International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art
e-ISSN:2548-0634
Cilt: 11, Sayı: 22, Haziran-Temmuz / Yaz / 2026
Volume: 11, Issue: 22, June-July / Summer / 2026

"SALOME'NİN SESİ" KİME AİT? RICHARD STRAUSS'UN SALOME OPERASINDA 'YEDİ TÜL DANSI', BAKIŞ VE ÖZGÜRLÜK

Aslı KAYMAK*

Kerim Baki KALAN**

Özet

Bu makale, Richard Strauss'un Salome operasında yer alan "Yedi Tül Dansı"nı beden, bakış, arzu, örtü ve özgürlük kavramları etrafında yeniden değerlendirmektedir. Çalışmanın temel sorusu, Salome dans ederken sahnede gerçekte kimin sesinin duyulduğudur. Bu bağlamda "ses" kavramı yalnızca vokal performansa gönderme yapan dar bir müzik terimi olarak değil, sözsüz bir sahne parçasında müzik, beden, koreografi ve bakış aracılığıyla kimin arzusunun, kimin iktidarının ve kimin özgürlük talebinin görünür hâle geldiğini sorgulayan temsilî bir kategori olarak ele alınmaktadır. Makale, öncelikle Strauss'un Salome'ye ilişkin masumiyet ve ölçülülük (sınırlılık) vurgusu ile operanın müzikal ve sahnesel düzlemde ürettiği tensel yoğunluk arasındaki gerilimi tartışmaktadır. Ardından "Yedi Tül Dansı"nın 2004 Metropolitan Opera prodüksiyonu ve 2006 Litvanya Ulusal Opera ve Balesi prodüksiyonlarındaki dramaturjik yaklaşımı/yorumu karşılaştırılmaktadır. Metropolitan Opera'nın 2004 yılı prodüksiyonundaki yorumunda dans, Salome'nin bedensel açılması, özneleşme arzusu ve özgürleşme talebiyle ilişkilendirilirken, bu yorum kadın bedeninin yeniden seyirlik bir nesneye dönüşme riskini de taşımaktadır. Litvanya Ulusal Opera ve Balesi'nin 2006 yılındaki prodüksiyonu ise dansı Herod'a devrederek bakışı tersine çevirmekte ve kadın bedeninden çok erkek arzusunu teşhir etmektedir. Makale, örtü ve açılma motiflerinin yalnızca özgürleşme değil, aynı zamanda oryantalist görme arzusu ve temsil iktidarı açısından da çift yönlü okunması gerektiğini ileri sürmektedir. Sonuç olarak "Yedi Tül Dansı"nda duyulan ses ne bütünüyle Salome'ye, ne Herod'a, ne Strauss'a, ne de Batılı seyircinin bakışına aittir; bu ses, bütün bu kuşatıcı bakışların içinden geçerek Salome'nin kırılgan fakat ısrarlı kendileşme alanında biçimlenmektedir.

Anahtar Kelimeler: Richard Strauss, Salome, Yedi Tül Dansı, Bakış, Özgürlük, Örtü, Kadın Bedeni

* *Öğr. Gör., Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı; ORCID: 0000-0001-9054-4770; E-posta: asli.kaymak@erzincan.edu.tr*

** *Dr. Öğr. Üyesi, Erzincan Binali Yıldırım Üniversitesi, Eğitim Fakültesi, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü, Müzik Eğitimi Anabilim Dalı; ORCID: 0009-0009-8444-3426; E-posta: kbkalan@erzincan.edu.tr*

Başvuru tarihi / Submitted date: 20.05.2026 - Kabul tarihi / Accepted date: 19.07.2026
http://dx.doi.org/10.29228/ijiia.249

TO WHOM DOES THE "VOICE OF SALOME" BELONG? THE DANCE OF THE SEVEN VEILS, GAZE, AND FREEDOM IN RICHARD STRAUSS'S SALOME

Abstract

This article reconsiders the "Dance of the Seven Veils" in Richard Strauss's Salome through the concepts of body, gaze, desire, veil, unveiling, and freedom. Its central question is whose voice is actually heard on stage when Salome dances. In this context, the notion of "voice" is not used merely as a narrow musical term referring to vocal performance; rather, it is treated as a representational category through which the article examines whose desire, power, and claim to freedom become visible in a wordless scene through music, body, choreography, and the regime of the gaze. The article first discusses the tension between Strauss's emphasis on Salome's innocence and restraint and the sensual intensity produced by the opera at both musical and theatrical levels. It then compares two contemporary interpretations of the "Dance of the Seven Veils": the 2004 Metropolitan Opera production and the 2006 Lithuanian National Opera and Ballet production. In the Metropolitan production, the dance is associated with Salome's bodily unveiling, her desire for subjectivity, and her claim to freedom; however, this interpretation also carries the risk of turning the female body once again into a visual object of spectacle. The Lithuanian production, by contrast, transfers the dance to Herod, reverses the direction of the gaze, and exposes male desire rather than the female body. The article argues that the motifs of veiling and unveiling should not be read solely as signs of liberation, since they also involve orientalist visual desire and the politics of representation. Ultimately, the voice heard in the "Dance of the Seven Veils" belongs neither entirely to Salome, nor to Herod, nor to Strauss, nor to the Western spectator's gaze. Instead, it emerges through these enclosing structures and takes shape within Salome's fragile yet resistant field of subjectivation.

