu söylemek güçtür. Neon reklam afişleriyle tanıtımı yapılan bu operanın temsil gecesinde opera sanatçısı Renee Fleming gecenin sunucusu olarak temsilin başında yaptığı konuşmada eseri "bizim Rigoletto'muz" diyerek tanımlamış ve çağa adaptasyonunun altını çizmiştir. Operanın İngilizce alt yazılarında bazı sözlerin değiştirilmiş olması da bu bağlamı vurgulamıştır.

Mayer, sığ ilişkiler, çöküş gibi konularla ünlü grup Rat Pack'i¹⁴ ilişkilendirmiş ve operayı bu tema üzerine kurmuştur. Bu bağlamda çalışmada 2013 prodüksiyonu, anakronistik temsil örneği olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada çağdaş bakış açısı ile püristlerin çatışması bağlamıyla karşılaşılan fikir ayrılıklarından çok, operanın orijinal librettosunda hikâye akışını önemli ölçüde etkileyen ve yöntem bölümündeki dramaturjik bağlam modelinde belirtilen şablon üzerindeki kriterler gereğince karşılaştırma yapılmıştır.

78&limit=3000&xBranch=ALL&xmtype=&xdate=&xedate=&theterm=1977-78&xhome=http://69.18.170.204/archives/bibpro.htm&xhomepath=http://69.18.170.204/archiv&x=0

¹²Tarih itibariye temsilin şu linkten izlenmesi mümkündür; <https://www.operaonvideo.com/rigoletto-met-2013-lucic-damrau-beczala-volkova>

¹³ Temsil günlerine şu sayfadan ulaşmak mümkündür: <http://69.18.170.204/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/gisrch31.r?Term=2012-13&limit=3000&xBranch=ALL&xmtype=&xdate=&xedate=&theterm=2012-13&xhome=http://69.18.170.204/archives/bibpro.htm&xhomepath=http://69.18.170.204/archiv&x=0>

¹⁴ Isherwood, C. (2013). Rigoletto in Rat Pack Style at the Met. Erişim tarihi: 12 Nisan, 2023, <https://www.nytimes.com/2013/01/27/arts/music/rigoletto-in-rat-pack-style-at-the-met.html>

6.3.1. Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği (1977) Mantova ve civarı, İtalya 16. yüzyıl	Anakronistik Temsil Örneği (2013) Las Vegas, Amerika Birleşik Devletleri 1960'lar
BİRİNCİ PERDE	
Sahne 1-6 - Librettoda yazdığı gibi bir saray avlusunda geçer. Sahne 7 ve 8 - Gece olur, dekor değişmiş arkada hafif bir ışıkla aydınlatılmış mütevazı bir evin gösterildiği sokak görülmektedir. Sahne 9-12 - Sade karanlık bir avlu, eski görünümlü görülmektedir, daha çok taş sütun ve basamaklar vardır. Sahne 13 - Gilda merdivenlerden terasa çıkar.	Sahne 1-6 - Arka plan yanıp sönen ışıklarla renkli bir kumarhane ortamı, platformların üstünde kumar masaları görünür. Sahne 7 ve 8 - Mekân aynıdır, kumarhanede bar kısmına odaklanılmıştır. Sahne 9-12 - Sahne asansörde başlar. Ev, karanlık arka plan üstüne inen yuvarlak deliklerden oluşan bir duvar ve bir bank şeklinde gösterilmiştir. Sahne 13 - Gilda asansörle yukarı çıkar.
İKİNCİ PERDE	
Sahne 1-8 Dük'ün sarayında yemek odası gösterilir.	Sahne 1-8 Kumarhanedeki çatı katında arka duvarları yeşil perdelerle kaplı ve ortasından sarmal merdiven geçen, altın bir kadın heykeli, koltuk ve kanepeler olan bir odada geçer.
ÜÇÜNCÜ PERDE	
Sahne 1-12 İki katlı derme çatma bir dükkânda, Sparafucile'nin odası ve sokak gösterilir.	Sahne 1-12 Karanlık arka planda neon ışıklar olan köhne bir kulübün hem içerisi hem de sokak ve araba görünür.

Tablo 6.1 Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması

6.3.2. Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği	Anakronistik Temsil Örneği
BİRİNCİ PERDE	
Uvertür - Perde kapalıdır. Sahne 1 - Dekor ve işlemeli kıyafetler döneme uygundur, ellerde şamdanlar bulunmaktadır. Sahne 2 - Döneme uygun kabarık, işlemeli elbisesi ile Kontes Ceprano görünür. Sahne 3 - Renkli ve zilli şapkalı kostümüyle soytarı olduğu belli olan Rigoletto görülmektedir. Sahne 4 - Koro maske ve değişik şapkalar takmaktadır. Sahne 5 - Ellerde altın kadehler vardır. Sahne 6 - Koyu renk ciddi kostümüyle Kont Monterone girer. Sahne 7 - Sparafucile sıradan koyu renk bir takım giyer, Rigoletto'ya kılıcını gösterir. Sahne 8 - Rigoletto eve geçerken soytarı kostümünü değiştirir, üstünde gömlek pantolon olarak eve girer. Sahne 9 - Gilda mavi, yakası dantelli bir elbise giymiştir.	Uvertür - Karanlık bir ortamda, asansöre giren başörtülü Gilda ve koyu yeşil pantolon, beyaz gömlek, kırmızı baklava desenli bir süveter giyen Rigoletto görünmektedir. Sahne 1 - Dük siyah pantolon, papyon, beyaz gömlek ve ceket giymektedir. Diğer erkekler ise genellikle parlak, işlemeli, renkli ceketler giymektedirler. Revü kızları renkli, tüylü kıyafetler ve maskeler takmaktadırlar. Sahne 2 - Kontes Ceprano parlak altın rengi dar bir gece elbisesi, beyaz kürk ve sarı saçlarıyla Marilyn Monroe tarzında bir kılıktadır, erkekler sigara içer. Sahne 3-5 - Firavun lahitine benzer bir heykel ve Mısırlı kostümlü dansçı vardır. Sahne 6 - Arap Şeyhi kostümlü Kont Monterone ve takım elbiseli gözlüklü korumaları görünür. Sahne 7-8 - Sparafucile elinde çakısı, mor takım elbise, mavi gömlek ve sarı kravat takmaktadır. Sahne 9-12 - Gilda koyu mavi bir elbise giymiş ve boynuna haç takmıştır. - Giovanna ise siyah elbise üstüne yeşil gömlek ve leoparlı aksesuar giymektedir.

Sahne 10-14 - Giovanna siyah uzun elbise ve baş örtüsü takmaktadır. Sahne 15 - Maskeli saray halkı Rigoletto'ya merdiven tutturur ve görüşünü engellemek için ona maske takarlar.	Sahne 13 - Giovanna sakız çiğner, Gilda aşkını günlüğüne yazmaktadır. Sahne 14 - Gilda'yı kaçırmaya gelen erkekler değişik şekilli maskeler takmaktadırlar. Sahne 15 - Erkek çetesi Rigoletto'ya maske takar ve farklı asansörle yukarı yollarlar. Firavun lahiti yeniden gelir bu sefer içine Gilda'yı koyarlar.
İKİNCİ PERDE	
Sahne 1 - Yemek masasının arkasında Düşes'in resmi vardır. - Dük siyah üstüne gümüş taşlı ve işlemeli kostüm giymektedir. Sahne 3-4 - Rigoletto soytarı kostümünü yeniden giymiştir. Sahne 5-7 - Gilda beyaz gecelik ve sabahlık giymiş ve yalın ayaktır.	Sahne 1 - Altından çıplak bir kadın heykeli vardır. Dük beyaz smokin, arka planda sızmış görünümlü diğer erkekler ise siyah pantolon, papyon renkli parlak ceket ve yelekler giymektedirler. Sahne 3 - Rigoletto koyu renk pantolon, beyaz gömlek, kırmızı süveter ve bej rengi pardösü giymektedir. - Kont Ceprano puro içmektedir. Sahne 4 - Düşes'in asistan görünümlü yardımcısı mavi döpiyesle ve ajandayla girer. Sahne 5 - Gilda gece mavisi dağılmış elbisesi ile yalın ayaktır. Sahne 6 - Dekor, kostüm anlamında değişiklik yoktur. Sahne 7 - Şeyh Monterone ve silahlı, fötr şapkalı takım elbiseli korumalar vardır.

ÜÇÜNCÜ PERDE	
Sahne 1 - Dük öncekine benzer bir kostümle girer. Sahne 2 - Sparafucile bordo pelerin giymiştir. Sahne 3 - Maddalena dekolmeli siyah bir elbise giymiştir. Sahne 4-5 - Asker üniforması gibi bir kostümle Sparafucile girer. Sahne 6 - Gilda kostüm değiştirmiş, koyu mavi pantolon ve ceket ve pelerin giymiş başını örtmüştür.	Uvertür - Dükkânda direk dansı yapan üstsüz bir dansçı, gömleği açılmış salaş kıyafetli içki içen bir müşteri vardır. - Gilda lila çiçekli bir gömlek mavi etek ve mavi pardösü boynunda haç kolyesi takmıştır. - Rigoletto yine beyaz gömlek bej pardösü mavi düğmeli süveter, pantolon giymektedir. - Sağ tarafta Sparafucile plakalı eski model bir araba bulunmaktadır. Sahne 1 - Dük öncekine benzer bir kostümle girer. Sahne 2-5 - Sparafucile deri ceket, siyah tişört ve pantolon giymiş, altın saat takmıştır. - Maddalena siyah dantelli gecelik ve kırmızılı sabahlık giymiştir. Sahne 6 - Gilda babasının pardösüsü ve fötr şapkası ile kılık değiştirmiştir.

Tablo 6.2 Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması

6.3.3. Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği	Anakronistik Temsil Örneği
BİRİNCİ PERDE	
Uvertür Temsil kaydında uvertür sırasında perde kapalıdır, orkestra gösterilmekte ve yapımda yer alan kişilerin isimleri geçmektedir.	Uvertür - Mavi ve kırmızı hafif ışıklandırılmış bir sahne görünür. - Rigoletto başörtülü Gilda ile bir asansöre biner ve tek olarak iner. Bu sırada onları Marullo izlemektedir.

Sahne 1 • Dük ve Borsa aralarında önce Gilda sonra da Kont Ceprano'nun eşi hakkında konuşmakta, kadınlar ve ilişkilerden bahsetmektedirler. • Dük terastadır, çevresinde kadınlar vardır. • Altta parti ortamı vardır, insanlar dans edip vakit geçirmektedir. • Dük çevresindeki kadınlara kur yaparak aryasını söyler.	Sahne 1 • Sahnede olay dizisi Dük'ün aryasını elinde Rigoletto'nun getirdiği mikrofonla söylemesi dışında aynıdır. • Dük çevresinde flört ettiği revü kızları renkli, tüylü kıyafetleri ve maskeleriyle dans eder.
Sahne 2 • Çapkın Dük, Kontes Ceprano'ya kur yapar, bu sırada Kont onları uzaktan izlemektedir.	Sahne 2 • Dük, kostümü ile Marilyn Monroe'yu andıran Kontes ile flörtleşmektedir. • Arkadaki erkekler senkronize sigara içme, ayakkabı bağlama gibi hareketlerle bir grup olarak Dük'e eşlik etmektedirler. • Sahneden ayrılırken Dük kaba bir şekilde Kontesin kalçasına vurur.
Sahne 3 • Rigoletto ortaya çıkar ve Dük'ün aşk ilişkileri ve karısına olan ilgi ve düşkünlüğünden bahsederek Kont Ceprano'yu kızdırır. • Sahneden çıkarlar, aşağıda eşli dans başlamıştır. • Kont sürekli eşi ve Dük'ü takip etmektedir.	Sahne 3 • Rigoletto Dük'ün çapkınlık planlarından bahsederken içeriye firavun lahitine benzer bir heykel gelir ve içinden Rigoletto'nun para verdiği Mısırlı kostümü ile dansçı bir kız çıkarak • Kont Ceprano'nun dikkatini dağıtmaya çalışır. • Kont Ceprano agresif tavırlarla eşinin peşinden sahneden çıkar.
Sahne 4 • Marullo saray halkına Rigoletto'nun sevgilisi olduğundan bahseder. • Herkes onun gibi kambur bir soytarının metresi olmasına şaşırır.	Sahne 4 • Marullo mikrofonu alıp bir şovmen tavrıyla Rigoletto'nun sevgilisinden bahseder. • Arka planda Kont Ceprano eşini Dük'ün elinden almıştır, hararetle tartıştıkları görülmektedir.

Sahne 5 • Dük, Rigoletto’yla partiye geri döner. • Dük, kontesi elde etmek isterken Rigoletto bunun için kontu hapse attırmak, kafasını kestirmek gibi konuşmayı dinleyen Kont Ceprano’yu kızdıracak tavsiyeler vermektedir. • Rigoletto herkesin içinde ona sataşmaya devam ederken Kont Ceprano intikam almak için insanları dolduruşa getirir. • Sahne sırasında Dük ve Rigoletto yukarı balkonda, diğerleri aşağıdadır. • Dük’ün yanına gelen kızlarda coşkulu bir hava hâkimdir.	Sahne 5 • Olay dizisi ve aksiyon aynı şekilde ilerlemektedir. • Ek olarak, konuşulanları duyan Kont Ceprano sinirle silahını çeker ama durdurulur ve kumarhane müşterileri ellerini çıtlatarak Rigoletto’ya yönelik intikam planları yaparlar.
Sahne 6 • Kont Monterone gelir, kızının onurunu lekeleyen Dük ile ödeşmeyi istemektedir. • Rigoletto yukarıdan aşağı sarmaşığa tutunarak iner ve asıl muhatap olan Dük yerine kendisi dalga geçerek konuşur. • Kont Monterone sinirlenir ve intikam yeminleri eder. • Dük tutuklama emri verir, Kont Monterone ikisini de lanetler. • Bir babanın yasını hafife aldığı için kızdığı Rigoletto’da ilk defa korku ifadesi görünür ve dalgacı hali geçer. • Sahne kararır sadece şamdanlar görünmektedir.	Sahne 6 • Dük ile ödemeyi isteyen Kont Monterone, Arap Şeyhi kostümü ve iki tane takım elbiseli koruması ile gelir. • Kafasına örtü geçirip kendisini taklit eden Rigoletto’nun aşağılamalarına çok sinirlenir. • Kumar masalarını dağıtır ve Dük’ün talimatı ile giren görevliler tarafından tutuklanır. • Bunlar dışında olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynıdır.
Sahne 7 • Sparafucile eve girmeden Rigoletto’ya yaklaşır ve kiralık katil olarak servislerini sunar ama Rigoletto şimdilik istemediğini belirtir.	Sahne 7 • Sparafucile barda içkisini alırken Rigoletto kumar masasının çevresinde dolaşır. • Sparafucile hizmetlerini sunar, çakısını gösterir, sonunda da Rigoletto’ya kartını verir ve gider.
Sahne 8 • Rigoletto lanetlenmiş olmasını hala sindiremez. • Rigoletto Sparafucile ile benzer olduklarını onun silahının çakı	Sahne 8 • Bardan içki alan lanetlenmesi sinirini bozmuşduğı için derdini barmene anlatır. • Olay dizisi ve aksiyon bunun dışında libretto ile aynı şekilde ilerler.

kendisinininkinin ise dili olduğunu söyler. • Kostümünü çıkararak bu halinden mutsuzluğundan bahseder.	
Sahne 9 • Rigoletto anahtarıyla evin avlusuna girer, kapıyı açınca Gilda çıkar. • Babasının halinden endişeli olan Gilda annesi hakkında bilgi almak istemektedir. • Babası perişan bir şekilde anlatırken ona sarılarak dinler.	Sahne 9 • Rigoletto eve girmek yerine asansörün düğmesine basar, içinden Gilda ve Giovanna çıkar ve bu sırada dekor yukarıdan iner. • Olay dizisi ve aksiyon bunun dışında libretto ile aynı şekilde ilerler.
Sahne 10 • Rigoletto girip çıkarken görünüp görünmediğini, evin kilitli olup olmadığını içeri giren Giovanna'ya sorar ve kızını bir çiçek gibi koruyup gözlemesini söyler, • Bunları duyan Gilda bu endişenin nedenini merak etmektedir.	Sahne 10 • Rigoletto Giovanna'yla konuşurken Dük ile ilgili sırrı paylaşan Giovanna ve Gilda anlamlı şekilde bakışırlar. • Baba kız sevgi dolu düetlerini söylerken yuvarlak dekorun boşluklarından görünen Dük'ün Giovanna'ya bol miktarda para verdiği görünmektedir.
Sahne 11 • Rigoletto dışarıda birisi olduğundan şüphelenerek sokağa çıktığında Dük avluya girip Giovanna'ya bakış atıp ağacın arkasına saklanır. • Rigoletto Giovanna'ya kapıyı kimse için özellikle de Dük için açmamasını söyleyerek çıkar. • Dük, Gilda'nın Rigoletto'nun kızı olduğunu öğrenince şaşırır.	Sahne 11 • Giovanna, Dük'e biraz beklemesini işaret eder ve sonra anahtarını yere düşürür. • Sesi duyan Rigoletto şüphelenir ve dışarı çıkar. • Olan biteni arkadan izleyen Dük Rigoletto'nun kim olduğunu öğrenir. • Giovanna, Dük'ü içeri alacağı için sabırsız hareketlerle Rigoletto'yu dinler.
Sahne 12 • Gilda babasına kilisede bulunduğu gençten bahsetmediği için utanmaktadır. • Dük'e âşık olabileceğini söyler ve fakir biri olmasını tercih etmektedir bu sırada dük Giovanna'nın avucuna para koyar Giovanna gider ve kendisi de Gilda'nın sözlerini dinledikten sonra saklandığı yerden çıkar aşkını itiraf eder. • Gilda panik olur nasıl oraya girdiğini anlayamaz ve Dük'ten gitmesini ister. Dük tatlı sözlerle kalbini çeler.	Sahne 12 • Giovanna sigarasını alıp Gilda'nın yanına banka oturur ve Dük'ten bahsederler. • Gilda heyecanlı ve aşıktır, aşkıdan bahsederken Dük içeri girer el hareketiyle Giovanna'yı kovar ve banka uzanarak Gilda'nın kelimelerini tamamlar. • Gilda panik olmuştur, Dük üstüne geldikçe kaçır ama bir yandan da istediği belirgindir.

● Ağacın gövdesine otururlar ve Dük Gilda'nın elini tutar. ● Ayak sesleri duyan Giovanna çifti uyarır. ● Gilda babası geldi korkusuyla Dükten hızlıca gitmesini ister. ● Dük baş başa kalma şansları gittiği için kızmıştır. Aşk sözleriyle birlikte ayrılırlar. ● Giovanna Dük'ü çıkarır. Gilda kapıdan onları izler.	● Düetin sonunda öpüşerek birbirlerinden zar zor ayrılırlar. ● Bu sırada Ceprano ve Borsa evin dışında keşif yapmaktadır. ● Olay dizisi ve aksiyon bunların dışında libretto ile aynı şekilde ilerler.
Sahne 13 ● Aryası sırasında Gilda stabil bir şekilde aşkıdan bahseder, aryanın sonunda yukarı terasa çıkar ve giden Gualtier Malde'nin peşinden bakarak söyler. ● Bu sırada Marullo, Kont Ceprano, Borsa ve diğerleri gelir, Rigoletto'nun gizli aşkını bulduklarını düşünerek onu izlerler.	Sahne 13 ● Gilda, ariası sırasında aşkını bankta günlüğüne yazarak, heyecanla bir kalkıp bir banka uzanarak itiraf eder. ● Aryanın sonunda Giovanna sakız çiğneyerek gelir yukarı çıkarlar. ● Olay dizisi ve aksiyon bunun dışında libretto ile aynı şekilde ilerler.
Sahne 14 ● Gelen saray erkekleri Gilda'nın ne kadar güzel olduğundan bahsederler.	Sahne 14 ● Olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynı şekilde ilerler.
Sahne 15 ● Lanetten dolayı endişeli olan Rigoletto eve gelir. Çevredeki sesleri duyunca gerilir. ● Marullo diğerlerini tembihleyip Rigoletto'ya Kont Ceprano'nun karısını kaçırma şakası yapacaklarını söyleyerek görev verir. ● Rigoletto kendisi ve kızı ile ilgili bir şey olmadığı için rahatlar. ● Ona Kont Ceprano'nun anahtarını aldıklarını söylerler. Kadını kaçıran merdiven tutması görevi verirler bu sırada taktıkları maske yüzünden görmesi engellenmiştir. ● Gilda'yı kaçırmak, kaçırlırken fuları düşer. ● Gözlerinin bağlı olduğunu fark eden Rigoletto bandı çıkarır, evin kendi evi olduğunu ve kızının kaçırıldığını fark eder.	Sahne 15 ● Maskeli Marullo planı açıklar ve Rigoletto'ya da bir maske takarak farklı bir asansörden yukarı yollar. ● Bu sırada diğer taraftan Gilda'yı kaçırmak ve dansçı kızın çıktığı lahitin içine yerleştirirler. ● Giovanna asansörde elleri bağlanmış etkisiz hale getirilmiştir. ● Diğer asansörden inip gerçeği anlayan Rigoletto Giovanna'yı bulur ellerini çözüp ayıltmaya çalışır ama başarısız olur. ● Olay dizisi ve aksiyon bunun dışında libretto ile aynı şekilde ilerler.

İKİNCİ PERDE	
Sahne 1 Dük yemek masasının çevresinde gezinirken Gilda'nın kaçırılmasını öğrenmiş ve bu durumdan üzgün bir şekilde bahsetmektedir.	Sahne 1 - Dük Gilda'nın kaçırılmasından bahsederken bulduğu eşarbı elinde tutmaktadır. - Arkada akşamdan kalma görünümlü uyuyan adamlar vardır.
Sahne 2 - Saraydaki erkekler Rigoletto'nun sevgilisini kaçırdıklarını söyleyince Dük olayın aslını anlar, nasıl yaptıklarını anlatırken parşömene bir mektup yazar. - Rigoletto hem kızı bulduğu için sevinmiş hem de ona bir şey olup olmadığını bilmediği için endişeli görünür. - Saraylılar ellerinde içkilerle yaptıklarını konuşurlar. - Dük kızın nerede olduğunu sorar ve evine getirdiklerini öğrenince keyifle içeri gider.	Sahne 2 - Gilda'nın kaçırılma hikayesi anlatılırken Dük'ün yüzünde baskın olarak keyifli bir ifade görünmektedir. - Kızın içeride olduğunu öğrenince ceketini çıkarır yanındaki kişinin verdiği kokaini içine çeker. - Eline bir içki şişesi alır ve keyifle merdivenlerden aşağı Gilda'nın yanına iner.
Sahne 3 - Rigoletto içeri girer. - Mırıldanıp şarkı söyleyerek üzüntüsünü ve endişesini saklamaya çalışır ama bir yandan dolanarak kızını aramaktadır. - Saraylılar onun bu halini fark edip eğlenirler. - Bu sırada Rigoletto bir mendil bulup heyecanla inceler ama kızının değildir.	Sahne 3 - Rigoletto ciddi ve mutsuz bir havada kumarhaneye girer. Endişeyle arama hali görünmemektedir. - Kont Ceprano purosunu içerek Rigoletto'ya hatırlarını sorar, herkeste dalga geçer bir hal vardır. - Marullo özellikle cebinden kumaş mendili çıkartır, görünce Rigoletto heyecanlanır sonra hayalkırıklığı yaşar.
Sahne 4 - Düşes'in uşağı gelip Dük'ü sorar. - Saray mensubu erkekler yalanlar söyleyince sohbeti dikkatle dinleyen Rigoletto, Dük'ün içeride kızıyla olduğunu anlar. - Kızını istediğini söylediğinde, o ana kadar eğlenenler kızı olduğunu anlayınca şaşırırlar.	Sahne 4 - Düşes'in yardımcısı girer. Bahane uydurup kadını kolundan çekerek gönderirler. - Rigoletto kızının içeride olduğunu anlar. - Geriye gitmeye çalıştıkça diğerleri tarafından itilmektedir. - Müzikle birlikte teker teker kollarını kavuşturarak Rigoletto'ya karşı dururlar.