Keywords: Richard Strauss, Salome, Dance of the Seven Veils, Gaze, Freedom, Veil, Female Body

Giriş

Richard Strauss'un Salome (1905) operasında yer alan "Yedi Tül Dansı", opera tarihinde yalnızca yol açtığı skandal ya da sahne üzerindeki erotik çağrışımları nedeniyle değil, beden, bakış, arzu ve özgürlük arasındaki gerilimli ilişkileri sözsüz bir sahne içinde bir araya getirmesi bakımından da özel bir yere sahiptir. Oscar Wilde'ın aynı adlı oyunundan hareketle bestelenen Salome, yirminci yüzyıl başı Avrupa sahnesinde hem estetik cesareti hem de ahlaki sınırları zorlayan dramatik yapısıyla kısa sürede tartışmalı bir şöhret kazanmıştır. Eserin merkezinde yer alan iki sahne —Salome'nin Herod için gerçekleştirdiği "Yedi Tül Dansı" ve Jochanaan'ın kesik başını öptüğü final ânı— bu tartışmalı şöhretin başlıca nedenleri arasında yer almaktadır. Bununla birlikte kesik baş sahnesinin yarattığı dehşet etkisi daha doğrudan ve görece sınırlı bir anlam alanı içinde okunabilirken, "Yedi Tül Dansı" farklı dönemlerde farklı anlamlar yüklenebilen, sahneleme biçimine göre yönü değişebilen ve bu nedenle sürekli yeniden yorumlanan bir sahneye dönüşmüştür.

Bu makalenin temel sorusu şudur: Salome dans ederken sahnede gerçekte kimin sesi duyulur? İlk bakışta "Yedi Tül Dansı", Salome'nin bedeni aracılığıyla gerçekleştiği için onun iç dünyasının, arzusunun ya da özgürlük talebinin dışavurumu gibi görünmektedir. Ne var ki Strauss'un müzikal yazımı, Herod'un arzuyla yüklü bakışı, fin-de-siècle döneminin oryantalist imgelem dünyası ve modern sahneleme tarihindeki farklı yorumlar birlikte düşünüldüğünde, bu dansın tek ve kesin bir özneye ait olmadığı görülmektedir. Dans kimi zaman Salome'nin arzusunu duyurur gibi görünür; kimi zaman Herod'un ona yönelttiği arzuyu sahneye taşır; kimi zaman da Batılı seyircinin Doğulu kadın bedeni üzerine kurduğu görsel fantezinin bir parçası hâline gelir.

Bu nedenle çalışmada "ses" kavramı, yalnızca şarkı söyleme ya da vokal icra anlamında kullanılmamaktadır. Burada "ses", sözsüz bir sahne parçasında müzik, beden, koreografi ve bakış aracılığıyla kimin arzusunun, kimin iktidarının ve kimin özgürlük arayışının görünür hâle geldiğini sorgulamak için kullanılan temsilî bir kavramdır. "Yedi Tül Dansı"nı önemli kılan da tam olarak budur: Salome bu sahnede şarkı söylemez; fakat bedeni, suskunluğu ve sahnedeki varlığı aracılığıyla opera tarihinin en güçlü, en tartışmalı ve en çok yorumlanan "sessiz seslerinden" birini üretmektedir.

Bu çerçevede makale üç aşamalı bir tartışma izlemektedir. İlk olarak Strauss'un Salome'ye ve "Yedi Tül Dansı"na ilişkin yaklaşımı, Wilde'ın metni ve bestecinin müzikal yazımı bağlamında ele alınacaktır. İkinci olarak dansın iki farklı çağdaş prodüksiyondaki yorumu karşılaştırılacaktır: 2004 Metropolitan Opera prodüksiyonu ile 2006 Litvanya Ulusal Opera ve Balesi prodüksiyonu. Üçüncü olarak ise örtü, açılma ve özgürlük kavramları üzerinden dansın yalnızca erotik bir teşhir sahnesi olmadığı; kadın bedeni, erkek bakışı ve temsil iktidarı üzerine kurulu çok katmanlı bir dramatik alan olarak işlediği ileri sürülecektir.

22 Ocak 1907'de Metropolitan Opera'da sahnelenen Salome, yalnızca bir temsilin ardından, dönemin alımlama ortamında "ahlaki kokuşmuşluk"la ilişkilendirilerek repertuvardan kaldırılmıştır (Tydeman ve Price, 1996, s. 128). Eserin Doğu'ya atfedilen şehvetle, femme fatale arketipiyle ve dinsel/erotik gerilimle yüklü atmosferi, dönemin burjuva seyircisi açısından başlı başına rahatsız edicidir. Ancak tepkilerin merkezinde özellikle iki sahne yer almıştır: Salome'nin "Yedi Tül Dansı" ve Jochanaan'ın kesik başıyla kurduğu nekrofilik yakınlık. İlk Metropolitan sahnelemesinde dansı balerin Bianca Froehlich icra etmiş, Salome rolünü ise soprano Olive Fremstad söylemiş ve oynamıştır (Yohalem, 2017). Bu durum, dansın daha ilk sahnelenişinde bile Salome'nin sesi ile bedeni arasında bir ayrım oluştuğunu, başka bir deyişle, vokal temsil ile bedensel temsilin aynı kişide birleşmediğini göstermektedir.

Dönemin seyircisi açısından dans, erotik çağrışımları nedeniyle sarsıcıdır (Glenn, 2000, s. 100). Üstelik bu sahne, New York eğlence kültüründe Bowery'den Coney Island'a uzanan hatta tanınan ve yasaklanmış kimi dans biçimlerini de hatırlatmaktadır (Simonson, 2013, s. 31-32). Buna rağmen seyirciyi asıl rahatsız eden unsur, çoğu yorumcunun da belirttiği üzere, Salome'nin Jochanaan'ın

kesik başıyla kurduğu ölümcül yakınlıktır (Yohalem, 2017). Tam da bu noktada "Yedi Tül Dansı" farklı bir tarihsel önem kazanır: Kesik baş sahnesinin anlamı büyük ölçüde dehşet ve ölüm etrafında yoğunlaşırken, dans sahnesi sonraki prodüksiyonlarda çok farklı biçimlerde yorumlanmış, kimi zaman erotik teşhir, kimi zaman kadın özgürlüğü, kimi zaman da erkek bakışının açığa çıkarılması olarak sahnelenmiştir.

Strauss ise Salome'nin yalnızca baştan çıkarıcı bir femme fatale olarak yorumlanmasına mesafeli durmuştur. Besteciye göre Salome "iffetli bir bakire" ve "Doğulu bir prenses" olarak, en yalın ve ölçülü jestlerle temsil edilmelidir; aksi hâlde karakterin trajik yenilgisi seyircide sempati değil, yalnızca tiksinti ve dehşet uyandıracaktır (Strauss, 1953, s. 151). Ne var ki Strauss'un bu ölçülülük vurgusu, müziğin güçlü tensel çağrışımları ve sahnenin bedensel açıklığıyla sürekli bir gerilim içindedir. Bu makalenin temel problemi de tam olarak söz konusu gerilimden doğmaktadır: Eğer dans Strauss'un belirttiği gibi masumiyet, sadelik ve ölçülülük içinde düşünülmüşse, müzik ve sahneleme tarihi onu neden çoğu kez arzu, teşhir ve erotik kudretle ilişkilendirmiştir?

Strauss'un Salome'si: Masumiyet, Arzu ve Müzikal Gerilim

Salome figürü kökenini Kitab-ı Mukaddes anlatısından alsa da modern sanat ve edebiyattaki çarpıcı etkisini büyük ölçüde Oscar Wilde'ın aynı adlı oyununa borçludur. Wilde'ın Fransızca kaleme aldığı oyun 1891'de, İngilizce versiyonu ise 1893'te yayımlanmıştır. Strauss, oyunu 1902'de Max Reinhardt'ın Berlin'deki Küçük Tiyatro'sunda izlemiş ve kısa süre sonra operası üzerinde çalışmaya başlamıştır. Bestecinin kompozisyona özellikle dördüncü sahneden, yani "Yedi Tül Dansı" ve Salome'nin kesik baş karşısındaki monoloğundan başlaması dikkat çekicidir (Puffett, 1994, s. 3-4). Bu tercih, dansın operadaki işlevinin yalnızca dekoratif bir bölüm ya da olay örgüsüne kısa bir ara veren koreografik bir parça olmadığını göstermektedir. Aksine dans, eserin dramatik, psikolojik ve simgesel merkezlerinden biri olarak tasarlanmıştır.

Wilde, dansı ayrıntılı biçimde betimlemekten özellikle kaçınmış ve bu sahneyi büyük ölçüde seyircinin hayal gücüne bırakmıştır. Bu tercih, Salome'nin gizemini artırmaktadır; çünkü dans sahnede, seyircinin gözü önünde gerçekleşir, fakat bu açıklık dansa tek ve kesin bir anlam yüklenmesini sağlamaz. Wilde'ın oyununda önemli olan dansın nasıl yapıldığı değil, onun Herod üzerinde yarattığı etki ve Salome'nin bu etkinin ardından ne talep ettiğidir. Bu nedenle dans, sahnede açıkça görülen ama anlamı metin tarafından tam olarak açıklanmayan bir eylem olarak kalır. Aubrey Beardsley'in Salome için ürettiği erotik ve stilize görsel dünyada bu belirsizlik duygusunu güçlendirmiş ve dansı fin-de-siècle estetiğinin gizemli, erotik ve rahatsız edici imgeleriyle ilişkilendirmiştir (Santini, 2011, s. 236). Böylece Wilde'ın Salome'sinde dansın ayrıntılı olarak anlatılmaması, onun etkisini azaltmak yerine artırır; çünkü metnin açık bıraktığı bu alanı sahne, müzik, görsel imajinasyon ve seyircinin arzusu doldurur [Görsel 1 Aubrey Beardsley, The Toilet of Salome, 1894/1907].

Görsel 1: Aubrey Beardsley, The Toilet of Salome, Oscar Wilde'ın Salomé'si için illüstrasyon, 1894; Portfolyo Baskısı, 1907. Kaynak: Royal Academy of Arts.

Strauss ise Wilde'ın açıkça tarif etmediği bu alanı müzik aracılığıyla görünür ve duyulur kılmaya yönelir. Bestecinin dansın sahne ve müzik düzleminde nasıl temsil edileceğine ilişkin güçlüklerin farkında olması, dansın kompozisyonunu uzun ve titiz bir sürece dönüştürmüştür (Santini, 2011, s. 236). Bir başka ifadeyle Strauss'un müziği, Wilde'ın açık bırakmayı tercih ettiği Salome gizemini sahnede daha somut, daha duyusal ve insani bakımdan daha anlaşılır hâle getirmeye çalışır (Dierkes-Thrun, 2014, s. 70). Bu nedenle "Yedi Tül Dansı", operada yalnızca Salome'nin arzusunu değil, Herod'un ona yönelttiği bakışı ve Jochanaan'ın ölümle sonuçlanacak kaderini de aynı sahne içinde bir araya getiren dramatik bir eşik hâline gelir.