● Rigoletto kapıya koşar ama korumaları geçmez önce büyük bir öfkeyle kapıya saldırarak sonrasında ise bu işe yaramadığı için Marullo'ya yalvararak kızını ister.	● Rigoletto yalvardığında alay ve gülüşmeler biter. ● Olay dizisi ve aksiyon bunun dışında libretto ile aynı şekilde ilerler.
Sahne 5 ● Gilda soldaki kapıdan koşarak babasına gelir. ● Rigoletto çok mutludur ama Gilda hala ağlamaktadır, sebebini sorunca kız yalnız konuşmak istediğini söyler. ● Rigoletto saray mensuplarına gitmelerini emreder, isteksizce giderler ama bir yandan dinlemektedirler.	Sahne 5 ● Gilda aşağıdan gelir, önünü kesip gülüşen erkeklerin arasından geçerek babasının kollarına koşar. ● Gilda çevresindekileri korku ve utanç içinde bakar ve açılan düğmelerinin önünü kapatır. ● Rigoletto diğerlerini kovmuştur ama sahneden çıkmaz sadece karanlıkta beklerler.
Sahne 6 ● Gilda cesaretini toplar ve babasının ellerini tutarak kilisede peşine takılan âşık olduğu gençten bahseder. ● Rigoletto bu kadar düşük bir hayat sürmesinin kızının tam tersi şekilde yüksek şartlarda yetişmesini sağlamak olduğunu ama artık her şeyin bittiğini anlatır. ● Bir yandan da masaya kapanıp ağlayan kızını teselli eder. ● Baba kız sarılarak dertleşirler.	Sahne 6 ● Gilda olanları anlatacaktır ama kenarda dinleyen Marullo, Kont Ceprano ve diğerlerini gördüğü için gergindir. Herkes arkasını dönerek onları dinler. ● Rigoletto koltuğa oturmuş içki almış başını eğerek dinlemektedir. Aryanın ikinci yarısında dinleyenler yan döner sonra yeniden arkalarını dönerler. ● Rigoletto yer yer başını sıvazlayarak gergin bir şekilde kızını dinlemektedir. ● Gilda kendini yandaki kanepeye atar ağlar, babası yanına oturup onu teselli etmektedir.
Sahne 7 ● Kont Monterone iki muhafız ile terasta görünür, zindana götürülmektedir. ● Dük'e laneti işe yaramadığına göre Dük'ün mutlu bir şekilde yaşayacağını söyler. ● Bu sırada Gilda ve Rigoletto aşağıda terasın altında onu duymaktadır.	Sahne 7 ● Prodüksiyonda Arap şeyhi olan Kont Monterone korumalar tarafından getirilir. ● Dük'ün ceketini alıp yere atarak lanetin işe yaramadığını söyler. ● Şeyhi başından silahla vurup merdivenlerden aşağı yuvarlarlar. ● Gilda korku içinde yana kapanır ve ağlar.
Sahne 8 ● Rigoletto Kont Monterone'nin arkasından intikamının alınacağını	Sahne 8 ● Rigoletto intikam planları yapar, erkekler yine sırtı dönük dinler.

bağırır. Gilda dizlerine kapanarak onu durdurmaya çalışır, Dük ona ihanet etmiştir ama yine de onu sevmektedir.	- Gilda yerden Dük'ün ceketini alır koklar. - Gilda babasına yalvarırken yere kapanır sonunda babası onu kaldırır, sürükleyerek çıkarır.
ÜÇÜNCÜ PERDE	
Uvertür - Sparafucile oturmuş bıçağını temizlemektedir. - Gilda ve Rigoletto sahneye girer.	Uvertür - Karanlık bir ortam ortada direk dansı yapan üstsüz bir kadına müşterisi para verir ve içeri geçerler. - Gilda ve Rigoletto sokağa girer.
Sahne 1 Rigoletto Gilda'yı aşkından vazgeçirmek için Dük'ün gerçek yüzünü göstermeye çalışmaktadır.	Sahne 1 - Gilda babasının sözleriyle içeriyi izlemeye başlar, bu sırada Dük girer. - Arabanın arkasına saklanır ve izlerler.
Sahne 2 - Dük girer, şarap ve oda ister. - Aryasını içeri giren iki kadınla flörtleşerek söyler. - Dük Maddalena'nın yanına yukarı çıkar, Gilda her şeyi duyduğu için perişan durumdadır. - Sparafucile sokakta Rigoletto'ya giderek Dük'ü öldürüp öldürmeyeceğini sorar. - Rigoletto buna sonra vereceğini söyler.	Sahne 2 - Dük girer, para verip şarap ve Sparafucile'nin kız kardeşini ister. - Dük ceketini arkaya atar keyifle ariasını söyler bu sırada Gilda şaşkınlık ve sinirle onu dinler. - Dük ariyanın ikinci yarısını direğin çevresinde dönerek söyler, bitiminde Sparafucile içine ilaç attığı şarapla gelir. - Maddalena Dük'ün yanına gelir.
Sahne 3 - Maddalena Dük'e bir yandan kur yapar bir yandan kaçar. Sandalyede oturarak Dük'ün iltifatlarını dinler. - Dük aşkından bahsederken kapıda dinleyen Gilda nasıl bir yalancı olduğunu anlamıştır. - Dük Maddalena'ya aşk sözcükleri ile evlenme teklifi eder, Maddalena yalan söylediğini anlayarak dalga geçmektedir. - Rigoletto kızını teselli etmekte ve bir yandan gerçekleri öğrenmesini sağlamaktadır. - İntikam planını anlatıp Gilda'yı yollar. - Sparafucile evin çıkışında Rigoletto'dan	Sahne 3 - Dük Maddalena'yla içeride flört ederken dışarıda Gilda perişandır. - Direk çevresinde flörtleşirler Gilda ve Rigoletto dışarıda dolaşmaktadır. - Gilda bu sözler kendisine de söylendiği için kahrolur, Rigoletto bu kadar dinlediğinin yeterli olduğunu söyleyerek intikam alacağını söyler. - Gilda'ya erkek kıyafetleri giyip Verona'ya gitmesini, orada buluşacaklarını söyler. - Bu sırada Dük ve Maddalena arkada öpüşür. - Sparafucile arabanın içindedir. Rigoletto

Dük'ü öldürmesi için olanparayı alır.	arabaya vurunca çıkar ve parayı alır.
Sahne 4 - Sparafucile ve Rigoletto Dük'ü öldürmek için anlaşmayı yaparlar. - Rigoletto gece yarısı adamı nehre atmak için döneceğini söyleyerek ayrılır.	Sahne 4 Olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynı ilerler.
Sahne 5 - Maddalena Dük'ten etkilenmiştir ölümden kurtulmasını ister, masanın başında oturmuş endişelidir. - Sparafucile yakında fırtına çıkacağını söyleyerek içeri girer, daha çok para karşılığında uyuması için Dük'e kendi odasını verecektir. - Maddalena merdivenlerden yukarı çıkmaya çalışır ama abisi tarafından yolu kesilip kenara itilir. - Anlaşma için verilen paranın az olduğunu söyler ama abisi dinlemez, uyuyan adamın kılıcını getirmesini söyler.	Sahne 5 - Maddalena olayı anladığı için Dük'e ayrılmasını söylemeye çalışmaktadır, ama abisi ağzını kapatır. - Sparafucile sigarasını içerek kız kardeşine Dük uyuyunca silahını getirmesini söyler. - Bunların dışında olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynı ilerler
Sahne 6 - Aşkıını kurtarmak isteyen Gilda kostüm değiştirmiş şekilde gelir. - Maddalena Dük'ü kurtarma planları yapmaktadır. - Parayı kendisi kazanmayı ya da Rigoletto'yu öldürüp para almayı teklif eder ama işini hakkıyla yapan abisi bunları reddeder, tek çözüm Dük yerine başkasının gelmesi ve onu öldürmeleridir. - Çan çalınca yarım saat kaldığını söyler masaya oturup içkisini alır. - Gilda cesaretini toplayıp kapıyı çalar. - İçeri girince ışığı kapatırlar Gilda'ya ne olduğu karanlıkta tam anlaşılmaz. - Maddalena ışığı alır ve yukarı çıkar. Fırtına dinmeye başlamıştır.	Sahne 6 - Sparafucile bıçağını çıkarır, boğaz kesme hareketi yapar. - Gilda'nın çalmasıyla kapı açılır, başına örtü geçirir ve belirgin bir şekilde bıçaklanarak araba bagajına atılır.

Sahne 7 Rigoletto gelir, kapının kapalı olduğunu görür ve saatin henüz gelmediğine karar verir, intikamı için bekler.	Sahne 7 Olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynı ilerler.
Sahne 8 - Rigoletto çanı duyunca kapıyı çalar. - Sparafucile siyah çuval içinde kurbanı getirir parayı alır ve eve girer.	Sahne 8 Sparafucile cesedin arabada olduğunu söyler, anahtarı verir ve eve girer.
Sahne 9 Rigoletto cesetten kurtulmayı düşünürken arkadan Dük'ün sesini duyar.	Sahne 9 - Rigoletto araba bagajını açar. - Bunun dışında olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynı ilerler.
Son sahne - Rigoletto sarılı cesedin kim olduğunu merak edip açar ve şok içinde kızı olduğunu fark eder, yardım için kapıyı çalar ama kimse açmaz. - Kızı ona yanıt verir bir an konuştuğu için umutlanır. - Gilda aşkı için öldüğünü söyle ve ölür. - Rigoletto yıkılır ve opera şimşeklerle biter.	Son sahne - Rigoletto bagajda çuvaldaki kişinin kızı olduğunu anlar. - Rigoletto finalde kollarını açar ve yıkılır. - Bunun dışında olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynı ilerler.

Tablo 6.3 Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması

6.3.4 Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği	Anakronistik Temsil Örneği
BİRİNCİ PERDE	
- Uvertür; boş - Sahne 1: Kadın erkek karışık soylular görülmektedir. Dük, Borsa, dansçı kızlar - Sahne 2: Dük, Kont ve Kontes Ceprano, soylular - Sahne 3: Diğerleri ve Rigoletto - Sahne 4: Diğerleri ve Marullo	- Uvertür: Gilda, Rigoletto, Marullo - Sahne 1: Müşteriler erkek, bir de garson ve konsomatrislik yapan kadınlar vardır. Dük, Borsa ve dansçı revü kızları - Sahne 2: Dük, Kont ve Kontes Ceprano, soylular - Sahne 3: Diğerleri, Rigoletto ve Mısırlı kostümlü dansçı kız

● Sahne 5: Diğerleri, Dük, Rigoletto, Kont Ceprano ve Dük'ün yanına gelen kadınlar ● Sahne 6: Diğerleri ve Kont Monterone ● Sahne 7: Rigoletto ve Sparafucile ● Sahne 8: Rigoletto ● Sahne 9: Rigoletto ve Gilda ● Sahne 10: Rigoletto, Gilda ve Giovanna ● Sahne 11: Aynı, ek olarak dışarıdaki Dük ● Sahne 12: Gilda, Giovanna, Dük'e ek olarak sokaktan geçen Borsa ve Ceprano ● Sahne 13: Gilda ● Sahne 14: Gilda, Borsa, Ceprano ve diğer soylu adamlar ● Sahne 15: Aynı, ek olarak Rigoletto	● Sahne 4: Diğerleri ve Marullo ● Sahne 5: Diğerleri, Dük, Rigoletto ve Kont Ceprano ● Sahne 6: Diğerleri, Kont Monterone olarak Arap Şeyhi ve güneş gözlüklü korumaları ● Sahne 7: Rigoletto, Sparafucile ve barmen ● Sahne 8: Rigoletto ve barmen ● Sahne 9: Rigoletto, Gilda ve Giovanna ● Sahne 10: Rigoletto, Gilda, Giovanna ve dışarıdaki Dük ● Sahne 11: Aynı ● Sahne 12: Gilda, Giovanna, Dük'e ek olarak sokaktan geçen Borsa ve Ceprano ● Sahne 13: Gilda ve Giovanna ● Sahne 14: Gilda, Borsa, Ceprano ve diğer soylu adamlar ● Sahne 15: Aynı, ek olarak Rigoletto ve Giovanna
İKİNCİ PERDE	
● Sahne 1: Dük ● Sahne 2: Dük, Marullo, Borsa, Kont Ceprano ve diğer erkekler ● Sahne 3: Marullo, Borsa, Ceprano, diğer erkekler ve Rigoletto ● Sahne 4: Aynı, ek olarak Düşes'in uşağı ● Sahne 5: Marullo, Borsa, Kont Ceprano, diğer erkekler, Rigoletto ve Gilda ● Sahne 6: Rigoletto ve Gilda ● Sahne 7: Aynı, ek olarak iki gardiyan tarafından götürülen Kont Monterone ● Sahne 8: Rigoletto ve Gilda	● Sahne 1: Dük ve uyuklayan diğer erkekler ● Sahne 2: Dük, Marullo, Borsa, Kont Ceprano ve diğer erkekler ● Sahne 3: Marullo, Borsa, Kont Ceprano, diğer erkekler ve Rigoletto ● Sahne 4: Aynı, ek olarak Düşes'in uşağı ● Sahne 5: Marullo, Borsa, Kont Ceprano, diğer erkekler, Rigoletto ve Gilda ● Sahne 6: Rigoletto, Gilda ve arka planda diğerleri ● Sahne 7: Aynı, ek olarak korumalar tarafından götürülen Kont Monterone ● Sahne 8: Rigoletto, Gilda ve arka planda diğerleri

ÜÇÜNCÜ PERDE	
• Uvertür: Sparafucile, Rigoletto ve Gilda • Sahne 1: Rigoletto, Gilda ve Sparafucile • Sahne 2: Rigoletto, Gilda, Sparafucile, Dük ve iki kadın • Sahne 3: Rigoletto, Gilda, Dük ve Maddalena • Sahne 4: Rigoletto, (Dük, Maddalena görünmüyor) ve Sparafucile • Sahne 5: Dük, Maddalena ve Sparafucile • Sahne 6: Maddalena, Sparafucile ve Gilda • Sahne 7: Rigoletto • Sahne 8: Rigoletto ve Sparafucile • Sahne 9: Rigoletto ve Dük'ün sesi • Son Sahne: Rigoletto ve Gilda	• Uvertür: Direk dansı yapan bir kadın, masada bir müşteri, Gilda ve Rigoletto • Sahne 1: Rigoletto, Gilda ve Sparafucile • Sahne 2: Rigoletto, Gilda, Sparafucile, Dük ve Maddalena • Sahne 3: Rigoletto, Gilda, Dük ve Maddalena • Sahne 4: Rigoletto, Dük, Maddalena ve Sparafucile • Sahne 5: Dük, Maddalena ve Sparafucile • Sahne 6: Maddalena, Sparafucile ve Gilda • Sahne 7: Rigoletto • Sahne 8: Rigoletto ve Sparafucile • Sahne 9: Rigoletto ve Dük'ün sesi • Son Sahne: Rigoletto ve Gilda

Tablo 6.4 Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması

6.3.5. Temsillerin Karakter Analizi Bağlamında Karşılaştırılması

Çalışmanın bu aşamasında, her bir karakterin kişiliğini, sahnedeki tutumlarını ve dramayı bir arada tutan ilişkiler ağını belirlemek için karakter¹⁵ analizi yapılmıştır. Bu analiz doğrultusunda aşağıdaki maddelere odaklanılmıştır:

- Karakterin fiziksel görünümü (vücut ve yüz, giysi ve aksesuarların tanımı);
- Karakterin hayat hikayesi (karakterin hikayesini tanımlayan ve onu diğerleriyle ilişki içinde konumlandıran unsurların tanımlanması);
- Bakış açısı (librettistin önerdiği doğrultuda, karakterin bakış açısının dünyanın genel vizyonu ile ilişkili olarak yorumlanması);

¹⁵ Yale University. (2009). Analysis of the characters. Theater Practicum Model. <https://campuspress.yale.edu/theaterpracticummodel/materials-2/analysis-of-the-characters/>

- Kişilik (karakterin başkalarıyla ilgili olarak sahnede kişiliğini tanımlayan davranışlarının tanımı: ses tonu, jestler, hareketler, diğer karakterlere olan mesafe veya yakınlığı);
- Karakterin toplum içindeki davranış biçimleri (her karakterin eserdeki başka kişilerle olan ilişkileri üzerinden tanımlaması).

Rigoletto, Mantova Dükü için çalışan, sivri dili ve zekasıyla ün yapmış kambur bir saray soytarisıdır. İnsanlarla arasında mesafe koyan bir kişiliğe sahiptir ve genellikle kendi iç dünyasına kapanmıştır. “Rigoletto’nun karakteri, sert dış kabuğunun altında duygusal bir hassasiyet ve kırılabilirlik gizliyor” (Budden, 1984, s. 304). Rigoletto’nun bir saray soytarısı olarak konumu, sosyal sınıfını vurgulamaktadır. Fiziksel görünümü nedeniyle etrafındakiler tarafından hem alay konusu hem de korkulan, bu da onun yalnızlığına ve sivri dilliliğine yol açmıştır. Yakışıklı, zengin, güçlü genç Dük ile hiçbir statüsü veya yetkisi olmayan orta yaşlı bir kambur olan uşağı arasındaki zıtlık, keskin bir şekilde hissedilir. Ancak Rigoletto, kendisine acımak yerine öfkesini ve hayal kırıklığını çevresindekilerden çıkarır. Rigoletto’nun dili özellikle de eşleri ve kızları efendisi tarafından baştan çıkarılan erkeklere karşı keskin ve acımasızdır. Kötü şöhretiyle tanınan soyluların arasında dolaşan Rigoletto, güçlülerin dünyasına ters düşen sözleri ve tutumu nedeniyle düşmanları da olmuştur. Rigoletto’nun en büyük özelliği, sevgi dolu bir baba olmasıdır. Rigoletto ve Gilda arasındaki ilişki, operanın merkezi bir duygusal çekirdeğidir. Rigoletto, kızını dış dünyanın yozlaşmasından korumaya çalışır ve Gilda’nın güvende kalmasını sağlamak için her zaman zorlu kararlar vermek zorunda kalır. “Rigoletto, kendine acımasızca zarar veren ve insanlarla alay eden bir soytarıdır, ancak kızına olan sevgisiyle ve onu koruma arzusuyla kendi içinde korkunç bir çatışma yaşar. Bu çatışma, Rigoletto’nun bir yandan trajik bir kahraman ve diğer yandan kaderin kurbanı olmasını sağlar” (Gossett, 2004, s. 72). Rigoletto, kızı Gilda’yı dünyanın kötülüklerinden korumak için elinden geleni yapar ve bu yüzden kendini ve Gilda’yı tehlikeye atan her şeyden kaçınmaya çalışır ancak sonunda Dük’ün baştan çıkarıcılığının kurbanı olduğu için başarısız olur. Rigoletto’nun kişiliği, onu hem diğer karakterlerden farklı hem de opera için kritik bir rol oynar. Rigoletto, iyi bir baba olmanın yanı sıra, Verdi’nin operasında ahlaki bir figürdür ve operanın temelinde yatan güçsüzlerin ve fakirlerin de insan oldukları, onların acılarına saygı duyulması gerektiği mesajını taşır. “Rigoletto hem fiziksel hem de psikolojik olarak sakatlanmış bir karakterdir; ancak, kızına duyduğu sevgi ve

koruyucu içgüdüler, onu dinleyicinin sempatisini kazandıracak şekilde tasarlanmıştır” (Parker, 1995, s. 259). 1977 temsilinde Rigoletto karakteri kambur, sivri dilli bir soytarı ve kendi ailesi içinde şefkatli baba olarak gösterilmiştir. Rigoletto’nun en temel fiziksel özelliği olan kamburluk 1977 rejisinde açıkça gözlemlenirken 2013 rejisinde bu özellik ortadan kalkmıştır. Bu karakterin babalık duyguları ve sivri dili dışındaki özellikleri değişmiş, komedyen olduğu tahmin edilse de mesleği belirsiz hale gelmiş, kambur olmayan, renkli süveterli bir çalışan olarak izleyicilere sunulmuştur. İkinci perdede kızını ararken endişesini gizlemeye çalışması keyifle şarkısını söylerken bir yandan çevreyi araması farklı yansıtılarak soytarı kimliğine nazaran daha ciddi ve vakur bir karakter havası yaratılmıştır.

Gilda karakteri masum, sevgi dolu, sadık kelimeleriyle tanımlanabilir. Gilda, Rigoletto’nun on altı yaşındaki kızıdır. Annesinin ölümünden beri Rigoletto, onu dünyadan saklayarak evlerinde kilitli tutmuştur. Babası onu yozlaşmış toplumdan korumak istemektedir ancak o yaşam ve özgürlüğü özlemektedir. Gilda kilisede yakışıklı öğrenci Gualtier Malde (kılık değiştirmiş Dük) ile tanıştığında, onu görmek için babasının tüm kurallarını çiğnemiştir. “Gilda, babasına olan bağlılığı ve Dük’e olan saf aşkı arasında kalmış bir karakterdir. Bu ikilem, onun içinde yaşadığı duygusal çatışmayı ve kadere olan teslimiyetini yansıtır” (Girardi, 2004, s. 139.) Gilda insanlar ya da dünya hakkında hiçbir şey bilmez ama Dük’ün ihanetini ve sadakatsizliğini keşfettiğinde bile kararlı bir şekilde sadık ve ona sevgi dolu kalmıştır. Hatta onun hayatını kurtarmak için kendi hayatını feda etmeye bile hazırdır. “Gilda’nın masumiyeti ve fedakarlığı, Rigoletto’nun karanlık dünyasında bir ışık gibi parlar; bu da onun trajik sonunu daha da dokunaklı ve acı verici kılar”. (Kimbell, 1991, s. 397.) Gilda her iki temsilde de heyecanlı, aşık, saf ve dindar bir genç kızdır. 1977 temsilinde dindarlığı librettodaki sözler sayesinde anlaşılırken, 2013 temsilinin yozlaşmış Las Vegas ortamında bu karakterin dindar özelliği, uvertürdeki başörtüsü ve boynundaki haç ile vurgulanmış ve ortama olan zıtlığı gösterilmeye çalışılmıştır. Bu temsildeki Dük karakterinin işleme biçimi de uğruna ölünecek bir aşk temasını desteklememektedir.

Dük zengin, karizmatik, güçlü ve acımasız olarak tanımlanabilir. İsteddiği her kadına sahip olabilecek biridir. Özellikle yasak olan kadınların peşinden gitmekten zevk almaktadır. Soytarı Rigoletto’yu düşmanlarıyla alay etmesi ve alay etmesi için

görevlendirir ve kendisiyle çatışan insanları kolaylıkla infaz eder. Rigoletto'nun masum, ergenlik çağındaki kızı Gilda'yı görünce çaresizce onu baştan çıkarmaya çalışır ve onun güvenini kazanmak için fakir bir öğrenci kılığına girer ve yine istediğini elde eder. Çapkın, vicdansız ve uçarlı Dük karakterinin soylu oluşu 2013 temsilinde yalnızca isminden anlaşılmaktadır. Daha çok konuklarını eğlendiren bir kumarhane sahibi olarak gösterilmektedir. Birinci perdedeki aryasında Dük, Frank Sinatra çağrışımları ile kumarhanede sahne alıp çevresindekilerin hayranlığını kazanmaktadır bu da ek 4'te yer verilen Rat Pack temasını güçlendirmektedir. Bunu yanı sıra 1977 temsilinde Gilda'ya olan hisleri daha gerçekçi görünmekte iken, 2013 temsilinde kaçırılmasına yönelik tepkileri, kendi kumarhanesinde olduğunu öğrenince içki içip ve kokain kullanarak yanına gidişi ve sonrasında Gilda'nın düğmelerini ilikleyerek korkmuş şekilde odadan çıkışı sayesinde karakter daha duyarsız ve çıkarıcı hale gelmiştir.

Sparafucile karakteri iki temsilde de korkutucu, iktidar sahibi, prensipli, sert bir katildir. 2013 temsilinde karakterin tavırları, kostüm ve görünüş özellikleri sebebiyle daha karizmatik olarak yansıtılmış ve aslında kötü olan bir karakter olsa da daha sempatik bir hale getirilmiştir. Acımasız, satın alınabilir, pragmatik Sparafucile profesyonel bir suikastçıdır. Para için öldürür ve bunda yanlış bir şey görmez. Duygusal olmaktan çok pragmatik, öfke ve korkuyla saldıran değişken Rigoletto ile bir tezat oluşturur.

Maddalena, Sparafucile'nin kız kardeşidir. Bir hayat kadını olarak çalışıp aynı zamanda erkek kardeşinin kurbanlarını ölüme çekmeye yardım etmektedir. Ancak büyüleyici Dük tarafından yumuşatılır ve daha iyi muhakeme etmesine rağmen, ona âşık olduğunu fark eder. Kardeşi onu öldürmesi için tutulduğunda onun hayatını kurtarmak için çaresizce, onun yerine masum birini öldürmek için bir plan yapar. Maddalena entrikacı, baştan çıkarıcı ve çelişkili bir karakter olsa da Dük için fedakâr, kırılğan ve âşık bir avdır.

Giovanna karakteri libretto ve 1977 temsilinde ciddi ve ağırbaşlı bir dadı olarak görünmekteyken 2013 temsilinde karakterin kıyafet seçimi, sakız çiğneyip, sigara içmesi, Dük'ten para alırken gösterdiği tavırları ve Dük zengin olduğu için Gilda'ya suç ortağı yapıyor görüntüsü karakterin oturaklı imajını zedelemiştir.

Kont Monterone, 1977 temsilinde orijinale uygun olarak kızı için intikam isteyen yaşlı

ve ciddi bir babadır. 2013 temsilinde ise bu karakter bir Arap Şeyhine dönüştürülmüş ve rejisörün belirttiği üzere bu şekilde ‘lanet’ temasına 1960’lar Las Vegas’ında yer bulunmaya çalışılmıştır. Ağırlığı olmayıp, kötü muameleye maruz kalan bu Şeyh, seyirciler tarafından gülünç bulunmuştur (Tomassini, 2013).

Kont Ceprano 1977 temsilinde eşinin ilişkilerinde söz sahibi olamayan ihtiyar ve pasif bir eştir. 2013 temsilinde ise daha genç görünümlü kalın kemik çerçeveli gözlük takan bir oyuncu bu karakteri canlandırmış ve karısının tavırlarını onaylamadığı için ilk perdede arka planda tartışmalarının fiziksel görüntüsüne (çekiştirme vs.) yer verilmiş böylece karakter bir nebze daha az pasif görünmüştür.

Kontes Ceprano cilveli bir kadındır. 2013 temsilinde diğer karakterlerde de olduğu gibi bu karakter soylu bir Kontes görünümünden çok, flörtöz Marilyn Monroe kostümü kumarhaneye gelen bir ünlü görüntüsündedir. Birinci perde ikinci sahnede Dük’ün kalçaya kabaca vurma hareketinden de anlaşılacağı gibi bu karakterin soylu kimliği ve toplumsal statüsü ağırlığı da 2013 temsili yer ve zamanına göre değiştirtirmiştir.

Borsa, Marullo ve diğer soylu erkekler, 1977 temsilinde soylu, alaycı, birilerinin sözlerini takip eden edilgen bir gruptur. 2013 temsilinde birlikten çete gibi senkronize hareket eden bu grup, daha acımasız ve partileyip içip sızan bir grubuna dönüşmüştür.

6.3.6. Temsillerin Kullanılan Semboller Bağlamında Karşılaştırılması

Rigoletto’nun soytarı kostümü, bir saray şovmeni rolünü ve gerçek duygularını gizlemek için takındığı görünüşü ve iç dünyası ile olan zıtlığı simgelemektedir. “Rigoletto, soytarı kıyafeti ile rengarenk görünüyor – bu saraydaki dış rolünün bir sembolü, gerçek duygularını gizlemek için taktığı maskedir” (Budden, 1992, s. 65) Sparafucile’nin hanı, karanlığın, kötülüğün ve ayartmanın sembolü olarak hizmet eder. “Sparafucile’nin karanlık ve uğursuz bir yer olan hanı, sonunda Rigoletto ve Gilda’yı yutan ahlaki açıdan yozlaşmış ortamı simgeliyor” (Parker, 2012, s. 282). Uvertürde Gilda’nın başörtüsü, haç kolyesi bakire ve masum olarak yansıtılan karakterin dindarlıkla ilişkilendirilmesi açısından sembolik anlam taşıyabilir. “Gilda’nın başörtüsü, onu çevreleyen yozlaşmış dünyadan ayıran, onun masumiyetinin ve saflığının bir sembolü olarak hizmet ediyor” (Kimbell, 2001, s. 773).