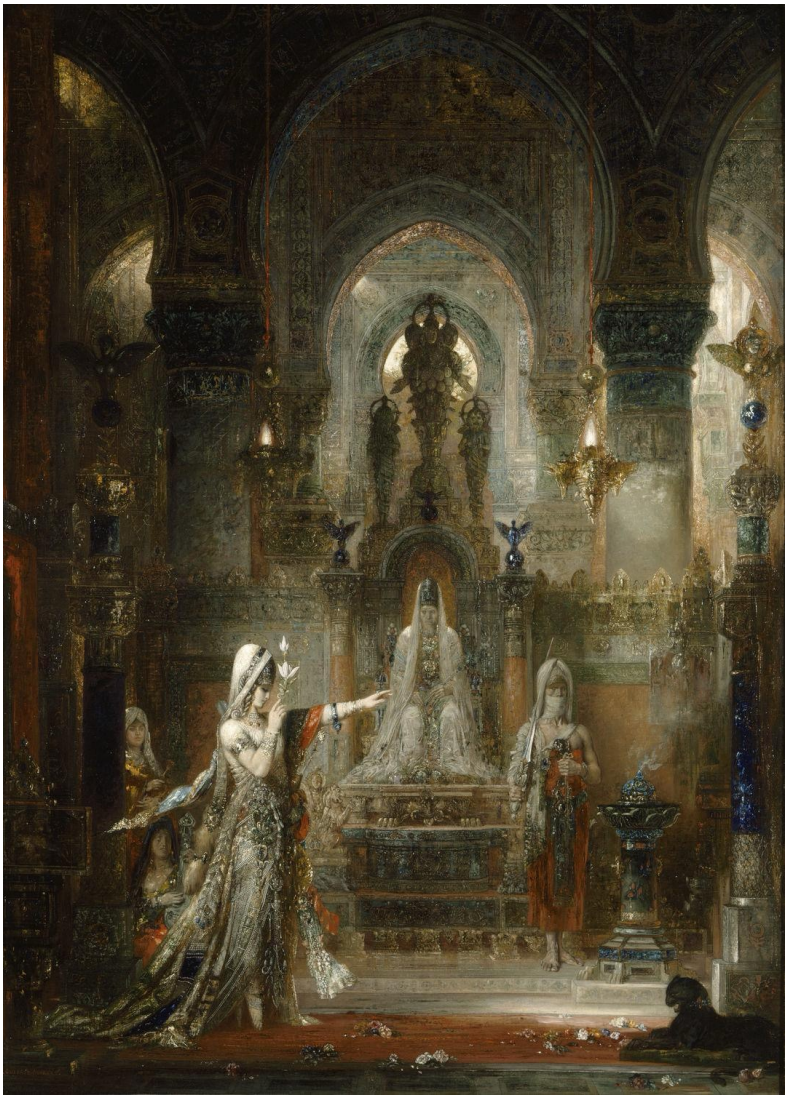
Dansın opera tarihindeki özgünlüğü de buradan kaynaklanmaktadır. Bu sahnede dans, yalnızca müzikli bir süsleme ya da dramatik akışı kesen ara bir parça değildir; duyguların, arzuların ve iktidar ilişkilerinin bedensel olarak görünür hâle geldiği geniş bir sahne alanı oluşturur (Caddy, 2005). Strauss'un dansı iki temel işlevi aynı anda üstlenir: Bir yandan Herod'un arzusunu tatmin eden gösterisel bir edim olarak işlerken, diğer yandan Salome'nin iç dünyasına, bastırılmış arzusuna ve Jochanaan'ın kaçınılmaz akıbetine ilişkin simgesel ipuçları taşır (Caddy, 2005). Bu noktada şu sorular belirleyici hâle gelir: Salome operada kimin için dans eder? Daha da önemlisi, "Yedi Tül Dansı"nda bedenselleşen ses gerçekten kime aittir?

Müzikal açıdan bakıldığında dans, birbirini izleyen farklı dramatik evreler üzerinden okunabilir: Salome'nin başlangıçtaki hareketsizliği, dansın ilk işaretleri, sona doğru belirginleşen yorgunluk ve

finaldeki son atılım. Açılıştaki hızlı ve şiddetli müzikal jestler, paradoksal biçimde prensesin henüz hareketsiz oluşunu vurgular. Ardından müzik yumuşar, ritim salınır ve dans başlar. Dans ilerledikçe Salome ile orkestra arasında görünmez bir güç ilişkisi kurulur; kimi anlarda Salome orkestrayı yönlendiriyor gibi görünürken, kimi anlarda müziğin artan yoğunluğu onun bedenini sürükleyen daha büyük bir arzu ve kader alanını temsil eder. Dansın sonunda Salome'nin Jochanaan'ın tutulduğu sarnıcın yakınında durması ve ardından Herod'un ayaklarına kapanması, bu sahnenin yalnızca erotik bir gösteri olmadığını açıkça gösterir. Bu an, aynı zamanda ölüm, talep ve iktidar arasındaki pazarlığın beden aracılığıyla sahnelenmesidir (Santini, 2011, s. 240).

Strauss'un müzikal yazımındaki beklenmedik geçişler, vals çağrışımları, tonal belirsizlikler ve Jochanaan'ın kesik başıyla ilişkilendirilen karanlık motif, dansı tek boyutlu bir erotik temsil olmaktan çıkarır. Dans döngüsel bir karakter taşır; güçlü biçimde başlayıp güçlü biçimde sona erer ve onu bir arada tutan başlıca müzikal unsur, Jochanaan'ın başıyla ilişkilendirilen karanlık motiftir (Santini, 2011, s. 235). Bu nedenle Strauss'un oryantalizmini yalnızca kaba bir egzotizm olarak değerlendirmek yeterli değildir. Burada daha karmaşık, müzikal olarak işlenmiş ve arzu ile ölüm arasındaki gerilimi aynı anda taşıyan bir temsil stratejisi söz konusudur.

Strauss'un 1920'de Viyana Devlet Operası için hazırlanan versiyona ilişkin koreografik açıklamaları, bestecinin dansı nasıl görselleştirmek istediğine dair önemli ipuçları verir. Strauss, Salome'nin ilk tülünü çıkarırken Gustave Moreau'nun bir Salome tasvirindeki poza yaklaşmasını önerir (Strauss, 1953, s. 166) [Görsel 2: Gustave Moreau, Salome Dancing before Herod, Salome Herod'un Önünde Dans Ederken, 1876]. Bu resimde Salome, ayak parmaklarının ucunda hafifçe öne süzülürken sol kolunu buyurgan bir jestle uzatır (Huysmans, 2003, s. 51). İkinci tülün çıkarılışı ise Raphael Collin'in pastoral duyarlıklı Idyll tablosuyla ilişkilendirilir (Strauss, 1953, s. 165). Bu göndermeler, Salome'yi on dokuzuncu yüzyılın baştan çıkarıcı, egzotik ve ölümcül femme fatale tipolojisinden çok, bakireliği ve yalın güzelliği vurgulanan genç bir kadın olarak konumlandırır (Santini, 2011, s. 242).