2013 temsilinde birinci perde ikinci sahnede erkek soyluların senkronize hareketleri

bir çeteyi andırmaktadır. Aynı sahnede soylu bir karakter olan Kontesin kalçasına vuran Dük operanın taşındığı zaman ve mekândaki sığ ilişkileri vurgulama anlamı taşıyabilir. Üçüncü sahnedeki Mısır'a özgü lahit ve dansçı kız oryantalist anlamlar çağrıştırmaktadır. Altıncı sahnede Arap şeyhinin lanet teması ve otantik temsile göre Kont iken bu temsil rejisinde Arap Şeyhi olarak seçilmesi yorumlanmaya açıktır. On beşinci sahnede Gilda'nın kaçırılma sahnesinde üçüncü sahnede ortaya çıkan Mısırlı dansçı kızın lahitine konarak kaçırılması da oryantalist bir anlam içerebilir.

İkinci perdede birinci ve ikinci sahnelerde arkadaki çıplak kadın heykeli, Dük karakterinin kokain kullanması, hedonist yaşam tarzını vurgulamaktadır. Beşinci sahnede Gilda'nın Dük'ün yanından korku ile çıkararak düğmelerini kapatmasının ima ettiği anlatım, Gilda'nın koşulsuz aşkı ve yaptığı fedakarlığı desteklememektedir. Yedinci sahnede Kont (Şeyh) Monterone'nin vurularak ölümü ve aşağı tekmelenerek yuvarlanması yine oryantalist bir çağrışımı sembolize edebilir. İki temsilde de üçüncü perdedeki şimşekler ve fırtına yaklaşan trajediyi ve karakterlerin yaşadığı çalkantılı duyguları sembolize etmektedir.

6.3.7. Temsillerin Kullanılan Tema Bağlamında Karşılaştırılması

Temsillerin anakronistik ve otantik temsilleri arasında temalar bağlamında bir farklılığa rastlanmamıştır. Farklı mekân ve zaman, kişiler, karakterlerdeki değişim, farklı sembolik anlamlar ortaya çıkmış olsa da temalar birbiriyle uyumludur. Bu çerçevede opera genelinde güç, çapkınlık, aşk, hedonizm, kıskançlık, korku, utanç, ihanet, intikam, fedakârlık ve ölüm gibi temaların işlendiğinden bahsedilebilir. İki temsilde de otorite sahipleri tarafından gücün kötüye kullanılmasını incelenir. Güçlü bir hükümdar olan Mantova Dükü, kadınları istediği zaman baştan çıkarmak ve başından atmak için konumundan yararlanır. Rigoletto'nun kızı Gilda, çapkın ve hedonist Dük'e âşık olur. İhanet, operada yinelenen bir temadır. Kambur bir soytarı olan Rigoletto, kızını baştan çıkarması için Dük'e yardım eden saraylılar tarafından kandırılır. İntikam arzusuyla hareket eden Rigoletto, Dük'e suikast düzenler. İntikam arzusu, opera boyunca Rigoletto'nun eylemlerini motive eder. Ancak intikam arayışı, nihayetinde kendisi ve sevdikleri için trajik sonuçlara yol açar. Gilda, aşkıyla onu kurtarabileceğine inanarak Dük'ü kurtarmak için kendini feda eder. Rigoletto, sonunda eylemlerinin sonuçlarını öğrenir ve değer verdiği her şeyi kaybederken trajik bir kefareet yaşar.

6.3.8. Temsillerin Librettoya Uygunluk Bağlamında Karşılaştırılması

Birinci Perde

Uvertür

1977 temsilinde uvertür kısmında perde kapalı ve orkestranın performansı gösterilmektedir. 2013 temsilinde ise uvertür kısmı librettoda herhangi bir bilgi verilmemesine rağmen Rigoletto'nun gizlice Gilda'yı eve götürmesi ve bu sırada Marullo'nun onu takip etmesini seyirciye göstermektedir. Bu şekilde sonradan Marullo'nun "Rigoletto'nun metresini gördüm" açıklamasını yapmasına yönelik bağlantı kurulmasını sağlayacak şekilde kurgulanmıştır.

Sahne 1

Libretto tanımı "Mantova Dükü'nün Sarayı'ndaki muhteşem bir salon, (Uzak uçtaki kapılar diğer odalara açılıyor; hepsi muhteşem bir şekilde aydınlatılmış ve zengin giysiler içindeki şövalyeler ve leydilerden oluşan bir saray topluluğuyla dolu. Uşaklar bir ileri bir geri gidiyor. İçeriden müzik sesi geliyor. Dük ve Borsa en uçtaki kapıdan çıkıyor)" şeklindedir. 1977 temsili librettoya uygun şekilde gösterişli bir saray avlusunda parti ortamı mevcuttur. Girişlerin verildiği kapılar dışında kostüm, dekor, karakterler, olay örgüsü çağa ve librettoya uygun şekilde ilerlemektedir. 2013 temsilinde librettoya uygun kalan tema dışında hiçbir unsur yoktur. Mantova Sarayında geçmesi gereken opera neon ışıklarla dolu bir casino ortamına taşınmıştır. "Leydiler ve şövalye kavalierleri" şeklinde tarif edilen saray halkı, casinodaki erkek müşteriler ve garson/şovgirl olan kadınlar haline gelmiştir. Çapkın Dük karakteri çapkınlığını korumanın yanı sıra soylu birinden çok mikrofonuyla konukları eğlendirmeye çalışan casino şarkıcısı gibi davranmaktadır.

Sahne 2

1977 temsilinde librettoya göre Dük'ün Kont Ceprano'nun karısını nezaketle selamlaması ve ona kur yapması sahnesi aynı şekilde aktarılmıştır. 2013 temsilinde Kontes Ceprano Met opera altyazısında "film starı" olarak değiştirilen sözlere uygun bir şekilde Marilyn Monroe kılığında giriş yapmıştır. "Yaşlı kocası" olarak tanımlanan Kont Ceprano tam tersi kalın gözlükleriyle toy ve sinirli bir çocuk imajı çizen bir karakter haline gelmiştir. Dük de nezaketle kur yapma sahnesinde Kontesin kalçasına kaba şekilde vurma hakkını kendinde görmektedir. Bu sırada "saray halkı olan"

kumarhane müşterisi diğer erkeklerde tek vücut bir çete gibi senkronize sigara içme dönme vb. hareketlerle Dük'ü desteklemektedirler.

Sahne 3

1977 temsili librettoda bahsedilen olay örgüsüne uygun ilerlenmiştir. 2013 temsilinde genel olarak librettoda bahsedilen olay örgüsüne uygun ilerlenmiştir fakat Rigoletto'nun Kont Ceprano ile dalga geçtiği sırada sahneye getirilen firavun lahiti heykeli ve içinden çıkıp Kont Ceprano'nun dikkatini dağıtmaya çalışan dansçı kız ile olay örgüsüne eklemeye bulunulmuştur. Bunun yanı sıra Rigoletto karakterinin kimliğine dair fikir edinmek çok zor hale gelmiştir, kambur ya da soytarı şeklindeki tanımlamaları silikleşmiştir, tek farkı diğerleri gibi renkli cekettense kırmızı baklavalı bir süveter giymesi ve sivri diliyle insanları sinirlendirmesi gibi görünmektedir.

Sahne 4

1977 temsilinde Marullo librettoya uygun şekilde giriş yapmış ve Rigoletto'nun metresini saray halkına açıklamıştır. 2013 temsilinde Marullo mikrofonla bir sunucu şovmen hissi vererek Rigoletto'nun sırnı açıklamaktadır. Bu sırada librettoya ek olarak arka planda Kont ve Kontes Ceprano'nun tartışmasına yer verilmiştir.

Sahne 5

1977 temsilinde değerlendirme kriterleri yine librettoya uygun ilerlemiştir. 2013 temsilinde olay örgüsü aynı şekilde ilerlerken tek fark Ceprano'nun o dönemde kılıç çekmesi uygun olmayacağı için silah çekmesidir, sonunda casino müşterisi erkekler tarafından sakinleştirilir ve herkesin sinirini bozmak olan Rigoletto'ya karşı planları ellerini senkronize şekilde çıtlatarak yaparlar.

Sahne 6

Librettoda Kont Monterone Dük'e asil bir gururla bakar, Rigoletto gülünç bir ağırlıkla ilerler, Kont Monterone'nin sesini taklit eder, Kont Monterone Rigoletto'ya küçümseyici bir öfkeyle bakarak, çıkarken iki mızraklı arasında çıkar. Sahneyi değiştirmek için perde bir an için indirilir şeklinde yönergeler bulunmaktadır. 1977 temsilinde Kont Monterone librettoya uygun şekilde girer, Rigoletto ise saray olarak gösterilen kuleden aşağı bir sarmaşık yardımıyla iner ve Kont Monterone ile dalga geçer, lanetlendikten sonraki tepkisi de libretto ve karakterin özelliğine uygundur.

2013 temsilinde genel tema ve girişler librettoya uygun olsa da Kont Monterone'nin korumalarıyla gezen bir Arap Şeyhi olarak gösterilmesi karakteri değiştirmiştir. Dalga geçilen Monterone öfkeyle kumarhaneyi dağıtır ve Dük'ün talimatı ile tutuklanır. Metropolitan operası tarafında librettonun çevirisi olan İngilizce altyazılarda Monterone, Kont olarak değil “Şeyh” olarak tanıtılmaktadır.

Sahne 7

Sahne librettoda; “bir çıkmazın sonu, solda küçük bir avlusu duvarlarla çevrili mütevazı bir ev. Avluda, yanında mermer bir bank bulunan büyük bir ağaç, duvarda bir kapı sokağa açılıyor. Duvarın üstünde, sundurma üzerinde bir teras. İkinci kat önünde terasa bir kapı açılıyor ve önünde basamaklarla ulaşıyor. Yolun sağında bahçeyi ve Kont Ceprano sarayının bir yanını çevreleyen çok daha yüksek bir duvar var. Gece oluyor, Rigoletto pelerinine sarılı şekilde içeri giriyor. Pelerininin altında uzun bir kılıç olan Sparafucile onu takip ediyor” şeklinde tasvir edilmiştir. 1977 temsilinde kulenin dönerek Rigoletto'nun evinde dönüştüğü sahnede dekor ve olay örgüsü genel olarak libretto anlatımına uymaktadır. 2013 temsilinde ise bu sahne Rigoletto'nun evine taşınmayarak kumarhanenin barında geçmektedir. İçkisini yudumlayan Sparafucile Rigoletto'ya servislerini sunar, bu sırada kılıcı yerine silahı olarak çakısını gösterir ve ayrılırken kartını bırakır.

Sahne 8

1977 temsilinde Rigoletto neden böyle bir karakteri olduğunu kendi kendine anlatır ve Sparafucile ile aslında çok da farklı olmadığını kendisinin silahının da dili olduğunu söyler. 2013 temsilinde ise Rigoletto bu konuşmaları sigarası ve içkisini içerek barda barmene içini dökerek yapar.

Sahne 9

1977 temsilinde Rigoletto librettoya uygun şekilde anahtarıyla evin avlusuna girer ve kızı Gilda kollarına atlar. Döneme uygun şekilde mavi bir elbise giymiştir, babasının endişeli hali ve ailesi hakkındaki düetlerini sarılarak tamamlarlar. 2013 temsilinde Rigoletto'nun evi yoktur. Anahtarıyla asansörü çağırır ve içinden Gilda ile Giovanna çıkar, bu sırada yuvarlak demirden bir duvar sahneye iner ve bir bank gelir, evin avlusu görüntüsü bu şekilde verilmiştir. Gilda mavi bir elbise ve boynunda görünür bir haç kolye takmıştır. Giovanna siyah elbise, yeşil gömlek, leoparlı aksesuarı ve tavırlarıyla

çok da ağırbaşlı bir bakıcı çerçevesi çizmemektedir. Baba kızın tavırları ve düet genel olarak librettoya uygun tavırlarla icra edilmiştir.

Sahne 10

1977 temsilinde librettoya uygun olarak Giovanna bu sahnede sahneye girer. Siyah elbisesi, başörtüsü ve tavırlarıyla ağırbaşlı bir bakıcı görünümündedir. Arka planda belirtildiği gibi sıradan kıyafetlerle Dük görünmektedir. 2013 temsilinde Rigoletto'nun Giovanna'ya kızını bir çiçek gibi korumasını söylediği sahnede yalan söylediği için alt metin anlamında Gilda ve Giovanna'nın anlamlı bakışları vurgulanmıştır. Aynı kıyafetle arka planda yuvarlak dekordan görünen Dük, Giovanna'ya bol miktarda para vermiş, Giovanna'da Rigoletto'nun dikkatini dağıtacak şekilde anahtarını yere düşürmüş böylece Dük ve Gilda'ya baş başa kalacakları ortamı sağlamıştır.

Sahne 11

1977 temsilinde Rigoletto dışarıdan sesler duyarak dışarı çıkar, olay örgüsü librettoda bu sahnede Dükün Giovanna'ya para vermesinin sonraki sahneye taşınması dışında aynı şekilde devam eder. 2013 temsilinde Giovanna'nın Dükü içeri alma konusundaki isteği ve sabırsızlığının anlaşılması dışında olay akışı librettoya uygun ilerler.

Sahne 12

1977 temsilinde Gilda'nın Giovanna'ya Dükten bahsetmesi, Dük'ün Giovanna'yı kovup gelip aşkını ilan etmesi, keşif yapmaya gelen diğerlerinin sesinin duyulması ile gitmek zorunda kalması librettoya uygun ilerlemiştir. Sadece Dük'ün Giovanna'nın avcuna para koyduğu sahne librettodan biraz farklıdır. Librettoda çıkmadan hemen önce Giovanna'ya gitmesi için el sallar ve kendisi de Gilda'nın sözlerini dinledikten sonra saklandığı yerden çıkar aşkını itiraf eder. 2013 temsilinde librettodaki akışa ek olarak Gilda Dükten bahsederken Giovanna onu bankta yanına oturup sigarasını yakarak dinlemektedir. Dükün ilanı aşkı sonrasında Gilda ve Dük öpüşmekten zor ayrılırlar, Giovanna'nın bakışları yine imalıdır.

Sahne 13

1977 temsilinde Gilda'nın aryası özellikle reji anlamında bir hareket içermeden, sabit şekilde seslendirilmiştir, aya sonunda librettoda yer verildiği üzere Gilda terasa çıkmıştır. 2013 temsilinde Gilda aya aya yer yer günlüğüne yazarak, yer yer banka

uzanıp heyecanla Dükle geçirdiği anları düşünerek söyler. Librettoda belirtildiği gibi çıkabileceği bir teras mevcut değildir.

Sahne 14

1977 temsilinde librettoya uygun Marullo, Kont Ceprano, Borsa ve diğer saraylılar silahlı ve maskeli bir şekilde yola çıkmış Gilda'nın eve girmesini izlemektedir. 2013 temsilinde de aynı şekilde maske takmış Marullo, Kont Ceprano, Borsa ve diğerleri yuvarlak dekorun arkasından Gilda'yı izleyip ve güzelliğinden bahsederler.

Sahne 15

Sahne librettoda; “Rigoletto dalgın bir havayla girer. Marullo, Rigoletto'ya bir maske takar, aynı zamanda gözlerini bir mendille bağlar, sonra diğerlerinin terasa dayadığı bir merdivenle onu konumlandırır. Bazı adamlar terasa çıkar, kapıyı zorlar, diğerlerini içeri almak için kapıyı içeriden açarlar, sonra Gilda'yı bir ağzını mendille tıkayarak sürükleyerek dışarı çıkarlar. Taşınırken bir eşarp düşürür. Rigoletto maskeyi ve göz bağını çıkarır. Marullo'nun adamları tarafından bırakılan bir fenerin ışığında, Gilda'nın eşarbını ve ardından açık olan kapıyı görür. Avluya koşarak, korkmuş Giovanna'yı dışarı sürükler ve afallamış bir halde ona bakar; dili tutulmuş bir halde, saçını yolar, sonunda büyük bir mücadeleden sonra ağlar ve bayılır” şeklinde tasvir edilmiştir. 1977 temsilinde librettoya uygun şekilde ilerlemektedir sadece Giovanna karakteri yoktur. 2013 temsilinde ise gelen Rigoletto'ya Marullo planı açıklar ve bir maske takarak farklı bir asansörden yukarı yollar, bu sırada diğer taraftan Gilda'yı kaçırmaları ve dansçı kızın çıktığı lahitin içine yerleştirirler. Bu sırada Giovanna asansörde elleri bağlanmış etkisiz hale getirilmiştir. Diğer asansörden inip gerçeği anlayan Rigoletto Giovanna'yı bulur ellerini çözüp ayıltmaya çalışır ama başarısız olur.

İkinci Perde

Sahne 1

Librettoda sahne Dük'ün sarayında bir oda, “her iki yanda birer kapı ve en uçta daha büyük bir kapı, iki yanında Dük ve karısının boydan boya portreleri vardır. Kadife kaplı bir masanın ve diğer mobilyaların yanında yüksek arkalıklı bir sandalye durmaktadır” şeklinde tanımlanmıştır. 1977 temsilinde Dük'ün sarayında daha çok bir

yemek odası görüntüsü vardır. 2013 kumarhanenin bir bölümü gösterilir. Arka planda bir parti çıkışı sızmış görünümlü “saray halkı” koltuklarda yatmaktadır.

Sahne 2

Librettoda önceki sahneye ek olarak Marullo, Kont Ceprano, Borsa ve diğer saraylılar girer ve kaçırılma hikâyesini anlatırlar. 1977 Dük sahneye girer kaçırılma hikâyesini dinlerken librettoya ek olarak parşömene bir şeyler yazar. 2013 kaçırılma hikâyesini dinlerken librettoya ek olarak Dük kokain çeker ve Gilda’nın yanına keyifle gider.

Sahne 3

Librettoya göre Rigoletto kendi kendine mırıldanarak ve kederini gizlemeye çalışarak içeri girer. Huzursuzca her yeri arar, masanın üzerinde bir mendil görünce heyecanla monogramı inceler ama kızının değildir, mendili atar. 1977 librettoya paraleldir. 2013 Rigoletto’nun kederini gizlemeye çalışan durumu bu temsilde ciddi ve mutsuz bir şekilde girerek alenen kızını arayan bir Rigoletto’ya dönmüştür. Marullo kumaş mendili cebinden çıkarıp özellikle Rigoletto’nun görmesini sağlar.

Sahne 4

Librettoda Düşesin yardımcılarında biri girer. Rigoletto ayrı durur, konuşmayı dikkatle takip eder ve orta kapıya doğru koşar ama saraylılar tarafından engellenir. Yine kapıya saldırır, saraylılar tarafından kapıdan çekilir, biraz uğraşır, sonra bitkin düşüp pes eder. 1977 temsili sahnesi librettoya uygundur. 2013 Düşesin yardımcısından çok asistan görünümüyle bir kadın girer, diğerleri tarafından iteklenerek saygısızca çıkarılır. Librettodan farklı olarak kapı olmadığı için geriye gitmeye çalıştıkça kumarhanedeki erkekler tarafından engellenip tartaklanmaktadır.

Sahne 5

Librettoda Gilda aniden soldaki odadan koşar ve kendini babasının kollarına atar. Borsa, Marullo, Kont Ceprano ve diğerleri sahne ortasından çıkıp kapıyı kapar. 1977 librettoya uygundur. 2013 Gilda aşağıdan gelir, babasının kollarına koşar. Librettoya ek olarak açılan düğmelerinin önünü kapatır böylelikle Dükle aralarında geçene dair fikir edinmek mümkün olmuştur. Rigoletto diğerlerini kovmuştur ama sahneden çıkmaz sadece karanlıkta beklerler.

Sahne 6

Librettoda belli bir yönerge yoktur.

Sahne 7

Librettoda Kont Monterone bir yer gösterici ve iki muhafızın arasında girer ve odanın arka tarafından geçer. Dük'ün portresinin önünde durur, muhafızların arasından çıkar. Rigoletto portreye tutkuyla hitap eder. 1977'de Kont Monterone iki muhafız ile terasta görünür, zindana götürülmektedir. Dük'ün portresi yok direkt ona hitap ediyor. 2013 temsilinde Arap şeyhi olan Kont Monterone korumalar tarafından getirilir. Portre yoktur, Dük'ün ceketini alıp yere atarak lanetin işe yaramadığını söyler. Zindana götürülmez, başından silahla vurup merdivenlerden yuvarlarlar.

Sahne 8

Librettoda saraylılar ana kapıdan çıkarlar, Rigoletto intikam planları yapar. 1977 temsili librettoya uygundur. 2013 temsilinde ek olarak Gilda yerden Dük'ün ceketini alır ve koklar.

Üçüncü Perde

Sahne 1

Libretto tanımı; “Mincio Nehri'nin sağ kıyısı, solda, yarısı harabeye dönmüş iki katlı bir ev. Zemin kat bir pasajın ötesinde, rustik bir şarap dükkânının içi görülebilir ve bir çatı katına çıkan kaba taş bir merdiven ve panjur olmadığı için tam görüş alanında olan küçük bir karyola var. Alt katta, yola bakan duvarda içeriye açılan bir kapı var. Burada duvarın kendisi o kadar çatlak ve oyuklarla dolu ki, içinde ne olup bitiyorsa öyle görünüyor. Arka planda, Mincio boyunca uzanan ve çökmekte olan bir korkuluğun arkasından geçen ıssız tarlalar görülüyor. Nehrin ötesinde Mantova yatıyor. Gece. Gilda ve Rigoletto, ikisi de huzursuz, yolda duruyorlar; Sparafucile şarap dükkânında bir masada... Babası Gilda'yı duvardaki bir çatlağa götürür. Şarap dükkânına bakar” şeklindedir. 1977 temsili librettoya uygun ilerler. 2013 temsilinde karanlık bir ortam ortada direk dansı yapan üstsüz kadın ile müşterisi içeri geçer. Dükkânın dışında arabanın arkasına Gilda ve Rigoletto saklanır.

Sahne 2

Libretto; bir süvari subayı üniforması giyen Dük, soldaki kapıdan şarapçıya girer. Sparafucile yandaki odaya girer, elinde bir şişe şarap ve masaya koyduğu iki kadehle

döner, ardından kılıcının kabzasıyla iki kez tavana vurur. Bu işaret üzerine çingene kostümlü dolgun genç bir kadın merdivenlerden atlayarak gelir. Dük onu öpmek için koşar, ama kız ondan kurtulur. Bu arada, Sparafucile, yoldan çıkmış, Rigoletto ile yumuşak bir şekilde konuşur, konuşma bitiminde Sparafucile evin arkasından nehir yönüne uzaklaşır. 1977’de Dük librettoya göre süvari kostümü giymelidir ama kostümü aynıdır. 2013’te Dük’ün kostüm değiştirmesi belirgin değildir Librettoda bir oda ve şarap “Una stanza e del vino!” derken burada kız kardeşin ve şarap der. Dük direğin çevresinde dönerek alyasını söyler. Sparafucile librettoda şarabı verip işaretlerle kızını çağırıyor ama burada şaraba ilaç katıp vererek çıkar.

Sahne 3

Librettoda belirtildiği üzere Gilda ve Rigoletto sokakta, Dük ve Maddalena zemin kattadır. Dük ve Maddalena içerken birlikte gülmeye ve konuşmaya devam ederler. Gilda ayrıldıktan sonra Rigoletto evin arkasına gider ve Sparafucile ile konuşmasına geri döner, boğaz kesen adamın ellerine para sayar. 1977 temsili genel olarak libretto ile uyumludur. 2013 temsilinde Sparafucile evden çıkmaz, arabanın içindedir. Rigoletto arabaya vurunca çıkar ve para alışverişi yapılır.

Sahne 4

Librettoda Rigoletto’nun ayrılmasıyla gökyüzü kararır ve şimşekler çakar şeklinde yönerge verilmiştir. 1977 ve 2013 temsilleri bu sahne için libretto ile paraleldir.

Sahne 5

Bu sahnede yönergelere göre; Dük Maddalena’yı kucaklamaya çalışır. Maddalena onu iter, Sparafucile bir lamba alarak merdivenleri çıkmaya başlar, Dük üst katta, çatı katının bir tarafının açık olduğunu fark eder, şapkasını ve kılıcını bırakır ve yatağa uzanır. Bu arada Maddalena aşağıdaki masaya oturur. Dük’ün yarım bıraktığı şişeden çok az içki içer. Sparafucile’nin talimatıyla Maddalena yukarı çıkar, uyuyan Dük’e bakar, sonra balkonu elinden geldiğince kapatır ve elinde kılıçla aşağı iner, şeklindedir. 1977 temsilinde sonraki sahnede olması gerekirken Maddalena Dük’ü uyarmak için merdivenlerden yukarı çıkmaya çalışır ama abisi tarafından yolu kesilip kenara itilir. 2013 ise temsilinde ek olarak Maddalena olayı anladığı için Dük’e ayrılmasını söylemeye çalışmaktadır, ama abisi ağzını kapatır. Kız kardeşine Dük’ün silahını (altyazıda kılıç, silaha çevrilmiştir) getirmesini söylerken sigarasını içmektedir.

Sahne 6

Librettoya göre Gilda, erkek kıyafetleri, çizmeleri ve mahmuzlarıyla yolda belirir. Sparafucile'nin hala içki içtiği hana doğru ağır ağır yürür. Sık gök gürültüsü ve şimşek görülmektedir. Maddalena Dük'ün kılıcını masaya koyar. Sparafucile bir dolabı karıştırır, Maddalena'ya bir çuval fırlatır. Maddalena merdivenlere doğru koşar ama abisi geri çeker. Hançer elinde, Sparafucile kapının arkasına yerleşir; Maddalena kapıyı açar, sonra Gilda içeri girerken kemerin altındaki büyük kapıyı kapatmak için koşar. Sparafucile kapıyı arkasından kapatır ve gerisi karanlık ve sessizliktir. 1977 temsilinde olay örgüsü aynı şekilde ilerlemektedir. 2013 temsilinde ışık yardımı ile belirgin şimşekler yapılır. Librettoda karanlık olmasına rağmen bu temilde kapı açılınca Gilda'nın başına örtü geçirip bıçaklanarak araba bagajına atılması net olarak görülmektedir.

Sahne 7

Librettoda Rigoletto, pelerinine sarınmış olarak yoldan tek başına iner. Fırtınanın şiddeti azalmıştır, şimdi sadece ara sıra gök gürlemesi ve şimşek çakması vardır, saat on ikiyi çalar şeklinde notlar bulunmaktadır. 1977 ve 2013 temsilleri libretto ile uyumludur.

Sahne 8

Librettoda Rigoletto gelince Sparafucile'nin evden çıkması, sonra evden çuvalı getirmesi ve eve geri dönmesi dışında sahne bilgisine yer verilmemiştir. 1977 temsili libretto ile uyumludur. 2013 temsilinde Sparafucile cesedin arabada olduğunu söyler, anahtarı verir, eve girer.

Sahne 9

Librettoda Rigoletto çuvalı nehre doğru sürüklemek üzereyken, içeriden Dük'ün sesini hayretle duyar, dehşetle geri çekilir, eve doğru bağır, çuvalı keserek açar şeklinde notlar vardır. 1977 genel olarak aynı ilerler yalnızca dekorda nehre yer verilmemiştir. 2013 Rigoletto araba bagajını açar cesetten kurtulmayı düşünürken arkadan Dük'ün sesini duyar, burada da nehir dekoru yoktur.

Sahne 10 (Son Sahne)

Librettoda Rigoletto umutsuzca kapıyı çalar, sonda saçlarını ıstırapla yolarak, kızının vücuduna anlamsız bir şekilde düşer şeklinde bilgilere yer verilmiştir. 1977 temsili genel olarak libretto ile paraleldir sadece Rigoletto'nun “melek kızım bana bak konuş” derken kızına bakmaması librettoyla uyumsuz olarak düşünülebilir. 2013 temsili genel olarak libretto ile paraleldir, finalde ölen kızının üzerine araba bagajına yığılır ve perde iner.



Şekil 6.1 Rigoletto Operası 2013 temsilinden bir kare¹⁶

¹⁶ Ludwig Van. (2015). The Regietheater Debate: How Far Is Too Far? Erişim tarihi: 10 Haziran 2022, <https://www.ludwig-van.com/toronto/2015/01/20/schmopera-the-regietheater-debate-how-far-is-too-far//>

7. LA TRAVIATA OPERASININ OTANTİK VE ANAKRONİSTİK REJİ TEMSİLLERİNİN KARŞILAŞTIRILMASI

7.1. La Traviata Operasının Tarihsel Arka Planı

Giuseppe Verdi tarafından bestelenen ve librettosu¹⁷ Francesco Maria Piave tarafından yazılan La Traviata, üç perdeden oluşan bir opera eseridir. Bu opera eserinin librettosu, 1848 yılında Alexandre Dumas tarafından yazılan *Kamelyalı Kadın* romanına dayanmaktadır. Dumas'ın 1848 romanında ve onun esas alındığı oyununda, tanıdığı ve hayran olduğu Marie Duplessis bulunmaktadır. Verdi'nin operasındaki Violetta gibi, Duplessis de zeki, çekici ve güzel bir kadındır ve 23 yaşında tüberkülozdan ölmüştür. “La Traviata” ismi, İtalyanca’da doğru yoldan sapmış bir kadını ifade etmektedir. Bu opera eseri, ilk kez 6 Mart 1853 tarihinde Venedik’teki Teatro la Fenice’de sahnelenmiştir. Opera America’nın listesine göre Kuzey Amerika’da en sık sahnelenen 20 opera arasında üçüncü sırayı almıştır (Opera America, 2008). Türkiye’de ise ilk kez 1954 yılında Ankara’da temsil edilmiştir. Dünya opera evlerinin repertuvarlarında neredeyse her sezon sahnelenen vazgeçilmez bir eser olmuştur.

Cantoni ve Schwarm’ın aktardığı üzere (Brittanica, 2016) opera hazırlanmaktayken libretto yazarı Piave ve besteci Verdi orijinal hikâyenin yazarı Dumas gibi zamanın çağdaş (19. yüzyıl ortası) olmasını istemiştir. Verdi Piave’ye yazdığı mektupta, “Yüzlerce kişinin bulabileceği o günlük konulardan hiçbirini istemiyorum” demiştir. (akt. Phillips-Matz, 1993, s. 318) Ancak aynı zamanda besteci, Rigoletto ile ilgili sansürcülerle olan ilişkilerinden sonra çok aşına olduğu Venedik’teki sansürle ilgili endişelerini dile getirmiştir. Budden’ın açıkladığı gibi, Verdi arkadaşı De Sanctis’e şöyle yazmıştır: “Venedik için La Dame aux camélias yapıyorum, muhtemelen La Traviata olarak adlandırılacak. Bizim çağımız için bir konu” (akt. Budden, 1992, s. 116). Operayı modern döneme taşıma çabalarına rağmen eseri sipariş veren yapımcı La Fenice Tiyatrosu eserin geçmişte (yaklaşık 1700 yıllarında) yer almasında ısrar etmiştir. “Ocak 1853’ün sonlarında Verdi’ye prömiyerin 1853 Mart’ının ilk Cumartesi’sinde yapılması gerektiği hatırlatılmış ve yeni operanın modern bir kıyafetle sahnelenmesinin imkânsız olduğu, operanın 17. yüzyılda Richelieu

¹⁷ Libretto; Piave, Francesco Maria (1865). La Traviata, Erişim tarihi, 08.08.2022, <http://www.librettidopera.it/zpdf/traviata.pdf>

döneminde geçmesi gerektiği” belirtilmiştir (Phillips-Matz ve Mary Jane, 1993, s.318). Verdi, opera temsilinde yer alacak sanatçıların yazdığı eseri hakkıyla temsil edemeyeceğini düşünmüştür. Birincil kadro üyelerinden yalnızca Violetta’yı (Fanny Salvini-Donatelli) oynayan soprano şarkıcı olarak yeterlidir fakat Verdi daha önce La Fenice’nin menajerini daha genç bir kadınla rol alması için ikna etmeye çalışmış olmasına rağmen 38 yaşında ve kiloludur bu nedenle La Traviata prömiyer yaptığında, seyirciler onun arzu edilen bir fahişe olabileceği fikriyle alay etmişlerdir.

Verdi hem sanatçıların beklentisini karşılamaması hem modern kostümlerle temsil yapamamasını üzerine geceyi fiyasko olarak nitelendirmiş, ancak bir orkestra şefi arkadaşına “La Traviata dün gece bir başarısızlıktı. Hata benim miydi yoksa şarkıcıların mı? Zaman gösterecek.” diye yazmıştır. İki ay içinde haklı çıkmış, 6 Mayıs 1853’te Venedik’teki Teatro San Benedetto’da daha uygun şarkıcılar ve müzikte birkaç küçük değişiklikle mutlak bir başarı elde etmiştir (Cantoni ve Schwarm, 2014). Bununla birlikte 1880’lerden sonraki yapımlarda rejie bağlı olarak değişiklikler yapılsa da temel olarak opera 17. yüzyılda Richelieu döneminde değil besteci ve librettistin isteğine uygun olarak 19. yüzyıl zamanda geçiyor olarak kabul edilmiştir.

7.2. La Traviata Operası Roller ve Konu Özeti

Roller

- Violetta Valéry, yüksek sınıfla beraber olan “düşük kadın”
- Alfredo Germont, genç sevgilisi
- Giorgio Germont, Alfredo’nun babası
- Baron Douphol, Violetta’nın eski sevgilisi
- Flora Bervoix, Violetta’nın arkadaşı
- Marquis d’Obigny, Flora’nın sevgilisi
- Gastone de Letorières, Violetta’nın arkadaşı
- Doktor Grenvil, Violetta’nın doktoru
- Giuseppe, Violetta’nın hizmetçisi
- Annina, Violetta’nın hizmetçisi
- Komisyoncu,
- Parti misafirleri, hizmetçiler, dansçılar

Birinci Perde

Opera Violetta Valéry'nin Paris'teki evinde verdiği gösterişli bir parti ile açılır. Konuklar arasında, Violetta'nın cazibesine anında kapılan ve uzun zamandır âşık olan Alfredo Germont adında genç bir asilzade de vardır. Violetta'nın arkadaşı Vikont Gastone, genç Alfredo Germont'u onunla tanıştırır. Gastone, son hastalığı sırasında Alfredo'nun onu her gün aradığını söyler. Violetta, Alfredo'nun samimiyeti ve gerçek şefkatinden etkilenir. Gastone, utangaç Alfredo'yu konuşmaya teşvik eder; Violetta cesaretlendirmek için ona bir bardak şampanya doldurur. Gastone, Baron'dan kadeh kaldırmasını ister; Baron reddeder, bu yüzden Alfredo Violetta'yı etkilen bir şekilde kadeh kaldırır. Violetta herkesi dans etmek için balo salonuna davet eder ama baş dönmesine yakalanır. Arkadaşları ona yardım etmeye çalışır ama o iyi olacağı konusunda ısrar eder ve hepsini balo salonuna gönderir. Alfredo daha iyi hissedip hissetmediğini sormak için arkasından gelir ve aşkını ilan eder. Violetta ona sadece arkadaşlık teklif edebileceğini söyler ama sonra o da âşık olduğunu kabul eder.

İkinci Perde

Violetta ve Alfredo Paris'in dışında bir kır villasında birlikte yaşamaktadırlar. Toplumdan uzakta mutlu bir hayatları vardır ama Violetta'nın masraflarını ödemek için atlarını, arabasını ve diğer eşyalarını satmak zorunda kaldığını öğrenen. Alfredo şok olur ve Paris'e gidip borcu ödemeye yemin eder. Bu sırada Alfredo'nun babası Giorgio Germont'un ziyarete gelir. Violetta yüzünden ailesinin itibarından endişe duyan Germont, kızının yaklaşan evliliği uğruna ilişkiyi bitirmesi için Violetta'ya yalvarır. Alfredo'ya olan sevgisine rağmen Violetta, özverili bir şekilde kendi mutluluğunu feda etmeyi kabul eder ve ilişkiyi kesmeyi kabul eder. Sonra Violetta güçlükle Alfredo'ya ayrılık mektubu yazar. Alfredo, mektubu okuyunca çıldırır, onu babası sakinleştirmeye çalışır. Violetta'nın Flora'nın balosunda olduğunu öğrenip oraya gider ve olay çıkarır. Kumarda kazanan Alfredo misafirleri çağırır paraları Flora'nın kollarında bayılan Violetta'ya savurur. Bu arada Alfredo'nun ne yaptığını gören babası oğlunu kınar.

Üçüncü Perde

Son perdede Violetta ağır hastadır ve doktor birkaç saati kaldığını söyler. Pişmanlık ve hasretle yanıp tutuşan Alfredo, babasından aldığı bir mektupla Violetta'nın fedakarlığıyla ilgili gerçeği öğrenir ve onun yanına koşar. Şefkatli bir buluşma yaşarlar ve Violetta, Alfredo'nun dönüşü için teşekkür etmek için bir kiliseye gitmek ister, ancak giyinemeyecek kadar zayıf düşmüştür. Giorgio Germont ve ardından Dr. Grenvil ve Annina gelir. Germont sözünü tutarak Violetta'yı kızı gibi kucaklar çok pişmandır. Violetta Alfredo'ya olan ölümsüz aşkını son bir kez ifade eder ve Alfredo'nun kollarında ölür.

7.3. Otantik ve Anakronistik La Traviata Operası Temsillerinin Yöntem Bölümünde Yer Alan Dramaturjik Bağlam Modeli Çerçevesinde Karşılaştırmalı Değerlendirmesi

Bu çalışmada otantik temsil örneği olarak incelenen La Traviata operası¹⁸ 10 Aralık 2006 tarihinde Los Angeles Operası tarafından sahneye konulmuştur. Operada orkestra şefliğini James Conlon, rejisörlüğü Martha Domingo üstlenmiştir. Anakronistik temsil örneği olarak incelenen La Traviata temsili¹⁹ ise 12 Eylül 2019 tarihinde sahnelenmiştir. Bu temsilde orkestra şefliğini Michele Mariotti ve Carlo Montarano üstlenmiştir. Eserin prodüksiyon kısmında reji, Avustralyalı film ve tiyatro yönetmeni aynı zamanda yazar ve oyuncu olan Simon Stone, set tasarımı Bob Cousins, kostüm tasarımı Alice Babidge, ışık tasarımı James Farncombe, yansıtılan video tasarımı ise Zak Hein tarafından yapılmıştır. 2006 temsili, reji anlayışının libretto ve daha önceki otantik temsil biçimleriyle tutarlılık içinde olması sebebiyle otantik temsil olarak ele alınmıştır. Diğer yandan Simon'un operanın geçtiği dönemi 21. Yüzyıla taşıyan ve dijital içerikle dolduran temsilinin rejisi için bunu söylemek güçtür.

Mauricio Villa'nın 'Zamanımız İçin Bir Hikâye' olarak tanımladığı (2019) bu temsili, rejisörü Simon Stone La Traviata prodüksiyonunu La Traviata 2.0. olarak isimlendirmiştir (Lesueur, 2019). Paris Operasına göre bu değişikliği sebebi seyircinin

¹⁸ 2006 temsili şu linkten izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=gVbAdncN3JY>

¹⁹ 2019 temsili şu linkten izlenebilir: <https://www.youtube.com/watch?v=IMGCxUNbu7Y>

prodüksiyona kendisini daha yakın hissetmesidir. “Simon Stone, repertuarın belli başlı yapıtlarıyla boğuşmaktan ve onları daha samimi alanlara çekmekten keyif alıyor. Günümüzün en seçkin sahne yönetmenlerinden biri, uzun zamandır beklenen çıkışını şimdi Paris Operası’nda yapıyor” (Operadeparis, 2019). Çalışmada 2019 prodüksiyonu, anakronistik temsil örneği olarak ele alınmıştır. Operanın orijinal librettosunda hikâye akışını önemli ölçüde etkileyen ve yöntem bölümündeki dramaturjik bağlam modelinde belirtilen şablon üzerindeki kriterler gereğince karşılaştırma yapılmıştır.

7.3.1. Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği (2006) Paris ve civarı, Fransa 19. yüzyıl	Anakronistik Temsil Örneği (2019) Paris ve civarı, Fransa 21. yüzyıl
BİRİNCİ PERDE	
Sahne 1-5 • Violetta Valéry’nin Paris’teki gösterişli evinin salonunda geçer.	Sahne 1 • Martina’s gece kulübü kapısında buluşulur sahne bu mekânda geçer. Sahne 2 • Bu sahnede gece kulübünün içine geçilir. Sahne 3 • Partinin arka çıkışında çöp kutularının yanında geçer. Sahne 4 • Otoparkta ve sokakta reklam panosu önünde geçer. Sahne 5 • Violetta meydan ve döner büfesi arasında gider. • Alfredo ise ofistedir. • Violetta için kıyafetleri ve konum olarak aynı geceyi gösterir. • Alfredo iş kıyafetleri ile ve ertesi gün ofiste olarak görünmektedir.

İKİNCİ PERDE

Sahne 1-9

- Alfredo ve Violetta'nın yaşadığı evin yemek odası görünmektedir.
- Librettoda anlatıldığı gibi mütevazı bir kır evine kıyasla zengin bir dekor kullanımıyla sahnelenmemiştir.

Sahne 9-15

- Flora'nın evi olarak iki yanda kırmızı halı ile kaplı merdivenler, kırmızı perdeler ve kırmızı kanepeler ile büyük bir salon gösterilmektedir.

Sahne 1

- Violetta'nın gözlerinin görüntüsü olan sahne döner ve kırsal bir alanda Alfredo görünür.

Sahne 2

- Evin salonu ve döner sahne ile yansıtılan ekrandan borç bilgileri görünmektedir.

Sahne 3-4

- Mekân aynıdır, ek olarak ekrandan Whatsapp yazışmaları gösterilir.

Sahne 5

- Giorgio Germont ile düet sırasında sahne döner, küçük bir kilise görünür. Düet sonunda sahne yine döner ve Alfredo ile Violetta'nın aşık görüntüleri yansıtılır.

Sahne 6

- Dışarıda banklar ve yemek yenen bir ortam vardır.

Sahne 7-8

- Evin salonunda geçer ve araçla ayrılan Violetta'nın görüntüsü yansıtılır.

Sahne 9-15

- Neon ışıklı sahne ve parti ortamı vardır.

ÜÇÜNCÜ PERDE

Sahne 1-7

- Koyu arka planlı, başucunda mum ve haç olan bir yatak ile sade bir oda gösterilir.

Sahne 1-2

- Hastane ortamı gösterilir.
- Violetta'nın hayali olarak sahne döner ve hastane sahnesi yerini ilk perdedeki parti girişi ortamına bırakır.

Sahne 3

- Partinin olduğu Martina's gece kulübü gösterilir.

	Sahne 4 • Violetta'nın aşkını anlattığı ilk perde son sahnedeki heykel ve öpüşen çiftin olduğu meydan ile Alfredo ile mutlu anların fotoğrafları olan görüntüler gösterilir. • Sonrasında Violetta'nın odasına döner. Sahne 6 • Sahne döner ve arka planda aşık halde görüntüler gösterilmeye devam edilir. • Sonrasında ölüm sırasında beyaz ışığın geldiği bir kapı ortaya çıkar.
--	---

Tablo 5.1 Temsillerin Mekân ve Zaman Bağlamında Karşılaştırılması

7.3.2. Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği	Anakronistik Temsil Örneği
BİRİNCİ PERDE	
Uvertür • Loş bir sahnede beyaz elbisesiyle oturan Violetta görünür. Sahne 1-5 • Döneme uygun şekilde, kadınlar kabarık elbise ve takılar erkekler fraklar giymiştir. • Dekor buzdan bir heykel dikkat çeker.	Uvertür • Violetta'nın sosyal medya hesapları, fotoğraflar ve yorumlarla ekrana yansıtılır. Sahne 1 • Violetta gri parlak bir gece elbisesi ve aksesuarlar takmıştır. Diğer konuklar da modern kıyafetler ve takılar ile görünür. Cep telefonları da çağı belirtmektedir. Sahne 2 • Sahne döner ve gece kulübünün içi görünür. Dekor sade, beyaz bir odadır, sadece şampanya kadehlerinden oluşan bir kule ve garson vardır. Sahne 3 • Yansıtılan ekrandaki görüntüler, çöp kutuları, içki kasaları, beyaz fonda beyaz araba, parlak balonlar, elektronik sigara gibi dekorlar kullanılmıştır.

	Sahne 4 - Sahne sonunda sahne döner ve Violetta'nın resmi olan parfüm reklamı panosu görünür. Sahne 5 - Sahne döner, bir meydan ve at heykeli, sol tarafta öpüşen bir çift, heykelin dibinde oturup içki içen bir adam, sahne sağda kırmızı bir bisiklet vardır. - Aryanın ikinci kısmında sahne döner ve dönerci büfesi "Paristanbul" görünür. - Whatsapp mesajları ekrana yansıtılır. Violetta aynı elbiseyle aynı gecede gibi görünürken Alfredo iş kıyafetleriydendir.
İKİNCİ PERDE	
Sahne 1-4 - Alfredo röpteşambır giymiş, elinde içkisi aryasını söyler. - Violetta beyaz dantelli kolları ve yakası olan üstü bordo kadifeden bir elbise giymiştir. Sahne 5 - Alfredo'nun babası Giorgio Germont koyu renk takım elbise, beyaz gömlek, pardösü ve fôtr şapka giymiştir. Sahne 6 - Violetta masanın başında yazı yazar. Alfredo hâkî takım elbiseyle içeri girer. Sahne 9 - Parti sahnesinde dekor değişir daha çok kırmızı ve siyah tonları ağırlıklıdır. - Merdivende kırmızı halı vardır ve koltuklar da kırmızıdır. - Kadınların elbiseleri çoğunluklu kırmızı tonlarındadır ve saçlarda kurdeleler vardır. - Beyaz üstünde kırmızı şerit olan mini elbiseli dansçı kızlar vardır.	Sahne 1 - Violetta'nın gözlerinin görüntüsü olan sahne döner. El arabası, bir tahta küvet/kova, üzümler kullanılmıştır. Kostüm oduncu gömleği kot pantolon beyaz atlettir. Sahne 2-3 - Annina elbise üstüne pelerinle girer. Yansıtılan ekrandan banka hesapları borç bilgileri ve yazışmalar görünür. Sahne 4 - Sahne döner. - Beyaz ve sade arka planla kırmızı traktör ve samanlar görünür. - Violetta hâkî palto, tayt, beyaz atlet ve plastik çizme giymiştir. Sahne 5 - Giorgio Germont gri pantolon, beyaz gömlek kahve kravat, hâkî ceket, deri çantasıyla modern bir baba görünümündedir. - Sahne döner ve küçük bir kilise önünde düet devam eder.

• Erkekler siyah smokin beyaz gömlek ve papyon ve beyaz eldiven giymiştir. Sahne 10 • Siyah elbiseli altı dansçı kız ellerinde teflerle görünür. Sahne 11 • Siyah simli yeleği ve pantolonu, beyaz gömleğiyle matador erkek dansçılar girer. Sahne 12-15 • Alfredo smokinle girer. • Diğer kadınlar kırmızı tonlarında elbiselerle iken Violetta siyah kabarık bir elbise giyer ve taşlı bir taç takar. Sahne 15 • Giorgio Germont girer smokin ve papyon üstüne uzun pardösü giymiştir.	• Ekran değişir ve mavi kırmızı ağırlıklı renklerle Alfredo ve Violetta'nın öpüşme görüntüleri gösterilir. • Ekran yeniden döner. Beyaz fonlu dış mekâna bank ve masalarda yemek yiyip sohbet eden insanlar eklenir. Sahne 6 • Violetta banktadır, spor kıyafetleri ile Annina gelir. Sahne 7 • Arkada yansıtılan görüntüde araçla yola çıkan Violetta gösterilir. Sahne 8 • El arabası ve küvet sahnesine geri dönülür. Sahne 9 • Partide sahne döner, siyah üstüne neon ışıklar ve insan silüetleri yansıtılır. • Kostüm partisi vardır. Viking, palyaço, kedi kadın gibi çeşitli kostümler vardır. • Marchese'nin kostümünün arka kısmına penis takılmıştır. Sahne 12 • Beyaz fonlu sade bir parti ortamı vardır. • Alfredo kılık değiştirip başında <i>Tweety</i> kostümü ile gelir. • Violetta ise saçlarını gümüş renk yapmış ve aynı renk elbise giymiştir. Sahne 13 • Sahne döner yine neon ışıklı alan görünür. Sahne 14 • Sahne döner ve beyaz fonlu parti ortamı gösterilir. Sahne 15 • Sahne döner ve Violetta'nın kapalı gözleri yakın çekim yansıtılır.
---	--

ÜÇÜNCÜ PERDE

Uvertür - Siyah arka planla sade bir oda, haç ve mum, bir de koltuk hasta yatağında beyaz dantelli yatak örtüleri içinde bej rengi geceliğiyle Violetta gösterilir. Sahne 1 - Annina beyaz yakalı uzun ciddi bir siyah elbise giymiştir. Sahne 2 - Doktor Grenvil koyu gri takım elbise, yelek beyaz gömlek ve kravat giymiştir. Sahne 3-5 - Kostüm ve dekor aynıdır. Sahne 6 - Alfredo siyah takım elbise ile girer. Son sahne - Germont takım elbise baston pardösü ve fötr şapka giymiştir.	Uvertür - Hastanede ilaç alan üstünde gri eşofman takımı ile Violetta görünür. Sahne 1-2 - Sahne hastaneden, önce arka planda yanan çiçek görüntüsüne sonra da parti ortamına döner. Sahne 3 - Sahne arka plan aynı yanan çiçeklere döner. - Partinin olduğu arka çıkışındaki çöp kutulu dekor gösterilir. Sahne 4 - Resitatif sırasında ilk perdedeki heykel ve öpüşen çift görünür. - Arya sırasında arka plan döner ve Alfredo ile mutlu anların fotoğrafları yansıtılır. - Koro söylerken Violetta hastanedeki yatağına yatar. - Serum takılırken dekor düz beyaz arka plana dönüşür. Sahne 5 - Violetta hastane önlüğü, Alfredo ise spor ceket ve pantolon giymiştir. Sahne 6 - Sahne döner, arka planda Violetta ve Alfredo'nun görüntüleri mavi ve siyah tonlarında gösterilir. - Görüntülerde kullanılan ışık ve renkler sona yaklaştıkça karartılmıştır. Son sahne - Violetta öldüğü sahnede karanlık sahnede beyaz ışık çıkan bir kapı ortaya çıkar ve oradan geçer.
--	--

Tablo 7.6 Temsillerin Kostüm ve Dekor Bağlamında Karşılaştırılması

7.3.3. Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği	Anakronistik Temsil Örneği
BİRİNCİ PERDE	
Uvertür - Violetta yalnız ve üzgün bir şekilde sahnenin kenarında oturmaktadır. - Sahne karanlıktır sadece Violetta'nın üzerinde ışık vardır.	Uvertür - Violetta'nın sosyal medya hesapları, fotoğraflar ve yorumlarla ekrana yansıtılır. - Violetta 147 milyon takipçili güzellik işinde bir ünlüdür. - Doktoruyla olan yazışmalarından tümörünün geri geldiği ve hasta olduğunu öğrenilmiştir.
Sahne 1 - Sahne açılır içeriye insanlar girer ve karamsar hava kaybolur. - Violetta neşeli bir şekilde konuklarıyla selamlaşır. - Erkekler Violetta'nın çevresinde toplanarak çiçekler mektuplar verirler.	Sahne 1 Violetta partiye giriş kuyruğunda insanlarla selamlaşıp <i>selfie</i> çekilir.
Sahne 2 Olay dizisi ve aksiyon libretto ile aynı ilerler.	Sahne 2 - Alfredo kadehlerin tepesinde konuşmasını yapar, Violetta'ya ona pek bakmaz. - Düetleri '<i>Libiamo ne'lieti calici</i>' sırasında cep telefonlarıyla videolar çekilir.
Sahne 3 - Violetta koltukta otururken Alfredo aşkını ilan eder. '<i>Un di felice eterea</i>' düetinde el ele göz gözelerdir. - Öpüşmek üzereyken Violetta kendi kısmını söyler ve düet sonunda aşklarını itiraf edip öpüşürler.	Sahne 3 - Violetta'nın peşinden giden Alfredo aşkını anlatırken, Violetta elektronik sigarasını içer. - Aşk düeti mesafeli söylenir en sonunda Alfredo yaklaşıp Violetta'nın elini tutar. - Bir takı hediye eder ama bunun dışında birbirlerine düet boyunca bakmazlar.