Görsel 2: Gustave Moreau, Salome Dancing before Herod [Salome Herod'un Önünde Dans Ederken], 1876. Kaynak: Smarthistory / Hammer Museum Koleksiyonu.

Bununla birlikte Strauss'un yalnızca ilk dört tülün çıkarılışına dair ayrıntı vermesi, bu koreografik taslağı eksik hâle getirir. Üstelik bu açıklamaların operanın bestelenmesinden yıllar sonra yapılmış olması, 1920'deki bu retrospektif yorumun Strauss'un 1905'teki ilk müzikal tahayyülünü eksiksiz biçimde yansıttığını söylemeyi güçleştirir. Tam da bu nedenle Strauss'un Salome'yi masumiyet ve ölçülülük içinde görmek isteyen açıklamaları ile müziğin güçlü tensel çağrışımları arasındaki gerilim, yorumun merkezinde kalmaya devam eder.

Derrick Puffett'in işaret ettiği çelişki bu noktada belirleyicidir. Strauss, Salome'nin en sade ve en ölçülü jestlerle temsil edilmesini ister (Strauss, 1953, s. 151); ancak müzik yüksek bir tensel yoğunluk ve baştan çıkarıcı bir atmosfer üretir. Salome'nin bu müzik eşliğinde dans etmesi, onun

Strauss'un iddia ettiği kadar masum kalıp kalamayacağı sorusunu gündeme getirir. Puffett'e göre sorun tam da burada, bestecinin beyan ettiği temsil ideali ile müziğin sahnede ürettiği etki arasındaki gerilimde ortaya çıkar (Puffett, 1994, s. 164). Davinia Caddy ise Puffett'in işaret ettiği bu gerilimi, müzik ile dans eden beden arasında bir eşzamanlılık arayışı olarak yorumlar. Batılı görme ve dinleme rejimi çoğu kez müziğin bedene, bedenin de müziğe tam olarak karşılık gelmesini bekler; oysa sahnede işitilen müzikal ses ile görülen bedensel hareket her zaman aynı özneye ait olmayabilir. Bu nedenle Caddy'nin önerdiği daha geniş okuma, Strauss'un müzikal "sözlerinin" Salome'nin salınan hareketlerinden çok Herod'un arzusunu temsil ediyor olabileceğini düşündürür (Caddy, 2005, s. 55-56).

Prodüksiyonların Seçimi ve İnceleme Malzemesi

Bu çalışmada 2004 Metropolitan Opera ve 2006 Litvanya Ulusal Opera ve Balesi prodüksiyonları amaçlı örnekleme yoluyla seçilmiştir. Seçimin temel gerekçesi, iki yapımın "Yedi Tül Dansı"nı birbirine karşıt iki dramaturjik stratejiyle sahnelemesidir: Jürgen Flimm'in 2004 Metropolitan prodüksiyonu Salome'nin bedensel açılmasını ve görünürleşmesini merkeze alırken, David Alden'in 2006 Litvanya prodüksiyonu dansı Herod'a devrederek bakışın ve teşhirin yönünü tersine çevirmektedir. Prodüksiyonların birbirine yakın tarihlerde sahnelenmiş olması, bu karşıtlığın geniş bir dönem farkından çok sahneleme tercihleri üzerinden tartışılmasına imkân vermekte; böylece makalenin beden, bakış, arzu ve özgürlük eksenindeki temel sorusuna karşılaştırmalı bir zemin sağlamaktadır.

Prodüksiyonlara ilişkin sahneleme çözümlemeleri canlı izlemeye değil, mevcut görsel-işitsel kayıtların doğrudan incelenmesine dayanmaktadır. 2004 Metropolitan prodüksiyonu, Metropolitan Opera Arşivi'nde 3 Nisan 2004 tarihli telecast olarak kayıtlı görsel-işitsel materyal üzerinden; aynı Jürgen Flimm prodüksiyonunun sahne düzeni, kostüm ve koreografik sürekliliği ise 11 Ekim 2008 tarihli Live in HD kaydının 2011 tarihli DVD yayımıyla karşılaştırmalı olarak incelenmiştir (Metropolitan Opera, 2004; Metropolitan Opera, 2011). 2006 Litvanya prodüksiyonu ise çevrim içi erişilebilen tam temsil kaydı üzerinden değerlendirilmiştir (Lithuanian National Opera and Ballet Theatre, 2006). Davis, Ross, Tommasini, Loomis ve Eppstein'in eleştirileri doğrudan sahneleme çözümlemesinin yerine değil, kayıtlar üzerinden elde edilen bulguları dönemin eleştirel alımlanışı içinde bağlamlandıran ikincil kaynaklar olarak kullanılmıştır.

2004 Metropolitan Opera Prodüksiyonu: Açılma, Beden ve Salome'nin Özgürlüğü

2004 Metropolitan Opera prodüksiyonu, "Yedi Tül Dansı"nı çağdaş sahneleme tarihinde yeniden tartışmalı ve görünür hâle getiren en etkili yorumlardan biridir. Bu prodüksiyonda Salome rolünü Finlandiyalı soprano Karita Mattila üstlenmiştir (kaynak metinlerde ve erken değerlendirmelerde farklı biçimlerde yazılan ad, burada doğru biçimiyle Mattila olarak kullanılmaktadır). Mattila'nın Salome yorumu, dansı klasik bir koreografik parça olmaktan çıkararak bedensel dönüşümün, erotik