- Gastone kadın arkadaşı ile girip çıkar. - Violetta Alfredo'ya kitaptan çıkan çiçeği verir ve sözleşerek vedalaşırlar.	“Bu çiçeği al” olarak çevrilen librettodaki kısımda kısmında çiçek yoktur, Violetta Alfredo'nun telefonunu alıp numarasını verir. - Sahne değişir mavi ışıklı beyaz bir fon ve araba, partiye katılanlar görünür. Vedalaşırken öpüşürler ve Violetta çağırdığı Uber arabaya biner.
Sahne 4 - Koro girer ve balo ortamı devam eder. - Gastone Violetta'yı çekiştirir, aralarında gerginlik olduğu yansıtılmıştır. - Sahne bitiminde herkes sahneden ayrılır.	Sahne 4 - Violetta arabadan çıkıp insanlarla yeniden vedalaşır. - Sahne sonunda sahne döner ve üstünde Violetta'nın fotoğrafı olan <i>Villain</i> parfüm reklamı panosu görünür. - Sahne solda bir telefon kulübesi ve rahibe görünür.
Sahne 5 - Violetta aryanın başında sahnede gezinerek aşkını anlatır, elinde Alfredo'nun hediyesi olan kitap vardır. - Sonra aşık ruh halinden çıkarak bir kadeh içki alıp söyler ve özgürlüğünü vurgulamaya çalışır, bu sırada Alfredo'nun arkadan gelen sesini duymazdan gelir.	Sahne 5 - Violetta elinde telefonuyla panonun önündedir. Panodaki görüntü hareket eder. Violetta'nın yüzü yakın çekimden verilir. - Sahne döner, bir meydan ve at heykeli, sol tarafta öpüşen bir çift, heykelin dibinde oturup içki içen bir adam, sahne sağda kırmızı bir bisiklet görünür. - Aryanın ikinci kısmında; sahne döner ve dönerci büfesi “Paristanbul” görünür. - Violetta ve Alfredo aya boyunca whatsapp uygulaması üzerinden birbirlerine mesaj ve emoji gönderir. - Aryanın yarısında sahne döndüğü için aynı karede dönercinin önündeki Violetta ve ofis ortamında mimarlık planlarını incelerken Alfredo'nun Whatsapp mesajları ekranda görünür.
İKİNCİ PERDE	
Sahne 1 Alfredo elinde içkisi, yemek odasında gezerek ariasını söyler.	Sahne 1 Alfredo el arabasıyla yürür, bir tahta kova içine girip el arabasından aldığı üzümleri ezer.

	• Violetta ise inek sağlar.
Sahne 2 • Annina girer, Alfredo Violetta'nın borçları için eşyaları satmaya Paris'e gittiğini öğrenir.	Sahne 2 • Sahne döner ve yansıtılan ekrandan banka hesapları borç bilgileri ve yazışmalar görünür.
Sahne 3 • Durumu öğrenen Alfredo sorunu kendisi çözmek için Paris'e yola çıkar.	Sahne 4 • Arka planda whatsapp yazışmaları var bankadan gelen ihtar mektupları ile ilgili kaba bir hitap mevcuttur. • Kırmızı yanıp sönen tekrarlanan rakamlarla borç miktarı görünür.
Sahne 4 • Violetta, kanepede otururken Annina ona çay getirir, bu sırada Giuseppe bir mektup teslim eder.	Sahne 4 • Giuseppe bir mektup getirmesi gerekirken telefonu getirir, Annina ile çıkarlar.
Sahne 5 • Giorgio Germont girer, onun suçlayıcı tavırlarına karşılık olarak Violetta belgeler gösterir. • Violetta kanepeye uzanıp ağlar, eline beyaz bir gül alır, sonra onu parçalar. • Alfredo'ya veda mektubu yazar bu sırada hastalığını vurgulayacak şekilde göğsünü tutar ve alnını siler.	Sahne 5 • Violetta telefona bakar, Flora'nın kendisini dansa davet ettiğini söyler. • Giorgio Germont telefonda kızının fotoğrafını gösterir. Bu sırada arka planda siyah beyaz yazılarla haber şeklinde "nişan feshi- skandal Violetta Valery ilişkisi" gibi yazılar geçer. • Kilisenin yanındayken Violetta ayrılığı kabul eder ama Alfredo'nun kendisine inanmayıp bırakmayacağını söylerken ekran döner ve mavi kırmızı ağırlıklı renklerle Alfredo ve Violetta'nın öpüşme görüntüleri ağır çekimde gösterilir.
Sahne 6 • Violetta masada mektubu yazarken Annina gelir. • Alfredo geldiğinde Violetta durumu belli etmemeye çalışarak Alfredo'ya sarılır.	Sahne 6 • Violetta bankta oturur. • Annina gelip ne olduğunu sorar. • Alfredo gelir, diğer masalardaki çiçeklerden rica edip Violetta'ya getirir.

Sahne 7 - Alfredo kanepede oturup aşklarında bahsederken Giuseppe gelir ve Violetta'nın mektubunu verir.	Sahne 7 - Giuseppe gelir, Violetta'nın gittiğini söyler. - Arkada görüntüde araçta ayrılan mutsuz Violetta yansıtılır. - DHL kargo şirketi ayrılık mektubunu Alfredo'ya getirir.
Sahne 8 - Mektubu okuyan Alfredo yıkılır, bu sırada babası girer. - Şefkatli bir baba görünümünde oğlunu teselli eder. - Alfredo Violetta'nın parti davetiyisi görüp çıldırır.	Sahne 8 - Alfredo babasıyla tartışırken yakasından tutup silker. - Sahne sonunda Alfredo Violetta'nın partiye davetli olduğunu sosyal medyadan görür ve oraya gitmeye karar verir.
Sahne 9 - Parti ortamı vardır. - Merdivende oturan dansçı kızlar erkekleri alıp yukarı çıkarır. - Bu sırada Flora konuklarla selamlaşır.	Sahne 9 Kostüm partisi ortamı vardır kimliği belirsiz konuklar dans edip birbirleriyle selamlaşırlar.
Sahne 10 - Siyah elbiseli altı dansçı kız ellerinde teflerle dans eder bir yandan konukları eğlendirip el falı bakarlar. - Marchese, Flora ile flört eder ve yanağından öper.	Sahne 10 Dekor ve kostümler uygun olmasa da olay akışı ve aksiyon anlamında libretto ile aynı ilerlemektedir.
Sahne 11 Bir matador erkek dansçının çevresinde kadın dansçılar dönerek tek tek dans ederler.	Sahne 11 - Gastone ve Matadorlar korosu gelir. - Flora ve Gastone flörtleşir. - Marchese doktordan aldığı kokaini kullanır.
Sahne 12 Alfredo gelir. Yalnız olduğunu görünce başka bir kadın koluna girer ve kumar masasına geçerler.	Sahne 12 Baronla, Alfredo sarhoş bir şekilde kumar masasındadırlar.

Violetta'nın geldiğini görünce yanındaki kadınla kışkırtmaya çalışır.	Sahne döner ve kumar oynarken Alfredo'nun Barona meydan okuduğu görünür.
Sahne 13 - Violetta'yı suçlar bir yandan da kumarda rekabet durumundadır sürekli masaya para koyar. - Violetta kanepede oturup kendine gelmeye çalışmaktadır. - Baron ve Violetta, Alfredo ve ona eşlik eden kadın sahneyi terk ederler.	Sahne 13 Violetta renkli kokteyller içer. Alfredo sinirli şekilde peşindedir. Onu takip ederken garsonun tepsisine vurur.
Sahne 14 - Violetta salona geri döner bu sırada Alfredo onunla konuşmaya gelir ve birbirlerine hem sarılıp hem iterek konuşurlar. - Alfredo merdivenlerden çıkıp ayrılmaya çalışan Violetta'nın önünü keser.	Sahne 14 Olay akışı ve aksiyon anlamında libretto ile aynı ilerlemektedir.
Sahne 15 - Herkes salona girer, Alfredo Violetta'yı herkesin içinde küçük düşürüp üstüne para fırlatır, Violetta bayılır. Konuklar Alfredo'yu ayıplayarak partiden atmaya çalışırlar. - Giorgio Germont librettoda bir önceki sahne yazmasına rağmen bu sahnede girer ve Alfredo'yu azarlar. - Alfredo pişmandır, Violetta'nın ayaklarına kapanarak beyaz eldivenini uzatır ve sahne kapanır.	Sahne 15 - Olay akışı ve aksiyon anlamında libretto ile aynı ilerlemektedir. - Sahne döner Violetta'nın kapalı gözleri yakın çekim gösterilir.
ÜÇÜNCÜ PERDE	
Uvertür Solgun görümlü Violetta yatar.	Uvertür Sahne döner.

	- Hastane ortamında tedavi olan insanlar ve yakınları gösterilir. - Violetta tek başına kemoterapi almaktadır. Zorla ayağa kalkar ve bitkin şekilde yürür. - Sahne döner hastaneden ilk perdedeki parti girişi ortamına dönüşür.
Sahne 1 Librettoyla uyumlu şekilde ilerler. Violetta Annina'dan su ister ve içeri ışık girmesi için perdeyi açtırır.	Sahne 1 - Violetta Annina'dan su ister. - Alfredo ve başka kişilerin de olduğu Violetta'nın hayali ekrana getirilir.
Sahne 2 Doktor, Violetta ve Annina'nın sahnesi libretto ile aynıdır.	Sahne 2 Doktor, Violetta ve Annina'nın sahnesi libretto ile aynıdır.
Sahne 3 - Violetta eski mektubu okuyup bağına basar ve Annina görmeden defterin içine koyar. - Annina'yı mektuplarına bakmaya gönderip kendi mektubunu çıkarır.	Sahne 3 Violetta ve Annina'nın konuşmasının yanı sıra Alfredo'nun hayali sahnede görünmektedir.
Sahne 4 - Violetta libretto anlatımlarına uygun bir şekilde geçmişi hatırladığı ariasını söyler, ariya bitiminde koronun girdiği yerde oda biraz daha aydınlanır. - Siyah pelerinli bir adam Violetta'yı yerden kaldırıp beyaz bir gül verip yatağına yatırır. Ellerini Violetta'nın üstüne doğru tutarken Annina gelir.	Sahne 4 - Violetta'nın ariasının resitatif bölümünde ilk perdedeki dekor ve olay örgüsüne atıfta bulunularak heykelli meydan ve öpüşen çift gösterilir. - Ariya sırasında arka plan döner ve Alfredo ile mutlu anların fotoğrafları yansıtılır. - Koro söylerken Violetta hasta yatağına yatar, dekor düz beyaza dönüşür ve kemoterapi tedavisi için ilaç takılır.
Sahne 5 Alfredo'nun geliş sahnesi libretto ile uyumlu şekilde yansıtılmıştır.	Sahne 5 Annina'nın Violetta'ya Alfredo'nun geldiğini söylediği sahnede olay dizisi ve aksiyon libretto ile uyumludur.

Sahne 6 • Violetta Alfredo birbirlerine sarılıp özlem giderirler. • Giorgio Germont, Doktor Grenvil ve Annina girer. • Violetta iyileşip odadan çıkmak ister, pelerinini giyecek gücü yoktur. • Çaresiz Violetta yatağına geri yatar. • Giorigo Germont çok pişmandır • Violetta Alfredo’ya hayatına devam etmesini, başka birini sevebileceğini söyler.	Sahne 6 • Sahnede olay dizisi ve aksiyon libretto ile tutarlı ilerlemiştir.
Son sahne • Violetta acıları geçtiği için iyileştiğini sanarak Alfredo’yu sevinçle öper ve kollarında ölür. • Sahne kapanır.	Son sahne • Violetta ölürken sahneden içinde beyaz ışık çıkan bir kapı belirir ve o ışığın içinden yürüyerek öldüğü bilgisi seyirciye yansıtılır.

Tablo 7.7 Temsillerin Olay Dizisi ve Aksiyon Bağlamında Karşılaştırılması

7.3.4. Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik Temsil Örneği	Anakronistik Temsil Örneği
BİRİNCİ PERDE	
• Uvertür; Violetta • Sahne 1: Violetta, Flora, Marchese, Koro • Sahne 2: Violetta, Flora, Marchese, Alfredo, Gastone, Koro • Sahne 3: Violetta, Alfredo • Sahne 4: Koro, Gastone, Violetta • Sahne 5: Violetta, Alfredo (sesi)	• Uvertür: Sosyal medya fotoğrafları • Sahne 1: Violetta, Flora, Marchese, Koro • Sahne 2: Violetta, Flora, Marchese, Alfredo, Gastone, Koro • Sahne 3: Violetta, Alfredo parti yerinin arka çıkışında sigara içen ve konuşan çalışanlar, Gastone • Sahne 4: Koro, Violetta • Sahne 5: Violetta, Alfredo

İKİNCİ PERDE	
• Sahne 1: Alfredo • Sahne 2: Annina, Alfredo. • Sahne 3: Alfredo • Sahne 4: Violetta, Annina, Giuseppe • Sahne 5: Violetta, Germont • Sahne 6: Violetta, Annina, Alfredo • Sahne 7: Alfredo, Giuseppe, mektubu getiren memur • Sahne 8: Alfredo, Germont • Sahne 9: Flora, Marchese, doktor ve konuklar • Sahne 10: Aynı, ek olarak çingene kızlar • Sahne 11: Aynı, Gastone ve maskeli matadorlar • Sahne 12: Aynı, Alfredo, Baron, Violetta ve bir hizmetçi • Sahne 13: Alfredo, Violetta • Sahne 14: herkes, ek olarak Germont	• Sahne 1: Alfredo • Sahne 2: Annina, Alfredo. • Sahne 3: Alfredo • Sahne 4: Violetta, Annina, Giuseppe • Sahne 5: Violetta, Germont • Sahne 6: Violetta, Annina, Alfredo • Sahne 7: Alfredo, Giuseppe, DHL kargo • Sahne 8: Alfredo, Germont ve arabayla ayrılan Violetta'nın görüntüsü • Sahne 9: Flora, Marchese, doktor ve konuklar • Sahne 10: Aynı ve dans eden kadınlar • Sahne 11: Aynı, Gastone ve maskeli matadorlar ve boynuzlu üstsüz erkekler • Sahne 12: Alfredo, Barone, Violetta ve bir garson • Sahne 13: Alfredo, Violetta • Sahne 14: Herkes, ek olarak Germont
ÜÇÜNCÜ PERDE	
• Uvertür: Violetta • Sahne 1: Violetta, Annina • Sahne 2: Violetta, Annina, doktor • Sahne 3: Violetta, Annina • Sahne 4: Violetta • Sahne 5: Violetta, Annina • Sahne 6: Violetta, Annina, Alfredo • Sahne 7: Violetta, Alfredo • Son Sahne: Aynı, Germont ve Doktor	• Uvertür: Violetta, hastane çalışanları, sokaktaki insanlar • Sahne 1: Violetta, Annina • Sahne 2: Violetta, Annina, doktor • Sahne 3: Violetta, Annina • Sahne 4: Violetta, hayal gücünde sokaktaki insanlar ve ekranda Alfredo • Sahne 5: Violetta, Annina • Sahne 6: Violetta, Annina, Alfredo • Sahne 7: Violetta, Alfredo • Son Sahne: Aynı, Germont ve doktor

Tablo 7.8 Temsillerin Kişiler Bağlamında Karşılaştırılması

7.3.5. Temsillerin Karakter Analizi Bağlamında Karşılaştırılması

Violetta, Paris’te cömert bir yaşam tarzı yaşayan ve sosyete de erkeklerle aşk ilişkileri yaşayan, operanın ana karakteridir. Güzel, karizmatik ve özgür ruhlu olarak tasvir edilmiştir. İç dünyasında duygusal bir çatışma yaşar: Hem aşka inanmak hem de özgür olmayı istemek arasında bocalar. Başlangıçta Violetta bağımsızlığının ve zengin erkeklerden gördüğü ilginin tadını çıkarır. Ancak Alfredo’ya âşık olunca derin bir dönüşüm geçirir. Violetta’nın karakteri fedakârlık, aşk ve kefarete temalarını bünyesinde barındırır. Alfredo’ya olan aşkı ile davranışlarını dikte eden toplumsal beklentiler arasında kalır. Şefkatli ve zarif bir kişiliğe sahiptir, ancak sağlık sorunları ve sosyal baskılar nedeniyle mutsuz bir hayat yaşar. 2006 temsili de karakter özellikleri aynı kalmışken 2019 temsili de Stone’un Violetta’yı ünlü bir fenomen yapma kararı bir metres olarak konumunun ekonomik güvencesizliğinin yanı sıra kırılgan toplumsal statüsünün temelini oluşturan cinsel ve sınıfsal dinamikleri de görmezden gelmektedir.

Alfredo, Violetta’ya derinden âşık olan genç bir asilzadedir. Tutkulu, idealist ve özveri ile tasvir edilmiştir. Alfredo’nun Violetta’ya olan sevgisi gerçektir ve onunla birlikte olmak için toplumsal normlara meydan okumaya hazırdır. Aşkın dönüştürücü gücünü temsil eder ve zamanın katı sosyal hiyerarşisine meydan okur. Alfredo, Violetta’nın yaşamında bir dönüm noktası olur ve ona gerçek aşkı ve sadakati sunar. Ancak ailesinin itirazları ve toplumsal normlar, ilişkilerini zorlaştırır. Alfredo’nun karakteri, sevgi, fedakârlık ve affetmenin karmaşıklıklarında gezinirken duygusal kargaşa yaşar. 2019 temsili de Alfredo âşık oldukları düetleri söylerken Violetta’yla pek iletişimi kurmaz. Sonrasında da işiyle daha ilgili bir iş adamı çerçevesinde olması karakterin inandırıcılığını etkilemiştir.

Giorgio Germont, Alfredo’nun, oğlunun Violetta ile olan ilişkisini başlangıçta onaylamayan saygın bir adam olan babasıdır. Toplumsal geleneklere bağlı, sert, geleneksel bir figür olarak tasvir edilmiştir. Ancak opera ilerledikçe Giorgio’nun karakteri de gelişir. Kendi önyargılarıyla yüzleşir ve Violetta’nın oğluna olan sevgisinin derinliğini fark eder. Giorgio nihayetinde bir affetme ve uzlaşma aracı haline gelir. Germont’un karakter özellikleri her iki temsilde de benzerdir yalnızca tartışma anında Alfredo’nun babasını yakasından tutup silkelemesi karakterin oturaklı baba olarak ağırlığını bir miktar azaltmıştır.

7.3.6. Temsillerin Kullanılan Semboller Bağlamında Karşılaştırılması

Geleneksel olarak Violetta karakteri ilk perde balo sahnesinde beyaz bir elbise giymektedir. Violetta'nın beyaz elbisesi saflığı, masumiyeti ve savunmasızlığı simgeler. Normal bir yaşam özlemini ve yaşam tarzının sınırlarından kaçma arzusunu temsil eder. “Violetta'nın beyaz elbisesi, içinde yaşadığı lüks ve yüzeysel dünyayla tezat oluşturarak onun saflık ve masumiyet özlemini simgeliyor” (Budden, 1992, s. 229). 2006 temsilinde Violetta karakterini oynayan Renee Fleming'in kostümü bu sembolik anlatıma uygunken, 2019 temsilindeki Violetta olan Pretty Yende'nin vücuda oturan, derin göğüs dekolteli, parlak gümüş elbisesi bu sembolik anlamın tam tersini çağrıştırmaktadır. 2006 temsilinde renk kullanımı Violetta karakterini dönüşümünü, ilk perdede sahip olduğu yaşam tarzında kurtulmak isterken beyaz, ikinci perdede Alfredo ile ayrılıp onun gözünde ona ihanet etmiş bir kadın olarak partiye katıldığında siyah ve üçüncü perdede ölüm döşegindeki saf ve fedakâr kadın olarak beyaz şeklinde yansıtmıştır. 2019 temsilindeki pullu davet elbise, çiftçi kıyafeti ve gri eşofman takımından böyle bir sembolik anlam çıkartmak mümkün olmamıştır. Fakat bu temsilde üçüncü perde son sahnede Violetta'nın ölüm anında beyaz ışık çıkan bir kapıdan geçmesi onun günahkâr bir kadın olarak gösterilmesine rağmen cennete gittiği anlamını taşır. Birinci perdede gösterilen rahibe, ikinci perdedeki kilise ve üçüncü perdedeki haç da karakterin saflığı ve masumluğu bağlamını destekler. 2006 temsilinde ölmeden önce siyah pelerinli bir adamın Violetta'yı yerden kaldırıp beyaz bir gül verip yatağına yatırması ve ellerini üzerine uzatması da Azrail'i sembolize ediyor olabilir.

Kırmızı kamelyalar tutku, aşk ve fedakarlığı temsil eder. Opera boyunca yinelenen bir semboldürler ve Violetta'nın duyguları ve iç kargaşası yansıtmak için görsel bir motif görevi görürler. “Birinci perdede Violetta'nın taşıdığı kırmızı kamelyalar, yoğun duygularını ve kişisel mücadelelerini yansıtan tutkulu ve fedakâr doğasını sembolize ediyor” (Budden, 1992, s. 228). Violetta, 2006 temsilinde kırmızı kamelyaları taşımaktadır fakat 2019 temsilinde kırmızı kamelyalar sürekli olarak arkadaki ekrana yansıtılarak izleyici karşısına çıkmıştır. Birinci perde üçüncü sahnede çiçek vermesi gerekirken ekrana yansıtılan kamelya, librettodaki “bu çiçek soluncaya kadar görüşeceğiz” sözünü desteklemektedir.

Saat, zamanın ve ölümlülüğün sembolü olarak Violetta'nın hastalığı nedeniyle kalan sınırlı zamanını hatırlatmaktadır. Birinci perdede açılış partisi sahnesinde saat çalar ve Violetta'ya mutlu zamanının sınırlı olduğunu hatırlatır. Toplumsal kısıtlamaların ve onu bekleyen kaçınılmaz trajedinin sürekli bir hatırlatıcısı olarak hizmet ediyor. “Saat, zamanın kısacık doğasının sembolik bir hatırlatıcısıdır ve Violetta'nın ölümlü olduğunun farkında olduğunu ve eylemlerinin aciliyetini vurgular” (Kimbell, 2001, s. 634)

2019 temsiliinde birinci perde dördüncü sahnede afişte görünen Violetta'nın yüzü olduğu parfümün adının “*Villain*” olması hain, cani, kötü adam anlamına geldiği için sembolik anlam taşıyabilir.

Aynalar operada yinelenen bir semboldür. Violetta “Addio, del passato” ariasına kendini bir aynada gördüğünde başlar. “Üçüncü perdedeki ayna, Violetta'nın kendi seçimleriyle yüzleşmesini ve eylemlerinin sonuçlarını incelemesini sağlayan, kendini yansıtan bir sembolü olarak hizmet ediyor” (Budden, 1992, s. 232). Bununla birlikte librettist Francesco Maria Piave'nin birinin Violetta'nın Paris salonundaki şöminenin üzerine ve diğerinin kır evindeki bir saatin yanına yerleştirilmesi gerektiği ile ilgili yönergeleri vardır. “Aynalar, operanın öncelikle karakterin öznel deneyiminin bir ifadesi olduğunu belirterek Violetta'yı eylemin merkezine yerleştirir, çünkü onun etrafında baskıcı sosyal gerçeklikler şekillenir ve aynı zamanda onun ardından gelen fiziksel ve psikolojik dönüşümün kendisine nihayetinde seyirciye açıklık getirmesi için araçlar sağlar” (Bachtrack, 2018). Aynalar Violetta'nın kendisini daha nesnel bir şekilde görmesini ve durumunun gerçekliğiyle yüzleşmesini sağlayarak iç gözlem ve karar verme anlarına yol açar.

7.3.7. Temsillerin Kullanılan Tema Bağlamında Karşılaştırılması

Otantik olarak ele alınan 2006 ve anakronistik olarak ele alınan 2019 temsillerinde kullanılan temalar bağlamında operanın alımlanma biçimini değiştirebilecek farklılıklara rastlanmıştır. Librettoyla tutarlı olarak 2006 temsiliinde aşk, ahlak, fedakârlık, ihanet, kefare, ölüm gibi temalar opera boyunca iç içe geçer ve toplumsal normları, kişisel arzuları, fedakarlığı, sevgiyi ve hayatın geçiciliğini inceleyen karmaşık bir anlatı yaratır.

2019 temsilinde ise Violetta karakterinin toplumsal statüsü bir hayat kadınından, sosyal medya fenomenine dönüşmüştür. Bu da karakterin Germont aile onurunu korumak için aşkıdan vazgeçme ve seçimlerinin sonuçlarıyla yüzleşmek zorunda kalma özelliğini sarsmıştır. İnternet fenomeni kimliği ahlaki bir düşüklük sağlayıp toplumdan dışlanma argümanını desteklememektedir.

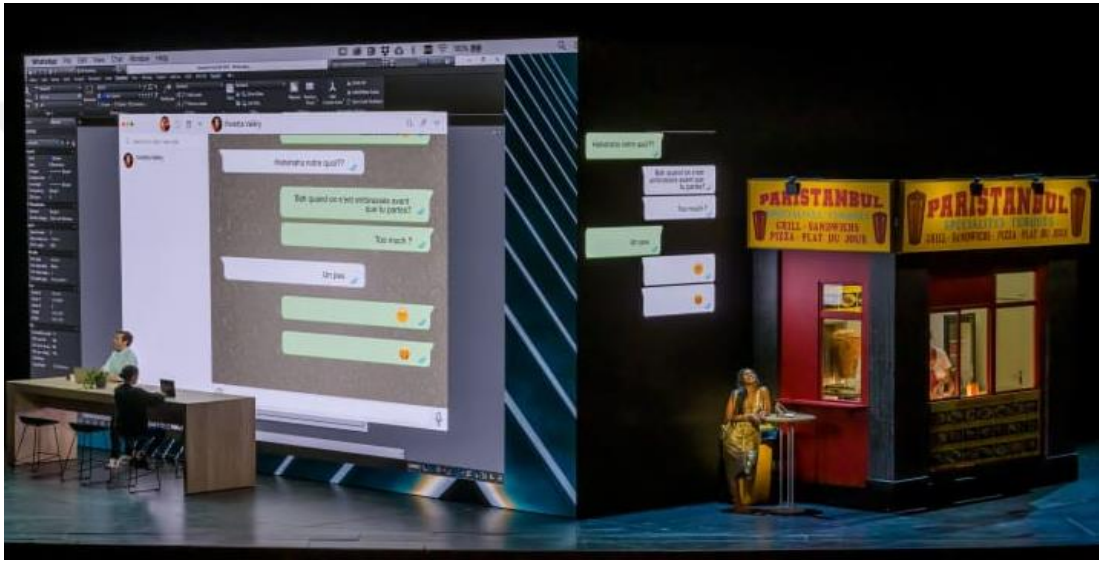
7.3.8. Temsillerin Librettoya Uygunluk Bağlamındaki Karşılaştırılması

Otantik rejji, libretto ile paralel ilerlemektedir. Bunun yanı sıra opera uvertürü boyunca Violetta'nın fenomen, dekorun ana unsurunu oluşturan iki perde duvar üzerine yansıtılan bir Instagram hikayesi üzerinden seyirciye gösterilmiştir. İlk perdede dekor olarak bir gece kulübü, gece kulübünün arkasındaki çöp kutularının yanı, Uber aracı, bir meydan, kebabçının önü gibi mekanlar kullanılması seyircinin tanıdık hissetmesi illüzyonunun bir parçasıdır. İkinci perdede, Alfredo ile birlikte inzivaya çekildikleri kırsal bölge, tüketim toplumundan kaçış için doğayı dönüşü çağrıştırmaktadır. Sonrasında ise Flora'nın düzenlediği yer yer cinsel kostümlerin olduğu, uyuşturucu kullanılan neon ışıklı partide bu tüketim toplumuna geri dönüşü vurgular. Son perdede ise çağa uygunluk açısından tüberküloz hastalığını kanserle değiştirilen Violetta'nın önce kemoterapi aldığı hastane sonrasında ilk perdede bulunduğu yerlerin hayal ürünü olarak yeniden ortaya çıkması yine libretto ve otantik temsile göre majör değişiklikler ortaya çıkartmıştır.

Bunların yanı sıra, Alfredo'nun taşralı bir burjuvanın kızı olan kız kardeşinin evlilik olasılığının Alfredo'nun sevgilisi sosyal medya yıldızı Violetta'nın görevi kötüye kullanmasıyla tehdit edilmesi fikri, bu güçlü influencerın borç içinde kalması gibi faktörler yazıldığı çağda Alfredo'nun babası Germont'un sözleriyle mutluluğunu Alfredo'nun uğruna feda eden aşık ama 'düşük' kadın Violetta imajından biraz daha farklı bir karakter ortaya koymaktadır.

Bu nedenle librettodaki sözlerin uyumsuzluğunu yanı sıra konseptteki açıklar da meydana çıkmaktadır. Sahnelerin içerikleri, ekran duvarlarının dönüşü ve üstüne yansıtılan içerikler ile -yanan bir gül, Alfredo ve Violetta'nın aşık görüntüleri, borç ihtarnameleri, doktorla yazışmaları, parfüm afişleri, Facebook ve Instagram hesaplarından paylaşımlar aracılığıyla seyirciye bir nevi sanal dünya yardımıyla operanın perde arkasını gösterilmektedir. Nitekim gerçek ve sanal dünyaların geçişi

yer yer libretto ile tutarlılık açısından zayıflıklar göstererek inandırıcılığını kaybetmektedir. Örnek olarak, cep telefonunda bir mesaj yazılırken Alfredo'nun "Dammi quel foglio"da yazması gereken kâğıdı istemesi, çiçek vermesi gereken sahnede emoji göndermesi gösterilebilir. Bu durum opera sırasında oldukça sık gerçekleşmektedir. Yönetmenlerin, seyircinin söylenen dili bilmemesi veya ortaya koymak istedikleri konseptleri lehine librettodaki orijinal öğelerin atlanabileceğine güvenmesinin ne derece doğru olduğu tartışılabilir. Metropolitan operası Rigoletto operasının anakronistik temsilde çözümü altyazıyı çağa uygun şekilde güncelleyerek bulmuştur.



Şekil 7.1 La Traviata Operası 2019 temsilinden bir kare²⁰

²⁰ Operadeparis.fr. (2019). La Traviata. Erişim tarihi: 10 Haziran 2022, <https://www.operadeparis.fr/en/season-19-20/opera/la-traviata>



8. SONUÇLAR

8.1. Çalışmanın Betimsel Kısımından Elde Edilen Verilere İlişkin Genel Sonuçlar

Bu çalışmanın temel problemi, otantik opera eserlerinin sahneleme rejileriyle anakronistik yeni rejî anlayışlarının kullanılmasıyla aslına uygunluk yönünden geçerliliği konusudur. Bu problem alt problemler aracılığıyla değerlendirilmiştir. Operanın güncel sanat tüketim alışkanlıkları içindeki yerini belirlerken yeni bir rejî düşüncesine ihtiyaç duyulmasının sebebini sorgulayan birinci alt problem bağlamında elde edilen sonuçlara göre, kültür endüstrisine ait bir üretim biçimi olarak ele alınan geleneksel operalar için çoğunlukla pazarlama amacı taşıyan yeni bir sahneleme anlayışının mümkün olduğu anlaşılmıştır. Böylesi bir yeni yaklaşım, opera için anakronistik rejî anlayışının ortaya çıkmasına ve seyircinin yeni bir opera deneyimi yaşama dinamiğini algılamasına katkı sağlamıştır. Opera kültür endüstrisi içinde çağdaş rejî anlayışlarıyla modernleştirilmiş otantik operaların sahnelenmesi bağlamıyla kültür endüstrisi içinde bir tür ürün çeşitliliği olarak algılanabilecek anakronistik rejî anlayışının, seyirciye yeni bir opera deneyimini sunduğu iddia edilmiştir.

Çağcıl bir anlayış olarak tanımlanabilecek bu yaklaşım operayı farklı dönemlere taşıma unsurlarıyla yeniden yapılandırırsa da bunun neden modern operalar üzerinden değil de eski dönem operalarının değiştirilmesi ile yapıldığı, bir tartışma konusu olmuştur. Fakat eski operaların rejilerinin tekrardan ele alınmasının, hala çok talep edilen konumu nedeniyle estetik amaçlardan çok, pazarlama olasılıklarını daha da arttıracak bir girişim olduğunu belirtmek mümkündür. Bireyin tüketim alışkanlıkları ve boş zamanlarını geçirme şekillerinin kendi seçimi gibi görünürken aslında kültür endüstrisinin yönlendirmesi ile onları sistemle uyumlama amacı taşıdığını savunan düşünce de aynı operaların sürekli tercih edilir durumda olmasıyla paralel bulunmuştur. Bununla birlikte çalışmada elde edilen verilerin değerlendirilmesi sonucunda sosyal medya aracılığıyla opera temsillerinin ulaşılabilirliğinin artmasına rağmen daimî seyirci oranında önemli bir nicel değişime rastlanmamıştır. Ek olarak operanın daimî seyirci kitlesinin yaş aralığı ve tercihleri düşünüldüğünde bu tür rejî

denemelerinin gişe hasılatları ve opera evlerinin ekonomik planları doğrultusunda riskli hamleler olarak değerlendirilmiştir.

Opera eserlerinin otantik kimliğinin, bestelendiği ortam ve kültürle ilişkisi çalışmada ikinci alt problem cümlesini olarak ele alınmıştır. Söz edilen bu eserlerin farklı çağlara uyarlandığında otantik kimliğinden ne ölçüde söz edilebileceğine yönelik, ikinci alt problem ışığında elde edilen veriler doğrultusunda operaların bestelendikleri dönemleriyle ilgili alışlageldik rejî anlayışları ile günümüz izleyicilerine sunulduğu rejî anlayışları arasında farklılıklar olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu temsiller dönemin sanat dinamikleri içinde yer alırken, söz konusu operaların otantik rejîleriyle çelişkiler de taşımaktadır. Modern prodüksiyonlar, zaman zaman eserlerin orijinal dramatik koşullarını yeniden yaratmaya çalışmaktadır. Çalışmada, eserlerin orijinal sahnelerinin tüm yönlerinin gerçekte neye benzediğinin bilinebilmesi için yeterli verilere ulaşılamamıştır. Bu durumda temel soru, modern rejînin bestecinin amacına ve orijinal prodüksiyona sadık kalarak izleyicideki beklentileri nasıl karşılayacağı olmuştur.

Otantik ve anakronistik rejî anlayışlarına yönelik unsurlar dönemin sahne tasarımı ve sahne uygulamaları ışığında değerlendirilirken birçok sanat yapıtında olduğu üzere, herhangi bir sanatsal ortamda daha önceki bir zaman diliminde yer alan eserlerin sergilenmesine yönelik çözülmesi gereken sorunlar olduğu saptanmıştır. Eserlerin otantik kimliklerinin ve kendi dönemine ait prodüksiyon stillerinin bütünüyle tanımlanması noktasında, temel kabuller dışında bir çerçeve çizilemediği için eseri yeniden ele alan kişinin, orijinal sanatçının referans ve çıkış noktalarını anlamaya çalışırken kendi estetik duygusunu esere yansıtması süreci tartışmalara neden olmuştur. Bununla birlikte güncel sanat dinamiklerine paralel olmayan bir eserin kültür endüstrisi içinde, hem görsel anlamda ilgi çekiciliğini devam ettirebilmesine hem de performans sanatları bağlamında hala otantik üslubunu koruyabilmesine yönelik algıların birbirleriyle çeliştiği sonucuna ulaşılmıştır.

Üçüncü alt problem olarak günümüzde operanın sanatsal işlevini yitirdiğini savunan düşünce biçimleri ile kültür endüstrisi üretimlerinin metalaşma süreçleri arasında ne tür bir ilişki olduğu incelenmiştir. 21. yüzyılda opera temsillerinde, kimi zaman kültür endüstrisinde bir tür çeşitlilik yaratma çabasıyla kimi zaman ise ölmekte olan bir sanatı kurtarmak adına eserlerin ait olduğu yüzyıldan kopararak modern sayılabilecek

sahneleme denemeleri yapılmaktadır. Bu temsiller çağın gerekliliği olarak tarif edilebildikleri gibi bazen de eserlerin orijinallerine saygısızlık olarak atfedilmişler. Yeni prodüksiyon yaklaşımları ile ilgili tanıtım içeriklerinde, röportajlar ve değerlendirme yazılarında librettoyla tutarsızlık, rejî bağlamında hikâyede boşluk ve karakter yaratımında eksiklik olmasına dönük eleştirilere rastlanılmıştır. Kültür endüstrisi içinde tüketimi kolay ürün çeşitliliği yaratma ve alımlayıcının dikkatini çekme çabasının başarısı opera sanatı adına hala tartışılır durumdadır. Bu nedenle 21. yüzyılda kendi çağına uygun üretilmiş birçok yeni opera eseri söz konusuysa farklı tarihsel dönemlere ait olan operaların modernleştirme çabası, pazarlama stratejilerinin bir sonucu olarak algılanmıştır.

Opera izleme deneyimi ile modern sanat alımlayıcısının gündelik tüketim alışkanlıkları arasında bağlantıya yönelik olarak, çalışmada, dördüncü alt problem cümlesi kapsamında Rigoletto ve La Traviata operaları üzerinden farklı sahneleme stilleri karşılaştırılmış ve opera sanatının seyirci ile ilişkisine ilişkin sosyo-kültürel ortam ve dönemler araştırılmıştır. Bu kapsamda operaların otantik ya da geleneksel rejîleri ilişkili temsilleri, çağdaş öğelerle yapılandırılmış anakronistik eserlerin temsilleriyle karşılaştırılmıştır. Sanat alımlayıcısının ilgisini canlı tutmak adına çağın üretim ilişkilerine ve güncel sahne sanat dinamiklerine uyum sağlama çabasının işlevsel bir gereklilik olup olmadığını saptayabilmek adına gerçekleştirilen incelemeler sonucunda eserlerin rejîlerinde yapılan değişikliklerin sosyal medyada görünürlüğünün artmasına rağmen gişe anlamında ölçülebilir farklılıklara neden olmadığı görülmüştür. Gişe verileri bağlamında seçilen eserlerin temsil edildikleri opera evlerinin popülerliği göz önüne alındığında ve bu eserleri icra eden sanatçıların kişisel kariyerlerinin etkileri değerlendirildiğinde eserlerin her koşulda kapalı gişe oynadığı anlaşılmıştır. Modern rejî ile sahnelenen eserleri izleyen daimî opera seyircilerinin bu konuya tepkili olduğu ve sonraki sezonlar için aboneliklerini gözden geçirdiklerine dair söylemlere ulaşılsa da bu durum yazılı veriler ile desteklenememiştir. Bu şartlar altında diğer bağımsız koşulların etkilediği güvenilir verilere ulaşmak da mümkün olmamıştır. Benzer şekilde, anakronistik rejî anlayışının operanın daimî seyirci kitlesinin yaş aralığını değiştirebilecek bir etkiye sahip olup olmadığı konusunda bir sonuca ulaşılamamıştır.

8.2. Araştırmanın Operaların Karşılaştırmalı Değerlendirilmesi Kısımından Elde Edilen Verilere İlişkin Genel Sonuçlar

Rigoletto operası için yapılan dramaturjik bağlam modeli karşılaştırmasından elde edilen veriler doğrultusunda, çalışmada ele alınan 1977 temsilinin, bazı yönergeler dışında, librettoya ve otantik rejî anlayışına uygun şekilde sahnelendiği görülmüştür. Metin dışında neredeyse her unsurun değiştirildiği zaman atlamalı 2013 temsilinde ise DVD ve dijital platformlar için hazırlanan altyazı seçeneği bile orijinal İtalyanca metne bağlı kalmamış ve günümüze uygun konuşma diline adapte edilmiştir. 2013 temsilinin, eğlence kültürü ve tüketim endüstrisi ile özdeşleştirilen Las Vegas'ta, bir kumarhanede geçmesi ve eserdeki karakterlerin ele alınma biçimleri açıkça tüketim toplumuna ait bir yozlaşma biçimini işaret eder durumdadır.

1977 temsilinde konuya uygun bir tavırdan operada karanlık bir atmosfer yaratılmıştır. Kostümler ve dekor da uyum içinde bu karamsar ifadeyi desteklemiştir. 2013 temsilinde ise kostümler ve dekor otantik temsille hiçbir şekilde bağdaşmamış ve karakterlerin orijinal yapılarına müdahalelerde bulunulmuştur. Karakterler operanın taşındığı döneme uygun olarak adapte edilmiştir. Asıl karakter sivri dilli herkesin nefret ettiği kambur saray soytarısı Rigoletto'nun diğer karakterlere sataşan yapısı, renkli süveter giymiş, herhangi bir komedyen gibi ele alınmış ve karakteristik ifadesinin opera boyunca anlaşılabilir hale gelmesine neden olmuştur. Rigoletto'nun en temel fiziksel özelliği olan kamburluğu 1977 rejisinde açıkça gözlemlenirken, 2013 rejisinde bu özellik ortadan kalkmıştır. Kont Monterone olarak bir Arap Şeyhinin seçilmesi de karakterin korkutucu laneti ile inandırıcılığını bozmuştur. Bununla birlikte rejisörün lanet gibi bir temayı modern çağa uyarlamak için bu seçimi yaptığını belirtmesi rejideki oryantalist yaklaşımı da vurgulamıştır. 2013 temsilinin rejisörü Mayer'in dramaturjik öğeleri değiştirmek gibi uyguladığı radikal değişimlerin Verdi'nin hikayesini eksiksiz anlatırken bir yandan da farklı izleyicilere hitap etmek için olduğunu savunması Metropolitan Operası'nın müzik kitleleriyle kurduğu sanat endüstrisi temelli ticari kriterlerin özerk bir opera anlayışı karşısında nasıl konumlandığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte hedef kitlenin rejide temel alınan Rat Pack oluşumunu bilecek yaşta olmamaları da bütünüyle bir çelişkili olarak görülebileceği sonucuna ulaşılmıştır. 2013 temsilindeki sunucu Renee Fleming'in reklama katkıda bulunması için dönemin opera starlarından biri olarak seçilmesi,

reklam panolarında Metropolitan Operası'nın standart yazı stilinden çıkılıp kumarhane reklamı havasında font ve sözcüklerin kullanılması ve adeta bir Broadway şovuna dönüştürülmesi, operanın metalaştırılarak bir tür satış malzemesi haline getirilmesinin apaçık görünümüdür.

Anakronistik rejî örneği olarak ele alınan 2019 La Traviata'sında yönetmen Simon Stone operayı modern zamana taşımak için sahneleri cep telefonları, sosyal medya ve modern kostümlerin kullanımı ile desteklemiştir. Kullanılan her mekân, zaman, kostüm, dekor gibi unsurlar yaratılan yeni La Traviata'nın geçtiği çağa adapte edilmesi sağlanmaktadır. Verdi'nin operayı yaşadığı dönem özelliklerine göre uyarlama isteği açısından Stone'nun güzel bir iş çıkardığı düşünülebilecek olsa da bu amaç uğruna operanın orijinalini değiştirmesi konusu tartışmalı bulunmuştur. Violetta karakteri rejisör tarafından bir 21. yüzyıl ürünü olarak ele alınmıştır. Bu yapımda Violetta'nın bir kozmetik markasının yüzü, hayatını yaymak için paylaşımlar yaparak milyonlarca abone topladığı sosyal ağların yıldızıdır fakat bu durum anakronistik Rigoletto temsilinde olduğu için karakterin motiflerinin inandırıcılığını sarsmıştır. Sonuç olarak hem La Traviata hem de Rigoletto operasının anakronistik temsil rejisörleri operaları müzikal bir şov görünümüne getirmiş ve popüler kültür göndermeleri ile eserin temel iskeletinde yapısal değişikliklere sebep olmuştur. Böylece eserleri otantik kimliklerinden koparmışlar ve buna rağmen gişe verileri bağlamında kayda değer bir yükseliş elde edememişlerdir. Bu bağlamda yapılan değişikliklerin finansal stratejiler bağlamındaki başarılarının yanı sıra hikâyeyi anlatma şekilleri de eleştirilere maruz kalmıştır.



9. YORUMLAR VE ÖNERİLER

Temsillerle ilgili genel analizlerin karşılaştırılmasından elde edilen verilere yansıyan sonuçlar göz önüne alındığında çalışmanın bağlamı gereği incelenen rejî örneklerini kültür endüstrisi içinde bir ürün olan olarak varsaymak mümkündür. Anakronistik rejî ile hedeflenen sahneleme biçimini sanatsal anlamda bütünüyle yeni bir bakış açısı olarak kabul etmek uygun değildir. Dramaturjik bağlam modelinden yola çıkılarak incelenen eserlerde opera geleneği içinde majör değişiklikler yapılmamış, değiştirilen tek unsur rejî anlayışı olmuştur. Örneğin, çalışmada ele alınan La Traviata operasının anakronistik rejî anlayışı ile gerçekleştirilmiş temsilin rejisörü Simon Stone'un La Traviata 2.0. şeklinde önerdiği gibi yapılandırılmış bir anlayışa göre eser bütünüyle bambaşka bir hale gelmemiştir.

Temsillerde genel olarak dramaturjik unsurlar dışında faktörlerin aynı kalması ve librettodaki konuların da çağa adapte edilme girişimi gösterilmemesi açısından yapılan rejîlerle başlı başına yeni bir opera dinamiği etme düşüncesi desteklenmemektedir. Kültür endüstrisi içinde ürün çeşitliliği olarak daha önceki dönemlere ait unsurlar taşıyan operaların rejî bağlamında günümüze uyarlanması silver grey yani orta yaş üstü olarak tabir edilen sanat alımlayıcısından genç kesime ulaşma isteği, seyirci kitlesinin sürekliliğini sağlamaya yönelik bir çaba olarak görünmüştür. Bununla birlikte hali hazırda var olan daha yaşlı kesimden seyirciyi kaybetme olasılığı göz önüne alındığında böylesi bir gişe stratejisinin riskli bir hamle olduğu düşünülebilir. Daha genç kesime hitap etme kaygısı doğrultusunda sadece rejî bağlamında bir değişikliğe gidilmesinin böylesi bir strateji için yeterli olup olmadığı konusu da sorgulanmalıdır.

Çağımızda konsantrasyon süresinin azalmasıyla orantılı olarak eser sürelerinin kısaltılması da göz önünde bulundurulmalıdır fakat bu bağlamda değişiklik yapılmamış ve eserlerde sadece sahneleme şekli değiştirilip yeni bir kılıf ve sosyal medya desteğiyle eserler ilgi çekici hale getirilmeye çalışılmıştır. Günümüzde, çağın günlük yaşamına atıfta bulunan rejîler, konular ve sürelerle sahnelenen operalar da olmasına rağmen hala belli başlı "eski" operalar en çok satan konumundadır. 200 yıl önce yazılan bu eserlerin temsil edilme sıklıkları ve popülerlikleri nedeniyle 'çağdaş' anlayışla sahnelenme çabasıyla, rejî anlayışlarında değişikliklere gidildiği

varsayılabilir. Fakat sürekli olarak bu operalar üzerinden daha ilgi çekici hale getirme denemeleri yapılmasının ürün çeşitliliğini kısır hale getirmesi de tartışılması gereken bir konudur. Benzer bir çalışma farklı operalara da genişletilebilir ve bizi sınırlayan gişe verilerine ulaşma konusunda kurumlar üzerinde yapılabilecek bir çalışma ile daha geniş verilere ulaşmak mümkün olabilir. Böyle bir çalışma da alanla ilgili yeni çalışmalar için önerilmektedir. Reji anlayışlarındaki terminolojinin çeşitliliği ve farklı bağlamları kapsayan anlayışların aynı bağlam çerçevesinde kullanılması nedeniyle bir standardizasyona gidilmesi ya da yeni bir terminoloji kullanılması açısından çalışmaların da yararlı olacağı düşünülmektedir.



KAYNAKÇA

- Aber, A. (1951). *Tradition and Revolution at Bayreuth*. *The Musical Times*, 92(1304), 453. doi:10.2307/933248
- Adorno, T. W. (1954). *How to Look Television*. *The Quarterly of Film, Radio and Television*, 8(2), 213-235.
- Adorno, T. W. (1963). Kültür Endüstrisine Genel Bir Bakış. İçinde M. Tüzel (Çev.), *Kültür Endüstrisi – Kültür Yönetimi* (s. 109-119). İstanbul.
- Adorno, T. W., & Rabinbach, A. G. (1975). *Culture industry reconsidered*. *New German Critique*, (6), 12-19.
- Adorno, T. W., & Levin, T. Y. (1990). *Opera and the Long-Playing Record*. *October*, 55, 62–66. <https://doi.org/10.2307/778937>
- Adorno, T. W. (1991). *The Culture Industry: Enlightenment as Mass Deception*. In J. M.
- Adorno, T. W. (1998). *Television as Ideology*. İçinde H. W. Pickford (Çev.), *Critical Models: Interventions and Catchwords* (s. 58-70). New York: Columbia University Press.
- Adorno, T. W. (2000). *Minima Moralia*. (A. Doğukan ve A. Koçak, Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.
- Adorno, T. W. (2002). *The Stars Down to Earth and Other Essays on The Irrational in Culture*.
- Adorno, T. W. (2012). *Sahicilik Jargonu*. (Ş. Öztürk, Çev.) İstanbul: Metis.
- Adorno, T. (2013). *Kültür endüstrisi üzerine*. (G. Selçuk, Çev.) Nota Bene Yayınları.
- Adorno, T. W., & Horkheimer, M. (2014). *Kültür Endüstrisi: Kitlelerin Aldatılışı Olarak Aydınlanma*. İçinde M. Horkheimer (Ed.), *Aydınlanmanın Diyalektiği* (s. 1-98). İstanbul: Kabalcı.
- Altar, C. M. (2001). *Opera Tarihi* 3. cilt. İstanbul. Pan Yayıncılık.
- Arnold, M. (2018). *Culture and Anarchy and Other Selected Prose*. Penguin UK.
- Aytimur, R. G. (2017). *Müzik eğitiminde sistematik düşüncenin ve felsefi yaklaşımların müzik eğitimi anabilim dallarındaki öğrenciler düzeyinde incelenmesi (Gazi Üniversitesi örneği)*.
- Balme, C. B. (2008). *Introduction to theatre studies*. Cambridge University Press.
- Banham, M., Cohen, E., Jorgens, J., McCarter, M., & Styan, J. L. (1995). *The Cambridge guide to theatre*. Cambridge University Press.
- Baudrillard, J. (2012). *Kusursuz Cinayet*. (N. Sevil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Baudrillard, J. (1997). *Tüketim Toplumu* [The Consumer Society]. (H. Deliçaylı & F. Keskin, Trans.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bauer, P. (2018). *Dramaturgy in Opera*. In S. E. Worthen (Ed.), *The Routledge Companion to Dramaturgy* (pp. 281-289). Routledge.

- Bauman, Z. (1999). *Çalışma Tüketici ve Yeni Yoksullar* (Ü. Öktem, Trans.). İstanbul: Sarmal Yayınları.
- Beard, D., & Gloag, K. (2016). *Musicology: the key concepts*. Routledge.
- Berger, J. (2012). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernstein, J. M. (2011). *Kültür Endüstrisi Kültür Yönetimi* (1-98). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Blattberg, C. R., & Sen, K. S. (1974). *Market Segmentation Using Models of Multidimensional Purchasing Behavior*. *Journal of Marketing*, 38, 17.
- Boucher, G. (2008). The charmed circle of ideology. *Socialist Review*, 93(3), 5-79.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A social critique of the judgment of taste*. (R. Nice, Trans.). Harvard University Press.
- Budden, J. (1984). *The Operas of Verdi, Vol. 1*.
- Budden, J. (1992). *The Operas of Verdi: Volume 2: From Il Trovatore to La Forza del Destino*. New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-816262-9.
- Connor, M. (2018). *Art in the age of globalization: A subversive proposition*. In G. Lazarević & M. Šuvaković (Eds.), *Art and the Academy in the Twenty-First Century* (s. 115-129). Brill Rodopi.
- Croft, J. M. (1994). *Market Segmentation*. In *A Step by Step Guide to Profitable New Business* (s. 1). Routledge.
- Debord, G. (2016). *Gösteri Toplumu ve Yorumlar*. (A. Ekmekçi & O. Taşkent, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- DiMaggio, P. (1992). *Culture and cognition*. *Annual Review of Sociology*, 23.
- Featherstone, M. (2005). *Postmodernizm ve Tüketim Toplumu*. (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fraenkel, J. R., & Wallen, N. E. (2000). *How to Design and Evaluate Research in Education* (4. baskı). Boston: McGraw-Hill.
- Gans, H. J. (1999). *Popular Culture and High Culture: An Analysis and Evaluation of Taste*. Basic Books.
- Gendron, B. (2016). *Theodor Adorno Cadillacs'la Tanışıyor* T. Modleski (Ed.), *Eğlence İncelemeleri Kitle Kültürüne Eleştirel Yaklaşımlar* [Critical Approaches to Popular Culture Entertainment] (N. Gürbilek, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Girardi, M. (2004). *The Music of Rigoletto: Structure and Expressive Devices*. In *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge University Press.
- Gossett, P. (2004). *Verdi and the Fusion of Genres*. In *The Cambridge Companion to Verdi*. Cambridge University Press.
- Harvey, D. (2007). *Neoliberalizm: Kısa Bir Tarihçe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Helm, K. (1916). *Die Literatur des Deutschen Ordens im Mittelalter*. Teubner.
- Jay, M. (2001). *Adorno*. İstanbul: Der Yayınevi.