açıklığın ve psikolojik kırılmanın yoğunlaştığı bir sahneye dönüştürmüştür (Kramer, 2004, s. 128-166). Bu yorumda Salome, masum genç kız imgesinden arzulayan, arzulanan ve aynı zamanda tehlikeli bir özneye dönüşen femme fatale figürüne doğru ilerler. Mattila'nın performansı eleştirmenler tarafından yalnızca fiziksel çıplaklıkla değil, "duygusal çıplaklık"la da ilişkilendirilmiştir (Ross, 2004). Kimi yorumlarda ise bu performans, bedensel enerjisi ve yoğunluğu bakımından taşkın bir arzu gücüyle değerlendirilmiştir (Tommasini, 2004). Bu bölümdeki sahne düzeni, koreografik akış ve beden kullanımına ilişkin değerlendirmeler, prodüksiyonun 2004 tarihli televizyon kaydı ile aynı Jürgen Flimm sahnelemesinin 2008 Live in HD/DVD kaydı üzerinden yapılan doğrudan izlemeye dayanmaktadır (Metropolitan Opera, 2004; Metropolitan Opera, 2011).

Peter G. Davis'in Mattila'yı Wagnerci ağırlıkta bir soprano sesine sahip çevik bir genç kız olarak betimlemesi, Strauss'un Salome için kullandığı "Isolde sesine sahip on altı yaşında bir kız" tarifini hatırlatır (Davis, 2004; Strauss, 1953). Bu benzerlik, karakterin temel ikiliğini açığa çıkarır: Salome hem genç kızdır hem de ölümcül bir arzunun taşıyıcısıdır; hem masumiyetle ilişkilendirilir hem de eserin en yıkıcı eylemini gerçekleştirir. 2004 Metropolitan yorumu ise bu ikiliği bedensel açıklık ve sahnesel cesaret üzerinden görünür kılar.

Bu prodüksiyonda çıplaklık yalnızca bedensel bir teşhir olarak okunmamalıdır; çünkü Salome'nin açılması, aynı zamanda sarayın ataerkil düzeninden, annesi Herodias'ın kaderinden ve Jochanaan'ın lanetleyici sözlerinden ayrışma girişimi olarak yorumlanabilir. Dans, Herod'u memnun etmek için icra edilen bir gösteri olmanın ötesine geçerek Salome'nin kendi kaderini belirleme arzusunun bedensel ifadesi hâline gelir. Bu bağlamda tüllerin tek tek çıkarılması, yalnızca erotik bir soyunma eylemi değildir; aynı zamanda genç kızlıktan kadınlığa geçişin, bastırılmış arzunun görünürleşmesinin ve özneleşme talebinin sahnedeki karşılığıdır.

Bununla birlikte Salome'nin özgürlüğünün çıplaklıkla temsil edilmesi, bu yorumun güçlü yanını aynı zamanda en kırılgan tarafına dönüştürür; çünkü böyle bir temsil kadın bedeninin yeniden seyirlik bir nesneye indirgenmesi riskini de beraberinde getirir. Metropolitan prodüksiyonu bir yandan Salome'nin bedensel özerkliğini ve sahnesel kudretini vurgularken, diğer yandan Batılı sahne geleneğinin Doğulu kadın bedenini erotik ve görsel bir nesne olarak kuran tarihsel bakışını yeniden üretebilir. Dolayısıyla 2004 prodüksiyonu çift yönlü okunmalıdır: Salome'nin açılması bir özgürleşme jestidir; fakat aynı zamanda erkek bakışının tatmin edildiği bir teşhir rejimine dönüşme riskini de taşır.

2006 Litvanya Prodüksiyonu: Herod'un Teşhiri ve Bakışın Tersine Çevrilmesi

Görsel 3: Aubrey Beardsley, The Eyes of Herod, Oscar Wilde'ın Salomé'si için illüstrasyon, 1894. Kaynak: The Metropolitan Museum of Art / PICRYL.

24 Kasım 2006'da Litvanya Ulusal Opera ve Balesi'nde David Alden yönetiminde sahnelenen prodüksiyon, "Yedi Tül Dansı"nı çok daha radikal biçimde yorumlamıştır. Freudyen bir perspektifle tasarlanan bu sahnelemede en çarpıcı tercih, dansı Salome'nin değil, Herod'un icra etmesidir. Sahnenin başında Herod, üvey kızından dans etmesini istedikten hemen sonra yalnız kalır. Ardından pembe giysili genç kızlar sahneye yaklaşır; bir dansöz belirir ve Herod, onun tüllerini tek tek kaldırarak dansözün gerçekte karısı Herodias olduğunu fark eder. Dansın sonunda ise Salome elinde silahla sahneye çıkar ve kralı soyunmaya zorlar (Loomis, 2006). Sahne düzeni, mizansen ve beden kullanımına ilişkin bu betimleme, prodüksiyonun tam görsel-işitsel kaydı üzerinden doğrulanmıştır (Lithuanian National Opera and Ballet Theatre, 2006).

Bu tersine çevirme, dansın kimin arzusu olduğu sorusunu doğrudan sahne üzerine taşır. Müziğin Salome'nin iç dünyasından çok Herod'un arzusunu temsil etmesi durumunda, sahnede teşhir edilmesi gereken bedenin Salome'ye değil Herod'a ait olması gerekir. Böylece dans, kadın bedeninin açılması yerine erkek bakışının ve iktidarının çıplaklaştırılması hâline gelir. Alden'in yorumu, Puffett ve Caddy'nin kuramsal düzeyde işaret ettiği müzik–beden uyumsuzluğunu sahnesel bir stratejiye dönüştürür. Seyirci artık Salome'nin bedenini izlemek yerine, Herod'un arzusunun nasıl görünür, teşhir edilebilir ve kırılgan hâle geldiğine tanıklık eder.