- Kellner, D. (2013). *Kültür Endüstrisi* [Culture Industry]. (M. Açıkgöz, Çev.) Felsefelogos.
- Kellner, D. (2011). *Frankfurt Okulu'ndan Postmodernizme Televizyona Dair Eleştirel Perspektifler* [Critical Perspectives on Television from the Frankfurt School to Postmodernism]. (S. F. Varol, Çev.) Erciyes İletişim Dergisi, 2(1), 118-134.
- Kimbell, D. (1991). *Italian Opera*. Cambridge University Press.
- Kimbell, D. (2001). *The New Penguin Opera Guide* (s. 634). Penguin Books.
- Klöter, O. (2022) Henfenfeld Opera Akademisi Ustalık Sınıfı Notları
- Kravitt, E. F. (1972). *Wagner's concept of the music drama*. Yale University Press.
- Lancaster, G. ve Massingham, L. (1993). *Essentials of Marketing*. New York: McGraw Hill Inc.
- Lefebvre, H. (2013). *Modern Dünyada Gündelik Hayat* [Everyday Life in the Modern World]. (I. Gürbüz, Çev.) İstanbul: Metis.
- Levine, L. W. (1988). *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*. Cambridge, MA: Harvard University Press
- Longhurst, B. (2007). *Popular music and society*. Polity.
- Luckhurst, M. (2008). *Dramaturgy: A revolution in theatre*. Cambridge University Press.
- Macfarlane, A. (1993). *Kapitalizm Kültürü* [Culture of Capitalism]. (R. Hakan Kır, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Marcuse, H. (2010). *Tek Boyutlu İnsan* [One-Dimensional Man]. (A. Yardımlı, Çev.) Ankara: İdea.
- Martin, P. J. (1995). *Sounds and society: Themes in the sociology of music*. Manchester University Press.
- Mauss, M. (1970). *The Gift: Forms and Functions of Exchange in Archaic Societies*. London: Routledge & Kegan Paul.
- McConachie, B. A. (1988). *New York Operagoing, 1825–50: Creating an Elite Social Ritual*. In *American Music*, 6. Urbana: University of Illinois Press.
- Merriam, S. B. (2015). *Nitel Araştırma: Desen ve Uygulama İçin Bir Rehber* (S. Turan, Çev.) Ankara: Nobel.
- Millington, B. (1992). *The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music*. Thames and Hudson.
- Oskay, Ü. (1982). *Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilim-Kurgu ve Korku Sineması* [Contemporary Fantasy, Science Fiction, and Horror Cinema from the Perspective of Popular Culture]. Ankara: Ayko Yayınları.
- Parker, R. (1995). *Rigoletto Revisited*. *Cambridge Opera Journal*, 7(3).
- Parker, R. (2012). *The Oxford Illustrated History of Opera* (s. 282). Oxford University Press.
- Pavis, P. (1992). *Theatre at the Crossroads of Culture*. Routledge.
- Piave, F. M., & Verdi, G. (1989). *Rigoletto Libretto*. TELDEC.

- Phillips-Matz, Mary Jane (1993). *Verdi: A Biography*. London & New York: Oxford University Press. ISBN 978-0-19-313204-7.
- Raynor, H. (1972). *A Social History of Music: From the Middle Ages to Beethoven*. London: Barrie & Jenkins.
- Rea, J. (2019). *Wagner's Ring Cycle: An Overview*. Cambridge University Press.
- Read, H. (1963). *The Arts and Their Cults*. Routledge & Kegan Paul.
- Robertson, M. (2003). *Musical preferences and personality*. In J. A. Rentfrow & D. J. Levitin (Eds.), *Foundations in Music Psychology: Theory and Research* (s. 517-546). The MIT Press.
- Roy, W. G., & Dowd, T. J. (2010). What is sociological about music?. *Annual Review of Sociology*, 36, 183-203.
- Say, A. (2000). *Müzik tarihi*. Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Solomon, J. (2013). *Opera and Greek Tragedy*. In *The Encyclopedia of Greek Tragedy* (s. 918-924). John Wiley & Sons, Ltd.
- Sparrow, A. (2011). *Music Distribution and the Internet: A Legal Guide for the Music Business*. London: Routledge.
- Storey, J. (1997). *Cultural theory and popular culture: An introduction*. Routledge.
- Storey, J. (2002). *Expecting rain: opera as popular culture*.
- Tushe, S. (2017). *Dramatic Structure of the Music of Rigoletto*.
- Wimmer, D. R., & Dominick, J. (2007). *İçerik Çözümlemesi [Content Analysis]*. In G. Şendur Atabek & Ü. Atabek (Eds.), *Medya Metinlerini Çözümlemek [Analyzing Media Texts]* (pp. -). Ankara: Siyasal Kitabevi.
- Willette, J. (2012). *Culture industry revisited*. In M. Fuchs & S. Sandoval (Eds.), *The handbook of critical theory* (pp. 435-454). Wiley-Blackwell.
- Wolff, J. (1989). *The Ideology of Autonomous Art*. In R. Leppert & S. McClary (Eds.), *Music and Society: The Politics of Composition, Performance and Reception* (pp. -). Cambridge: Cambridge University Press.
- Yıldırım, A., & Şimşek, H. (2008). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri [Qualitative Research Methods in Social Sciences]*. Ankara: Seçkin.
- Zelochow, B. (1993). *The Opera: The Meeting of Popular and Elite Culture in the Nineteenth Century. History of European Ideas*, 16(1-3).
- Zinar, R. (1971). *The use of Greek tragedy in the history of opera*. *Current Musicology*, (12), 80-95.

ELEKTRONİK KAYNAKÇA

- Austin K. (2013). Review: Rigoletto (Metropolitan Opera, 2008). Erişim 12 Şubat 2023, <https://bachtrack.com/review-dec-2013-met-od-rigoletto-2008>
- Berry, M. (2011). Neuenfels's Lohengrin at Bayreuth. Wagneropera.net. Erişim tarihi, 2 Mart 2023, <https://www.wagneropera.net/articles/articles-bayreuth-2011-berry-neuenfels-lohengrin.htm>

- Bachtrack. (2018). Review *La Traviata, Sferisterio, Macerata*. Erişim tarihi, 11.05.2022, <https://bachtrack.com/review-traviata-svoboda-brockhaus-salsi-arena-sferisterio-macerata-july-2018>
- Brown, H., Rosand, E., Stroh, R., Noiray, M., Parker, R., Whittall, A., Savage, R., & Millington, B. (n.d.). *Opera (i)*. *Grove Music Online*. Erişim tarihi, 5 Mayıs 2023, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040726>.
- Deloitte. (2018). Opera Europa: The economic impact of Opera. Erişim tarihi, 10 Haziran 2022, https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/es/Documents/acerca-de-deloitte/Deloitte-ES-Opera_Europa_The_economic_impact_of_Opera.pdf
- Glynatsis T. (2021). Ideology and Machines in the Work of Richard Wagner. *Critical Stages: The IATC Webjournal*, 21. Erişim tarihi: 22 Haziran 2023, <https://www.critical-stages.org/21/ideology-and-machines-in-the-work-of-richard-wagner/>
- Haney-Claus, Megan Katherine, "One Direction and the Marketing Machine" (2016). Undergraduate Honors Theses. William & Mary. Paper 889. <https://scholarworks.wm.edu/honorstheses/889>
- Ingraham, C. (2014). Opera Is Dead in One Chart. Erişim tarihi: 22.03.2022, <https://www.washingtonpost.com/news/wnk/wp/2014/10/31/opera-is-dead-in-one-chart/>
- Isherwood, C. (2013). Rigoletto in Rat Pack Style at the Met. Erişim tarihi: 12 Nisan, 2023, <https://www.nytimes.com/2013/01/27/arts/music/rigoletto-in-rat-pack-style-at-the-met.html>
- La Traviata 2.0. Stone, S. (Director). (2023). Verdi's La Traviata 2.0. (Opera). medici.tv. <https://www.medici.tv/en/operas/verdis-la-traviata-simon-stone>
- Lesueur. (2019). La Traviata selon Simon Stone au Palais Garnier: *Violetta courtisane 2.0 - Compte rendu*. <https://www.concertclassic.com/article/la-traviata-selon-simon-stone-au-palais-garnier-violetta-courtisane-20-compte-rendu>
- Ludwig Van. (2015). The Regietheater Debate: How Far Is Too Far? Erişim tarihi: 10 Haziran 2022, <https://www.ludwig-van.com/toronto/2015/01/20/schmopera-the-regietheater-debate-how-far-is-too-far//>
- Mac Donald, H. (2007). The Abduction of Opera. *City Journal*, 25(3), URL: <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>
- Middleton, R., & Manuel, P. Popular music. *Grove Music Online*. Erişim tarihi: 10 Haziran 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000043179>.
- Neuhoff, B. (2017). Richard Wagner probt ersten "Ring" in Bayreuth. *BR-Klassik*. <https://www.br-klassik.de/themen/klassik-entdecken/richard-wagner-probt-ersten-ring-bayreuth-zoom-100.html>
- Opera America. (2008). *Opera America: Cornerstones*. Erişim tarihi 22 Ağustos 2008, <https://web.archive.org/web/20080822055658/http://www.operaamerica.org/Content/Audiences/Programs/Cornerstones/index.shtml>

Operadeparis.fr. (2019). *La Traviata*. Erişim tarihi, 11 Haziran 2022, <https://www.operadeparis.fr/en/season-19-20/opera/la-traviata>

Piave, F. M. (1865). *La Traviata*, Erişim tarihi, 08 Ağustos 2022, <http://www.librettidopera.it/zpdf/traviata.pdf>

Rothe, A. (2019). *Regieoper*. *Grove Music Online*. Erişim 10 Temmuz 2022, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-90000315418>).

Schwarm, B. and Cantoni, Linda (2014). *Rigoletto*. *Encyclopedia Britannica*. <https://www.britannica.com/topic/Rigoletto>

Statista. (2021). Fransa'daki Opera National de Paris'te 2008-2020 yılları arasındaki seyirci ortalama yaşı. Erişim tarihi 21 Haziran 2022, <https://www.statista.com/statistics/1287509/audience-average-age-opera-national-paris-france>

Smith, J. (2019). The Metropolitan Opera. 2018-2019 Annual Report. Erişim tarihi: 1 Temmuz 2022. URL: <https://www.metopera.org/globalassets/about/annual-reports/1819-annual-report.pdf>

Talk Classical. (2020). Overall, what do you think of Regietheater in opera? Erişim tarihi 20 Nisan 2023, <https://www.talkclassical.com/threads/overall-what-do-you-think-of-regietheater-in-opera.66529/>

Tomassini A. (2013). An Unsteady 'Rigoletto,' Rat Pack and All. Erişim tarihi, 20 Nisan 2023, <https://www.nytimes.com/2013/01/30/arts/music/an-unsteady-rigoletto-rat-pack.html>

The Telegraph. (2019). *Dame Esther Rantzen accuses opera houses of disregarding over 65s and aiming shows at 'youthful' audiences*. Erişim tarihi 21 Haziran 2022, <https://www.telegraph.co.uk/news/2019/04/14/dame-esther-rantzen-accuses-opera-houses-disregarding-65s-aiming/>

Villa, M. (2019) Opera National de Paris 2019-20 Review: La Traviata. Erişim tarihi, 23 Ağustos 2022 <https://operawire.com/opera-national-de-paris-2019-20-review-la-traviata/>

Villeco, T. (2018) Traditional vs. Modern Operatic Staging. Erişim tarihi, 1 Mart 2022, <https://broomearts.org/when-worlds-collide-traditional-vs-modern-operatic-staging/>

FİLMOGRAFI

Los Angeles Operası *La Traviata* 2006 Erişim tarihi, 22.02.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=gVbAdncN3JY>

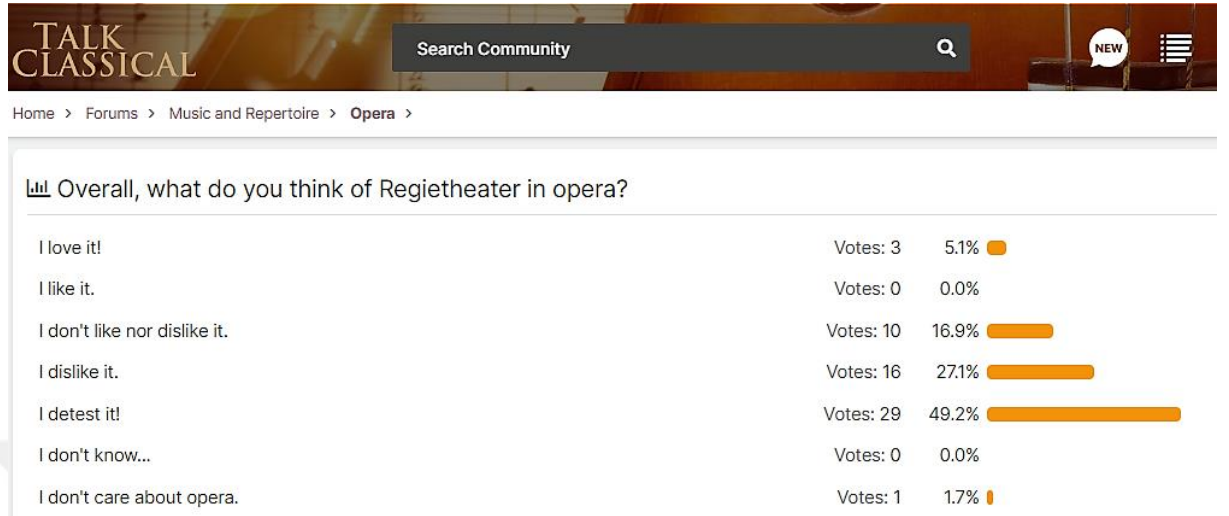
New York Metropolitan Operası *Rigoletto* 1977 Erişim tarihi, 02.01.2022 <https://www.operaonvideo.com/rigoletto-met-1977-domingo-cotruba-macneil-diaz-levine/>

New York Metropolitan Operası *Rigoletto* 2013 Erişim tarihi, 12.01.2022 <https://www.operaonvideo.com/rigoletto-met-2013-lucic-damrau-beczala-volkova>

Paris Garnier Operası *La Traviata* 2019 Erişim tarihi, 12.01.2022, <https://www.youtube.com/watch?v=IMGCxUNbu7Y>

EKLER

Ek 1 Talk Classical'da Regietheater'a Yönelik Yapılmış Anket Verisi



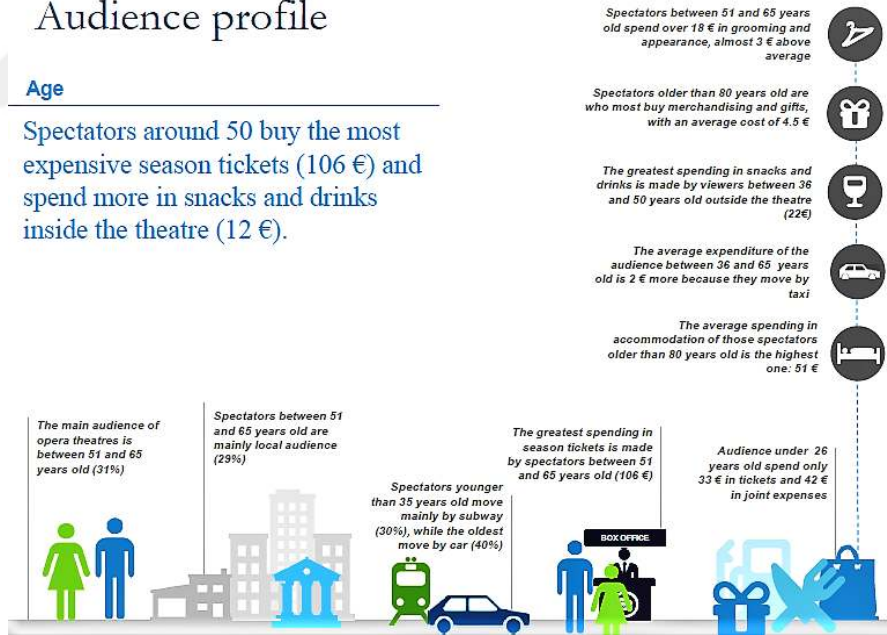
Ek 1 Talk Classical Sitesinden Alınmış Veri²¹

Ek 2 Deloitte Opera Europa Seyircisi Yaş Aralığı Araştırması

Audience profile

Age

Spectators around 50 buy the most expensive season tickets (106 €) and spend more in snacks and drinks inside the theatre (12 €).



Ek 2 Deloitte Opera Europa Seyircisi Yaş Aralığı Araştırması²²

²¹<https://www.talkclassical.com/threads/overall-what-do-you-think-of-regietheater-in-opera.66529/>

²² https://www2.deloitte.com/content/dam/Deloitte/es/Documents/acerca-de-deloitte/Deloitte-ES-Opera_Europa_The_economic_impact_of_Opera.pdf

Ek 3 Opera Temsil Değerlendirmeleri

Rigoletto 2013 Temsili Blog Değerlendirmesi- Katy S. Austin²³

Verdi'nin Rigoletto'sunun çekici olmayan hikayesinden vazgeçmeyin. Fiziksel engelli bir soytarı masum kızını kilit altında tutar, sadece haftalık kilise ziyaretleri için dışarı çıkmasına izin verir. Daha sonra güçlü Dük tarafından baştan çıkarılır ve her şey çok kötü biter... Kesinlikle 16. yüzyıla ait olan trajik, cinsiyetçi ve rahatsız edici bir hikâye. Ancak 2013 yapımı için yönetmen Michael Mayer, hikâyeyi 1960'ların Vegas'ına güncelleyerek biraz canlılık katmaktadır; burada Dük ve ortaklarının güçlü, sarsıcı yaşam tarzları, kaderin acımasız bir cilvesiyle karışır ve baş karakterin hayatını mahveder... Altyazılar rahat bir çeviriyle sunulmaktadır. Neon ışıklar ve parlak renkli ceketler, geleneksel olarak daha ağır bir atmosfere sahip olan Verdi'nin Rigoletto'sunun bu hafifletilmiş yeniden uyarlamasına ferahlık katar. Bunlar, genel olarak tatmin edici bir prodüksiyonun arka plan süslemeleridir. Hikâye, gösterişli ortamında biraz kaybolmuş olsa da yine de iyi anlatılmıştır.

Rigoletto 2013 Temsili New York Times Değerlendirmesi

Rigoletto'da Sinatra Tarzını Ortaya Çıkarmak-Anthony Tommasini ²⁴

Bay Mayer ve yapım ekibi, hikâyeyi 16. yüzyıldan kalma Mantua'dan 1960'ların başındaki Las Vegas'a taşıyor. Başlangıçta tasarlandığı gibi, Verdi'nin Dükü, kendisine kadın sağlayan ve gücünü kıskanan kaba saraylıların katıldığı şehvetli bir hükümdardır. Bay Mayer için bu, Rat Pack'in en parlak döneminde Las Vegas'ı adeta haykırıyor. Elbette Bay Mayer için hikâyeyi 1960'larda Las Vegas'a taşımak kolay bir görev değildir. Verdi'nin kambur, acımasız ve eziyetli saray soytarısı Rigoletto'nun bu temsildeki konseptinde büyük boşluklar vardır. Operadaki ilk sahne yazıldığı gibi sona erdiğinde, Monterone, Dük'ü kızını baştan çıkardığı için kınamak için saraya gelir. Bay Mayer daha sonra kaba ve potansiyel olarak saldırgan görünen bir hamle yapar. Başka bir röportajda, 16. yüzyıl İtalya'sında ciddiye alınan bir lanetin bugün aptalca görünmesinden endişe ettiğini söyler. Böylece Monterone'u bir Arap şeyhi haline getirir.

²³<https://bachtrack.com/review-dec-2013-met-od-rigoletto-2008>

²⁴ <https://www.nytimes.com/2013/01/30/arts/music/an-unsteady-rigoletto-rat-pack.html>

Ek 4 Rejisörle Röportaj: Sanatı Yükseltmek mi? Vegas’a götür²⁵

Bay Mayer’in yeni yapımı, 1960’larda Las Vegas’ta, Bay Mayer’in ikna edici bir şekilde iddia ettiği gibi, Rat Pack’in şehri yönettiği ve şehre ahlaksızlık ve kanunsuzlukla ün kazandığı zaman, bir İtalyan mahkemesindeki yaşamın tasviriyle yakından izleniyor. Bay Mayer, “Güç, seks, para, gürültülü şakalar, şans ve servet ve havadaki batıl inanç” diyor. “Rat Pack yıllarında Las Vegas’ı düşünmeye başladım. Bu dünya, kadınları oldukça aşındırıcı şekillerde kullanmak ve işleri bittiğinde onları atmakla ilgiliydi. Her şey uygun görünüyordu.” Bay Mayer’in anlayışında Dük, Frank Sinatra benzeri bir oyuncu, sarayı şatafatlı bir kumarhane haline gelir. Met’in genel müdürü Peter Gelb’in, yönetmenleri kanonik eserler için yeni vizyonlar izlemeye teşvik ederek operayı en saygın tapınaklarından birinde yeniden canlandırma arayışı bazen gelenekçileri kızdırır. Bu Rat Pack Rigoletto, standart yeni bir yapımdan çok bir Broadway gösterisi olarak pazarlanıyor. Basılı reklamlar Met’in standart yazı tiplerinden kaçınıyor ve mavi neon başlıklı ve poker lingo’dan (“Var mısın?”) sloganlı televizyon reklamları, Bravo’nun “Top Chef” gibi popüler kablolu şovlarda yayınlanıyor. Bay Gelb, her zamanki soğukkanlı havasıyla Bay Mayer’in yaklaşımının opera sanatçıları alevlendirmemesi gerektiğini savunsa da, yapımın Met’in ana opera seyircisi dışında heyecanı ateşleyeceğini umuyor. “Herhangi bir prodüksiyonun modern bir ortamda kurulması gerektiğine inanmayan izleyiciler için potansiyel olarak tartışmalı” diye itiraf ediyor. “Ama dramaturjik bir anlam ifade ettiğini düşünmeseydim asla kabul etmezdim. “Bence her büyük sanat formu ve her büyük klasik eser ister müzikal ister dramatik olsun, çeşitli sahnelemelerden yararlanır” diyor. “...Ayrıca, operanın genç izleyiciler için daha yankı uyandırmasını sağlayabilecek Amerikan kültürel ikonografisini kullanma konusunda bir şeyler olduğunu düşünüyorum. Broadway’de olduğu gibi, operaya giden seyirciler yaşıyor. Bu, çağlar boyu sürmeyi hak eden bir sanat formu ve olup bitenlere içgüdüsel bir şekilde bağlanabilen izleyicileri yenilemeye devam etmezsek, olmayacak.”

²⁵ <https://www.nytimes.com/2013/01/27/arts/music/rigoletto-in-rat-pack-style-at-the-met.html>

La Traviata 2019 Temsili Blog Değerlendirmesi²⁶

Ne, başka bir Traviata mı? Sorusu müzikseverleri kızdırdı, sinirlendirdi. Paris Operası, yirmi yıldan biraz fazla bir süre içinde Verdian başyapıtının üç versiyonunu sunmaya cesaret etmemiş miydi: Jonathan Miller (1997), Christoph Marthaler (2007) ve Benoît Jacquot (2014)? Ancak Palais Garnier’de güçlü bir çıkışa imza atan Simon Stone’un yanıtı tartışmayı sonlandırıyor. Öyle ki, 21. yüzyılımızla mükemmel bir uyum içinde olan bu Violetta 2.0, “it-kız” ve jet sosyete, lüks endüstrisinin bir zaman esin kaynağı olan bu Violetta 2.0’ı neden henüz kimsenin düşünmediğini merak ettiriyor.

Kabul etmek gerekir ki, bazı süreçler biraz sistematik görünebilir: Alfredo ve Violetta arasındaki ilk aşk düetindeki metin mesajları, tanışmalarına bir ergen tazeliği getiriyorsa da bu durum tanıştıkları gece Violetta Flora’ya veda ederken gelen uberin yanında Alfredo ile öpüştüğünde anlamsız hale geliyor. Benzer şekilde, açılışa eşlik eden, şenlikli bir coşkudan cephedeki gülümsemenin kaybolduğu daha karanlık çekimlere geçen fotoğraflar dizisi, talihsiz kadın geçmişinin filmini yeniden yaşarken ıstırap çekerken daha müdahaleci oluyor.

Kaydi bir dünya, insanlık dışı ol

Çünkü La Traviata, sahnenin ortasındaki bir ekranın tek duvarında sergilenen görüntülerin bolluğu ile kanıtlandığı gibi, dijital cazibesinden para kazanarak geçimini sağlıyor... Gülümsemeye yardımcı olabilecek sosyal ağların bildirimlerinin ötesinde, etrafımızı saran acımasız kaydıleşme aşıkardır: Kredili mevduat hesap özetlerine ve banka hatırlatmalarına (CIC) işaret eden genç kadının sorumsuzluğu, kanserinin nüksetmesi de bu ekran tarafından duyurulmuştur.

Benim için daha şüpheli olan, Stone’un Violetta’yı ünlü bir ‘influencer’ ve moda ikonu yapma kararıydı. Elbette sosyal medya, reklamcılık, narsisizm ve ticari çıkarların zehirli bağı, potansiyel olarak aynı derecede sömürücü, aşağılayıcı ve hatta yıkıcı olan bir fuhuş biçimi olarak görülebilir. Ancak Violetta’yı Kim Kardashian’a dönüştürmek, ona orijinalinde sahip olduğundan çok daha fazla sosyal ajans kazandırmak demektir. Tersine, yalnızca trajedisi için değil, operanın kendisinin müzikal ve libidinal enerjisi

²⁶ <http://humphreybower.blogspot.com/2019/11/postcard-from-palace-opera-and-ballet.html>

için de gerekli olan yaşam tarzının ve hayatta kalma araçlarının fiziksel, somut, bedensel boyutunu azaltır. Belki de bu, Stone'un yönetmenliği, Mariotti'nin şefliği ve şarkıcıların performanslarının neden tuhaf bir şekilde canlılıktan yoksun görüldüğünü açıklıyor.