Bu prodüksiyon eleştirmenler tarafından bütünüyle başarılı bulunmamıştır. George Loomis sahnelemeyi zaman zaman ucuz ve kafa karıştırıcı bulmuş; ayrıca dans sahnesinde Salome temsilinin zayıfladığını ileri sürmüştür (Loomis, 2006). Ury Eppstein ise prodüksiyonu çarpıcı bulmakla birlikte, Salome'nin dansını anlatmaktan çok gizleyen bir sahne olarak değerlendirmiştir (Eppstein, 2008). Bu eleştiriler, Alden'in yorumunun sahnesel bütünlük açısından tartışmalı algılandığını gösterir. Bununla birlikte prodüksiyon düşünsel düzeyde önemlidir; çünkü "Yedi Tül Dansı"nı erotik bir kadın gösterisi olmaktan çıkarır ve arzu, iktidar ve bakış ilişkilerinin açıkça tartışmaya açıldığı bir sahneye dönüştürür.

Litvanya prodüksiyonu, Salome'nin görünür bedenini geri çekerek Herod'un arzusunu görünür kılar ve böylece nesneleştirilen kişinin kim olduğu sorusunu tersine çevirir. Geleneksel yorumda Salome, Herod'un ve seyircinin bakışı altında açılan bedendir. Alden'in yorumunda ise Herod, Salome'nin zorlayıcı bakışı altında soyunan bedene dönüşür. Bu tersine çevirme, dansın "sesini" Salome'den bütünüyle koparmaz; aksine Salome'ye sahneyi yöneten, bakışı yeniden dağıtan ve iktidarın bedenini görünür kılan bir konum kazandırır. Salome artık yalnızca dans eden ya da izlenen beden değildir; teşhirin nesnesini değiştiren, bakışın yönünü kıran ve sahnesel iktidarı yeniden kuran figürdür.

İki prodüksiyon arasındaki temel fark, dansın kimin bedeni, kimin arzusu ve kimin bakışı üzerinden kurulduğu sorusunda belirginleşir. 2004 Metropolitan Opera prodüksiyonu Salome'nin görünürleşmesini merkeze alırken, 2006 Litvanya Ulusal Opera ve Balesi prodüksiyonu bu görünürlüğü tersine çevirerek Herod'un arzusunu teşhir eder. Bu karşıtlık Tablo 1'de özetlenmiştir.

Karşılaştırma boyutu	**2004 Metropolitan Opera prodüksiyonu**	**2006 Litvanya Ulusal Opera ve Balesi prodüksiyonu**
Dans eden/teşhir edilen beden	Salome'nin bedeni merkezdedir; dans, onun bedensel açılması ve sahnesel dönüşümü üzerinden kurulur.	Herod'un bedeni merkeze çekilir; dans, erkek arzusunun ve iktidarının teşhiri olarak yeniden sahnelenir.
Görünür kılınan arzu	Salome'nin arzusu, dönüşümü ve özgürleşme talebi görünür hâle gelir.	Herod'un şehvetli arzusu, bakışı ve iktidar konumu görünür hâle gelir.
Örtü/açılma işlevi	Tüllerin çıkarılması, kadın bedeninin görünürleşmesi ve Salome'nin özneleşme arzusuyla ilişkilendirilir.	Açılma jesti tersine çevrilir; kadın bedeninden çok erkek bakışı ve iktidarı açığa çıkarılır.
Bakış rejimi	Salome, Herod'un ve seyircinin bakışı altında görünür olur; bu görünürlük hem özgürleştirici hem risklidir.	Bakışın yönü kırılır; Salome izlenen bedenden çok bakışı yöneten ve teşhirin nesnesini değiştiren figüre dönüşür.
Özgürlük yorumu	Salome görünür olarak özgürleşir; bedeni aracılığıyla kendi kaderini belirleme talebini sahneler.	Salome görünürlüğün koşullarını belirleyerek özgürleşir; erkek arzusunu sahnede teşhir edilebilir kılar.
Kuramsal bağ	Kadın özgürlüğü, Yeni Kadın figürü, performatif beden ve bedensel özneleşme tartışmalarıyla; ayrıca Mulvey'nin erkek bakışı kavramsallaştırmasıyla ilişkilidir.	Puffett ve Caddy'nin müzik–beden uyumsuzluğu tartışması; Mulvey'nin erkek bakışı kavramsallaştırması ile Said, Alloula ve Yeğenoğlu'nun oryantalist/kolonyal bakış ve örtü okumalarıyla ilişkilidir.
Temel gerilim	Özgürleşme jesti, kadın bedeninin yeniden seyirlik nesneye dönüşme riskini taşır.	Bakışın tersine çevrilmesi, Salome'nin sahnesel merkeziliğini zayıflatma riskini taşır.
Makaledeki işlevi	Dansın Salome'nin özgürlük ve özneleşme talebine nasıl dönüşebileceğini gösterir.	Dansın Herod'un arzusu ve Batılı bakış tarafından nasıl kuşatıldığını, fakat bu kuşatmanın tersine çevrilebileceğini gösterir.

Tablo 1: 2004 Metropolitan Opera ve 2006 Litvanya Ulusal Opera ve Balesi Prodüksiyonlarında "Yedi Tül Dansı"nın Yorumu

Bu karşılaştırma, "Yedi Tül Dansı"nın yalnızca iki farklı sahneleme estetiği içinde değil; örtü, açılma ve özgürlük kavramları bakımından da çift yönlü okunması gerektiğini gösterir.

Örtünün Sesi, Özgürlüğün Sesi

"Yedi Tül Dansı"nı anlamak için örtü ve açılma sembolizmine yakından bakmak gerekir. Dansın mitolojik kökeni, Babil tanrıçası İştar'ın yeraltı dünyasına inişiyle ilişkilendirilir. Gılgamış anlatısında İştar, sevgilisini geri almak üzere yeraltına inerken yedi kapıdan geçer ve her kapıda üzerindeki örtülerden birini bırakır (Kultermann, 2006, s. 187). Bu bağlamda örtünün çıkarılması yalnızca erotik bir açılma değildir; geçiş, bedel ödeme, dönüşüm ve yeniden doğuşla ilişkili ritüel bir anlam da taşır. Başka bir gelenekte ise bu dans "karşılama dansı" olarak bilinir ve İştar'ın açılması bereketle ilişkilendirilir. Dolayısıyla tüllerin çıkarılması tarihsel ve mitolojik düzlemde tek bir anlama indirgenemez; çünkü bu hareket aynı anda bedensel, kozmolojik ve simgesel bir dönüşümü çağrıştırır.