Ek 5 Geleneksel ve Modern Opera Temsilleriyle İlgili Söyleşi-Tony Villeco²⁷

Üç büyük opera yıldızından- soprano Aprile Millo, soprano Lucine Amara ve tenor Michael Fabiano- gözlemlerini istedim. Güvenilirlik ve şeffaflık için, üç seçkin opera sahnesi yönetmenine de yaklaştım. Sadece biri, Chuck Hudson, katkıda bulunma hevesiyle yanıt verdi. Katılımlarından dolayı minnettarım.

Fabiano için değişim gereklidir ve günümüzün değişen ideallerine uyum sağlama ihtiyacının nedenini açıklıyor. “Hızlı hareket eden bir dünyadayız. İnsanlar Orange Is the New Black’in Netflix bölümlerini bir günde aşırı derecede izleyebilir ve son bölümden sonra kendinden geçebilir. Opera sahnesindeyken, halka üç saat içinde ‘çılgınlıklarını’ vermek için bir şansımız var. “Eğlence değişti” diye devam ediyor, “ve onunla birlikte değişmemiz gerekiyor. Harika şarkı söylemenin değerini feda ediyor muyuz? Asla. Gelişen kültürel normlara uyum sağlıyor muyuz, geçmişin önceden tasarlanmış kavramlarına meydan okuyor muyuz? Evet!”

Hudson, Almanya’da ortaya çıkan bestecinin orijinal ortamını ve yerini değiştirmek için yönetmene kontrol yetkisi veren Regietheater’ı örnek gösterir; 70’ler ve 80’lerde II.Dünya Savaşı sonrası radikal bir hamleyle Avrupa’da kök saldı ve sonunda 1980’lerde ve 90’larda Amerika’ya ulaştı. Aslen bir aktör, sonra bir tiyatro yönetmeni olan Hudson, sonunda opera yönetmenliğine geldi ve uzun bir prodüksiyon kredisi ve ödül listesine de sahip. Eserleri Cape Town, Güney Afrika ve Avustralya kadar uzaklarda ve San Francisco, Hawaii ve Atlanta gibi Amerika Birleşik Devletleri’ndeki büyük evlerde sergilendi. Hudson, “Almanya’da 1980’ler, yönetmenlerin tuhaf ve kişisel olarak yenilikçi vizyonunun tiyatro ve operayı sunma yolunda popüler hale geldiği dönemdir” diyor. “Birleşik Devletler’de hiçbir zaman gerçekten tutmadı çünkü genel olarak birinin operayı görmesini sağlamak yeterince zor. Avrupa’da her şekil ve boyuttan, ırktan ve renkten, sosyal düzeyden, her zaman tiyatroya ve operaya giden

²⁷ <https://broomearts.org/when-worlds-collide-traditional-vs-modern-operatic-staging/>

bir insan kültürü vardır. Özellikle Almanya’da, her şehirde muhteşem opera binaları var.” Hudson, bir operanın yeri ve zamanının “geleneksel” ile güncellenmiş veya “modern” bir versiyonu arasında ince bir çizgide yürüdüğünü itiraf ediyor. Hudson, “Geleneksel bir prodüksiyon söz konusu olduğunda, izleyicilerin bakış açısından, onlara her zaman şunu sormak isterim: ‘Geleneksel’ ile ne demek istiyorsunuz? Bu, eylemin gösteride yer aldığı veya gösterinin bestelendiği veya yazıldığı zaman anlamına mı geliyor? Örneğin,” diye ekliyor, “Shakespeare’in Julius Caesar’ının oyun versiyonunu yapıyor. ‘Geleneksel’ dedikleri zaman, aksiyon zamanı olan antik Roma’da togas mı görmek istiyorlar, yoksa dizinin yazıldığı dönem olduğu için Elizabeth dönemi kostümlerini mi görmek istiyorlar?’

Amara, 6 Kasım 1950’de Metropolitan Opera’da Rudolf Bing’in ilk sezonunu açtı ve Ocak 1991’e kadar başrollerde 750 performans daha söylemeye devam etti. Ancak onun için operanın değişen manzarası hoş bir gelişme değil. “Bu güncellenen yapımlar benim favorim değil!” Amara ısrar ediyor. Örneğin Tosca’nın Scarpia’yı defalarca bıçakladığı yapımlara işaret ediyor. “Bunu yapmazdı! Çok korkmuş, bu yüzden herhangi bir nedenle ona yeterince yaklaşamayacaktı. İkinci bıçak, her zaman bıçağın içine girmesi ve onun dehşeti olmalıdır. Aksi takdirde, Tosca sadece bir kaltaktır.”

Yine de, beğenilen Verdian soprano ve Metropolitan Opera’nın favorisi Millo, her iki tarafı da duygusal bir coşkuyla izliyor. Pavarotti ile performansları efsanevi hale gelen ve Eve Queler’in New York Opera Orkestrası ile kült benzeri bir takipçisi olan Millo, “az daha çoktur” yörüngesine daha fazla eğiliyor. Millo, “Korkarım bir veya iki cümlede eski moda biri olarak etiketleneceğim” diyor. “Değilim. Bestecinin sergilemeyi seçtiği şeyi örnekleyen her şeye açığım ve bu insan sesiydi! 70 yıl önce Licia Albanese küçücük bir sahnede şarkı söylerken operaya gittiyseniz, o ve Ferruccio Tagliavini mutlak sihir yapardı! Setlere ihtiyaçları yoktu. Tek ihtiyaçları olan şarkı söylemekti. Millo, “Opera düşüncesi öldü,” diye devam ediyor. “Bu manyaklar, ‘Neden farklı bir şey denemiyoruz?’ diye düşünüyorlar. İnsanların yönetmenleri sahneden yuhalamaktan bahsettiğini duyuyorsunuz ve bunun bir zafer olması gerekiyordu çünkü bu sayede artık opera hakkında bilgi taşımayan gazetelerde reklam kazandı. Gazetelerin çok nadir durumlar dışında operayı incelemelerine bile izin verilmiyor. “Sorun şu ki, bu yapımların çoğunu hissetmiyoruz,” diyor, “sadece çok sansasyonel bir yön elde ediyoruz. İnsanları tiyatroya çeken şey bence harika bir ses.

Bayan Anna Netrebko'nun bilet satmakta sorun yaşadığını düşünmüyorum. Bay Jonas Kaufmann geldiğinde de bilet satmakta sorun yaşayacağını sanmıyorum.”

Hudson, “1990’ların sonlarında opera yapmaya başladım” diyor. “Bana iyi bir prodüksiyonun set tasarımcısını ve şefi alkışlayan bir seyirci olduğu söylendi ve kostüm tasarımcısı ve rejisörü yuhaladılar çünkü tüm bu ‘havalı’ Regietheater olayından geliyorduk. ‘Bu çok ilginç ama’ dedim. Bu benim başarı vizyonum değil. Oraya çıkıp seyircinin tüm gösteriyi kucaklamasını istiyorum.”

Fabiano için, bir opera ortamının eski geleneğinden mi yoksa hikâyenin güncellenmiş bir yeniden anlatımından mı olduğu fark etmez. “Mantıklı işler yapmayı tercih ederim” diyor. “Eğer ‘geleneksel’ ise benim için alakasızsa -Bazı geleneksel yorumlar muhteşemdir; bazıları düpedüz sıkıcı ve bıkkın- her gün nabızsız geleneksel prodüksiyonla sıkıcı bir ‘ayakta dur ve şarkı söyle’ yerine alışılmadık bir yeni prodüksiyonu tercih ederim.”

Fabiano, Fransa’nın Aix-en-Provence kentinde Rusya doğumlu Dmitri Tcherniakov tarafından yönetilen Carmen’in 2017’deki favori yapımlarından birine işaret ediyor. Operanın orijinal diyaloglarından bazılarını yeniden yazan Tcherniakov için Fabiano, “Birlikte çalışmaktan zevk aldığım en ilham verici yönetmenlerden ve insanlardan biri” diyor. “İçimdeki en iyiyi ortaya çıkardı ve daha iyi olmam için bana meydan okudu- ve nazik olduğu halde sert ve amansızdı. Sonunda fikirlerine daha çok bağlıydım ve ona derinden inandım. Onunla tekrar çalışmak için sabırsızlanıyorum. Hikâyenin arkı, birçok insanın ilişkilendirebileceği bir mercek aracılığıyla tamamen sağladı. . . psikolojik baskı ve travma. “İzleyicileri, ilgi duyabilecekleri bir konuda yakalayın ve onları ilgili bir konuda katalizör olarak harika bir müzikle aktarın ve bunu asla unutmayacaklar” diye devam ediyor. “Aslında, duysal tepkinin tek bir performansta deneyimledikleri aktarım olmasını sağlamak için müziği daha da fazla duymak isteyecekler. Bu prodüksiyonu gelecekte en az bir kez büyük bir tiyatrodan yeniden yaratacağım.”

Millo, modernize edilmiş tüm prodüksiyonları reddetmeyerek, alternatif hafta sonlarının hem yeni hem de geleneksel bir ortam gösterebileceği bir sempozyum önermektedir. Bununla birlikte, bazı yapımların temsil ettiği aşırı cinselleştirilmiş ve genellikle şiddet içerikli içerikle ilgileniyor. Millo, “Motel 6 yapımlarından bazılarının tamamı son derece fizikselleştirilmiş,” diyor. “Yanıp sönen ışıklar ve çok cinsel

içerikli içerik izliyoruz.” İsviçreli yönetmen Luc Bondy’ye ve özellikle de 2009 Tosca at the Met’e işaret ediyor. "Kutsanmış Anne’nin o heykelini ezip geçen birine sahip olduğunuzda, çok ileri bir adım atıyorlar. Sansasyonel mi? Evet. Ama bir takasınız var. Bunun sonucunda harika şarkı söylüyor muyuz, yoksa yönetmenin aldığı provokatör pozisyonuna mı takıldık? Bu da dikkati şarkıcı yerine yönetmene çekiyor.” İlginç bir şekilde, bu yapım uzun süredir devam eden Franco Zeffirelli Tosca’sının yerini almıştı. Bir New York Times röportajında Zeffirelli, Bondy’nin Puccini notasına yaklaşımını “aptalca” olarak nitelendirdi ve onu “üçüncü sınıf” bir yönetmen olarak nitelendirdi. Bondy’nin geleneksel olmayan yaklaşımının bir başka örneği, 2. Perde’de Scarpia’ya oral seks yapan bir fahişeye sahip olmaktı.

Millo şunları ekliyor: “Puccini ve Verdi gibi besteciler tiyatro eserini takdir eder ancak sözlerin aşağılayıcı nitelikte olmasını ve sesin asıl prodüksiyon olmasını istediler. Ve bunların çoğu operada çok önemli olduğunu düşündüğüm unsurlardan uzaklaşıyor. Tosca zamanında bir erkeğin bir kadına izni olmadan dokunması, bir erkeğin onu zorla oturtması, yere itmesi inanılır gibi değildi. Bugün bu hiçbir şey değil. Yönetmenler bahsi yükseltmek zorundalar.” Örneğin, yakın tarihli bir örnek, geçen Şubat ayında Londra Kraliyet Opera Binası’nda prömiyeri yapılan Carmen’in Barrie Kosky yapımıdır. Facebook’taki yorumların yanı sıra Kraliyet Operası’nın web sitesinde, prodüksiyonu seven veya sonunda terk eden insanların çeşitli görüşleri sergilendi. En tartışmalı anlardan biri, Carmen’in bir goril gibi giyinmiş bir merdivenden inerken Habanera’yı söylemeye başladığı zamandır. Fikir ayrılıklarını göstermek için, birbirinden çok farklı iki fikri tekrar etmekte fayda var. “Şimdiye kadarki en kötü prodüksiyon. Bizet’e saygısızlık. Oğlumu ilk operasına götürdüm ve bu akşam nasıl bir yara aldığını hayal edebiliyor musunuz?” Başka bir seyirci kendinden geçmişken: “Carmen’e bir daha asla gitmeyeceğime yemin ettim çünkü dayanamıyordum, ama bu gösteri beni çok etkiledi - harika bir prodüksiyon, set, ışıklandırma, şarkı söyleme, şeflik ve orkestra. Onu elinizden bırakmaya çalışan eleştirmenlerin söylediklerine inanmayın, kaçırmayın!”

Yine de Hudson, dinleyicilerinin ve şarkıcılarının, başarısı için kritik önemde olduğunun farkında. “Şovun ve şarkıcıların izleyicilerle paylaşılan olumlu bir deneyim yaşamasını istiyorum” diyor. “Benim için, şovu ne zaman veya nasıl ayarlamak istediğime baktığımda, bu seçimi desteklemek için metinsel kanıtlar, dramatik kanıtlar

ve müzikal kanıtlar aramam gerekiyor. Ve eğer vizyonum gösteri boyunca gerçekleşmeyecekse, bunun gösteri için doğru bir seçim olduğunu düşünmüyorum. Benim için gerekçesi dramatik ve gerçekçi olmalı.”

Fabiano, Hudson’ın bakış açısıyla aynı fikirde olma eğilimindedir. Fabiano, “Mantık standart olduğu sürece operada modernlik tamamen kabul edilebilir” diyor. “Bir kavram haklı çıkarılabiliyorsa ve hikâyenin arkı bozulmadan kalıyorsa, o zaman bir opera üretimi herhangi bir çağda olabilir. Artık akıllı veya mantıklı olmadığı an, buna izin verilmemelidir. Son derece mantıklı ve hikâyenin çağında onları yapmaktan daha iyi ya da daha iyi anlatılan güncel yapımların bir parçası oldum.” Fabiano, 2017’deki Met’te Willy Decker’ın La traviata’sına işaret ediyor. “Basit. Temiz. Saçmalık yok” diyor. “Bir hikâye, pencerelerde ağır perdeler olmadan üç önemli şahsiyet tarafından çok net bir şekilde anlatıldı. Bu şeyler aşkı, kıskançlığı ve ölümü tanımlamaz. . . derin kişisel etkileşim yapar. Tekrar yapabileceğimi umduğum harika bir yapım.” Fabiano’nun özellikle beğendiği bir diğer yapım da İngiliz Ulusal Operası’ndaki 2009 Jonathan Miller Rigoletto’ydu. “Aşağı Doğu Yakası 1950’ler, çok harika” diyor, “karakterlerin kim olduğu çok açık. Harika görünen bir gösteri, yine Rigoletto’nun yayının tamamen bozulmamış ve net kalmasına izin verdi.”

Ancak bir opera prodüksiyonu çok ileri gidebilir mi ve bu, onlara katılan izleyici kitlesine yardım mı ediyor yoksa zarar mı veriyor? Millo, Benedict Andrews’in Mimi’yi bir eroin bağımlısı olarak sunduğu ENO’nun 2015 yapımı La Bohème’e işaret ediyor. Millo, “Mimi’yi bir eroin bağımlısı olarak koymak, tüm süreci yenmek demektir” diyor. “Bağımlılığa dönüşecek kadar yasa dışı veya korkunç bir şeyden ölmüyor. O günlerde salgın olan tüberkülozdan ölüyor. Yemek yiyemeyecek kadar soğuk bir binanın tepesinde işlemeli çiçekler satan küçücük bir insandı. Güneş doğduğunda bakardı ve sıcaklık, yaşam ve şiir anları vardır. Doğru oynarlarsa bu çok güzel.”

Amara, “La Bohème modernize edilemez” diyor. “Çocuklar madeni paraların üzerinde açıkça kralın adını söylüyorlar, bu yüzden çeviriyi değiştirmek istemiyorsanız, hayal güçlerini kullanmayı denemeli ve karakterlerin ve karakterler arasındaki kişisel ilişkileri daha derinlemesine incelemeliler. Bunlar, izleyiciler arasındaki her insanın hayatlarının bir noktasında deneyimlediği şeyler.”

Peki opera çıkmaza mı girdi? Yeni yapımlar korkulacak ya da benimsenecek bir şey mi? İzleyiciyi heyecanlandırıyorlar mı yoksa bazı durumlarda onları sınırların ötesine mi itiyorlar? Hudson, “Diğer insanlar için sınırları aşmıyor” diyor. “Örneğin, sanatta güzelliğin kaçınılması gereken bir şey olduğu 1986’daki bir Alman halkı için aşırı değil. Seyircinin seçebileceği çeşitli şeyler olmalı.”

Fabiano, yönetmenlerin bazen alışılmadık yöntemler kullandığını kabul ediyor. “Şarkıcıların sanatçı olduğu kadar onlar da sanatçı” diyor. “Sanatçılar olarak ne zaman işe yarayıp ne zaman yaramadığını biliyoruz ve şarkıcılar için tuzak, bir prodüksiyonda çalışmadığı zaman mümkün olan en yüksek değeri sunmaktır. Çalıştığında ve şarkıcı etkileşime girdiğinde, nihai ürün inanılmaz olabilir.”

Ek 6 Operaların 65 Yaş Üstü İzleyicileri Görmeden Gelmesine Yönelik Haber²⁸

Dame Esther Rantzen, opera binalarını indirimlerini gençleri hedef alarak 65 yaş üstü “görmezden gelmekle” suçladı. Son aylarda Kraliyet Opera Binası, Barbican, İngiliz Ulusal Operası ve Ulusal Tiyatro da dahil olmak üzere bir dizi büyük tiyatro, indirimli ve hatta ücretsiz biletlerle genç izleyicileri teşvik etmek için girişimler başlattı.

Bu, birçoğu bilet almaya çalışan eski nesillere aynı muameleyi hak ettiklerini hissettirdi. Gazeteci ve TV sunucusu Dame Esther, yapımevlerini yaşlılar için daha fazlasını yapmaya çağıran opera aşığı seksen yaşındaki Charles Piper’ın yazdığı bir mektuba yanıt olarak yaşlılara desteğini teklif etti. Opera Now dergisinde yazan Bay Piper şunları söyledi: “Operanın tutkulu bir destekçisiydim ama şimdi kendimi performanslara gidemediğimi görüyorum, halsiz olduğum için değil, sadece param yetmediği için.”

1952’de Londra’da opera ustası Maria Callas’ın ilk çıkışını gördüğünü hatırlayan uzun süreli abone, opera evlerinin eskiyi korumak için yaptığı kıt girişimlerden “dehşete kapıldığını” söyledi. Piper, “Gençlerin ücretsiz operaya gitme fırsatını engellemek istemiyorum ama zavallı yaşlılar ne olacak?” dedi. Yaşlı insanların yalnızlıkla mücadele etmesine yardımcı olmak için 2013 yılında The Silver Line yardım kuruluşunu kuran 78 yaşındaki Dame Esther, Bay Piper’ın mektubundan etkilendi.

²⁸<https://www.telegraph.co.uk/news/2019/04/14/dame-esther-rantzen-accuses-opera-houses-disregarding-65s-aiming/>

Eski Hayat Bu! sunucu ve yapımcı, “Medyanın ve sanatın 16-24'lere konsantre olması ve 65'in üstünü tamamen reddetmesi ve yok sayması benim için olağanüstü. “Yaşlandıkça sevdiğiniz müzikleri dinlemenin çok önemli bir terapötik etkisi var. Kelimenin tam anlamıyla sizi genç tutuyor. Hatta The Telegraph okuyucularının ve Bay Piper'in Covent Garden'daki Kraliyet Opera Binası'na (ROH) “pankartlar sallayarak ve İbrani kölelerin korosu Nabucco'dan şehvetli bir şeyler söyleyerek” yürüyüşe katılmalarını önerdi. Bir ROH sözcüsü, birinci sınıf performanslarını sergilemek için sadık izleyicilerimizin katılımına güvendiğini, ancak aynı zamanda yeni nesil opera severleri “yetiştirmesi” gerektiğini söyledi.

Opera Undressed programı kapsamında ilk kez ziyaretçileri 20 sterlinlik biletle cezbeden İngiliz Ulusal Operası (ENO), operayı herkes için yapmaya “kararlı olduğunu” söyledi. ENO, yaşlı vatandaşlara bekleme oranları sunar, ancak bunlar yalnızca bazı performanslar için geçerlidir. Opera Now editörü Ashutosh Khandekar, opera şirketlerinin gençleri teşvik etmekte haklı olduğunu, ancak azalan emekli maaşları nedeniyle katılmakta zorlanan sadık opera müdavimlerini “gözden kaçırmamaları gerektiğini” söyledi. Khandekar ayrıca opera binalarını yaşlılar için fiyat indirimleri sunmaya ve torunlarını opera sevgisini yeni nesle ‘aktarmak’ için getiren büyükanne ve büyükbabalara fırsatlar sunmaya çağırdı. Sanata geniş katılımı teşvik eden bir hayır kurumu olan Streetwise Opera'dan Rey Trombetta, sanatın “asla zenginlerin elinde olmadığını” ve daha yaşlı izleyicilere “ilham verme, güçlendirme ve canlandırma” gücüne sahip olduğunu söyledi.

Ek 7 Operada Regietheater Yaklaşımına Dair Eleştiri Yazısı²⁹

Şu anda Avrupa'da yaygın olan opera yönetmenliği tarzı Regietheater'a (Almanca “yönetmen tiyatrosu”) hoş geldiniz. Regietheater, bir yönetmenin bir operayı yorumlayışının, bestecinin amaçladığı kadar, hatta ondan daha önemli olduğu inancını somutlaştırır. Garip bir tesadüf eseri, bugün Avrupa'da çalışan birçok modern yönetmen, erken Barok döneminden geç Romantizm dönemine kadar uzanan operalarda aynı seks, şiddet ve hilekâr siyasi “eleştiri” fırsatını keşfediyor.

²⁹ <https://www.city-journal.org/article/the-abduction-of-opera>

Şimdiye kadar, New York Metropolitan Operası, rejisör diktatörlüğüne kararlı bir şekilde karşı çıktı. Aslında, şu anda dünyaya en büyük armağanı, şimdiye kadar yazılmış en güçlü müziklerden bazılarının güzelliğinin öne çıkmasına izin veren- ister zarif bir şekilde soyut, ister son derece gerçekçi- prodüksiyonlar yapmaktı.

Met'in yeni genel müdürü Peter Gelb, geçen yıl Lincoln Center'a bir kuyruklu yıldız gibi çarptı ve eve daha fazla "tiyatro heyecanı" enjekte ederek yeni izleyiciler çekme sözü verdi. Bunun nihai olarak ne anlama geldiğini tahmin etmek, bu Şubat ayında başka bir bomba patlamadan önce yeterince zordu: Met'in karşısındaki küçük şirket olan New York City Opera, Avrupa'nın en önde gelen Regietheater temsilcisini bir sonraki genel müdür olarak işe aldığını duyurdu. Lincoln Center'daki şok dalgaları hala yankılanıyor.

Bu kritik geçiş zamanı, hem Met'in Batı kültürünün merkezi bir ihtişamını korumadaki rolünü kutlamak hem de büyük opera binasının geleceğini düşünmek için uygun bir andır. Neyin tehlikede olduğunu görmek için Atlantik'in ötesine ve giderek artan bir şekilde burada, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki diğer opera şirketlerine bir göz atmak yeterli.

Regietheater'ın Avrupa'daki saltanatı, zamanımızın en iç karartıcı sanatsal gelişmelerinden biridir; kendi güzellik ve asalet mirasına tahammül edemeyen bir kültürü önerir. Şarkıcılar, orkestra üyeleri ve orkestra şefleri, en rahatına düşkün opera yapımlarının ne kadar utanç verici olduğunu bilirler ama yine de onları durdurmakta acizdirler. Devlet sübvansiyonlarıyla canlanan ve hükümet tarafından atanan sanat bürokratları ve eleştirmenlerinin gayri resmi ittifakı tarafından sürdürülen fenomen, izleyiciler tiksinti içinde uzak dursa bile büyüyor. İdeal olarak, Gelb, Met'i bestecilerin niyetleri doğrultusunda opera izleyebileceğiniz yer olarak tanımlayan bir ürün farklılaştırma stratejisi seçer.

Gelb'in şu ana kadar sunulanlara göre, keskin kenarlı tiyatral etkinliklerin onun ideali olduğu söylenebilir...Ancak gelecek daha belirsizdir, çünkü Gelb'in gelecek sezonlar için işe aldığı bazı yönetmenlerin özgeçmişlerinde revizyonist prodüksiyonlar bulunmaktadır. 2009'da Les Contes d'Hoffmann için görevlendirilen Luc Bondy, bu yıl La Scala'da Mozart'ın İdomeneo'sunu tamamen Mozart'ın müziğiyle çeliştiğinde Bondy'nin hikayeyi karanlık bir şekilde yeniden yazmasına uygun hale getirerek sahneden kaldırdığı kanlı bir prodüksiyon sahnelemiştir; 1990'da Viyana Devlet

Operası'nda yönettiği Don Giovanni, tarihi ve geleceğe dönük ayarlarda ve kostümlerde tuhaf bir karmaşaydı...Matthew Bourne, Carmen'i Met'te sahneleyecek; o zaten bu operada ve iki bale prodüksiyonunda, The Nutcracker ve tamamen erkeklerden oluşan bir Kuğu Gölü'nde homoerotik temalara eğilim göstermiştir. Richard Jones ise İngiltere'nin opera kötü çocuklarından biridir -ancak Met'teki Hansel ve Gretel'i Gelb'in yeni tatil aile programının bir parçası olduğu için muhtemelen olağan müdahalelerini hafifletecektir.

Regietheater yönetmenleri, zina için bir kılıf olarak saray edeplerinin maskesini düşürdüklerinde, şüphesiz kendilerinin sofistike olduklarını düşünürler. Gizemi gidericilerin arzu konusundaki farkındalığı o kadar kabadır ki, bir sesin zar zor algılanabilecek şekilde karartılması ya da nefesin bir nota halinde daralması, pelvik itme çılgınlığından bin kat daha erotik olabilir. Ve karmaşıklığı, insan deneyimini basite indirgeyen anlayışlarına meydan okuyan estetik geleneklere karşı öfke duyuyorlar...

Met'in yönetim kurulu ve seyircisi, Gelb'in Regietheater'a bulaşma eğilimini sınırlayabilir, ancak son söz Gelb'in Met'in tarihine olan saygısı olmalıdır. Bu seviyedeki profesyonel mükemmelliğe gelmek için nesiller boyunca sıkı çalışma ve sanatsal birikim gerektiren opera geleneğinin temellerini çiğnemek, sanatsal açıdan riskli ve ticari açıdan sorumsuz bir hareket olacaktır. Umarız Gelb, Met'in geçmişini korurken aynı zamanda çağdaş izleyicilere hitap etmek için yaratıcı yollar bulur.