Modern Avrupa bağlamında açılma, sıklıkla kadın özgürlüğünün sembolü olarak okunmuştur. Özellikle fin-de-siècle döneminde örtünün kaldırılması, kadın bedeninin ve arzusunun görünürleşmesiyle ilişkilendirilmiştir (Kultermann, 2006, s. 211); "Yeni Kadın" figürünün uyanışı ve özgürleşmesi çoğu kez Salome'nin dansıyla birlikte düşünülmüştür (Marcus, 1988, s. 12). Bu bakımdan 2004 Metropolitan prodüksiyonunda Mattila'nın Salome'si, yalnızca Herod için dans eden bir figür değil, kendi özgürlüğünü bedeni aracılığıyla sahneleyen bir özne olarak yorumlanabilir (Glenn, 2000). Dans, Salome'nin genç kızlıktan kadınlığa geçişini temsil ederken, aynı zamanda ona annesinden ve Jochanaan'ın lanetleyici kehanetinden ayrışan yeni bir kader imkânı da sunar.

Bu noktada Laura Mulvey'nin görsel hazzın cinsiyetlendirilmiş düzenine ilişkin "erkek bakışı" (male gaze) kavramsallaştırması açıklayıcıdır. Mulvey, klasik anlatı sinemasında bakma etkinliğinin çoğunlukla etkin/erkek, görüntüde sunulan kadın figürünün ise edilgen/seyredilen konumunda örgütlendiğini belirtir (Mulvey, 1975, s. 11). Kavram sinema bağlamında geliştirilmiş olmakla birlikte, sahne üzerindeki bedenin kimin bakışına göre düzenlendiğini sorgulamak bakımından opera prodüksiyonlarına da uygulanabilir. Bu çerçevede 2004 prodüksiyonunda Salome'nin açılan bedeni hem özneleşme talebini görünür kılmakta hem de erkek bakışının seyir nesnesine dönüşme riskini taşımakta; 2006 prodüksiyonunda teşhirin Herod'a yöneltilmesi ise bu bakış düzenine sahnesel bir müdahale olarak okunabilmektedir.

Bakışın oryantalist boyutu, Edward Said'in Doğu'nun Batı tarafından bilgi, temsil ve iktidar ilişkileri içinde kurulduğuna ilişkin çerçevesiyle daha açık biçimde kavranabilir (Said, 1978). Said'in yaklaşımında "Doğu", kendi başına şeffaf bir gerçeklik olmaktan çok, Batı'nın söylemsel ve görsel temsil pratikleri içinde üretilen bir nesneye dönüşmektedir. Malek Alloula'nın Fransız sömürge dönemi Cezayir kartpostallarına ilişkin çözümlemesi de bu görsel sahiplenmenin kadın

bedeni üzerinden nasıl işlediğini göstermektedir: örtülü kadına doğrudan ulaşamayan kolonyal bakış, stüdyo ortamında sahnelenmiş açılma imgeleri aracılığıyla Doğulu kadın bedenini erotikleştirerek görünür ve tüketilebilir hâle getirmektedir (Alloula, 1986). Bu iki yaklaşım, Salome'nin tüllerinin kaldırılmasının yalnızca bireysel özgürleşme olarak değil, Batılı bakışın Doğulu kadın bedenini görme ve temsil etme iktidarı bağlamında da değerlendirilmesini gerektirmektedir.

Buna karşılık postkolonyal feminist yaklaşım, açılmanın her zaman özgürleşme anlamına gelmediğini hatırlatır. Meyda Yeğenoğlu'nun örtü üzerine geliştirdiği okuma bu noktada belirleyicidir. Yeğenoğlu'na göre örtü, yalnızca ataerkil baskının göstergesi olarak değil, Batılı erkek bakışını engelleyen ve onun görme arzusunu boşa çıkaran bir sınır olarak da düşünülebilir (Yeğenoğlu, 2009, s. 43). Bu perspektiften bakıldığında örtünün kaldırılması, kadının özgürleşmesi kadar Batılı bakışın kadını görünür, seyredilebilir ve denetlenebilir kılma arzusunu da tatmin edebilir. Doğulu kadın bedeninin Batılı imgelemde çoğu kez gizem, erotizm ve ulaşılmazlık üzerinden kurulması, açılma sahnesini çift yönlü bir göstergeye dönüştürür: Açılma hem özgürleşmenin hem de oryantalist görme arzusuna teslim olmanın imkânını aynı anda taşır.

Örtü ve açılma motifleri, bu nedenle tek bir özgürleşme anlatısına indirgenemez. "Yedi Tül Dansı"nda örtü kimi zaman ritüel dönüşümü, kimi zaman kadın bedenini sınırlayan toplumsal perdeyi, kimi zaman da Batılı bakışı engelleyen bir sınırı temsil eder. Bu çok katmanlı anlam alanı Tablo 2'de özetlenmiştir.

Yorum ekseni	Örtünün anlamı	Açılmanın anlamı	Özgürlük yorumu	Makaledeki işlevi
Mitolojik/ritüel okuma	Örtü, İştar'ın yeraltına inişinde geçiş, bedel ödeme ve dönüşüm eşiğidir.	Tüllerin çıkarılması, ritüel geçişi ve yeniden doğuşu temsil eder.	Özgürlük, dönüşüm ve eşik aşma süreci olarak düşünülür.	Dansın yalnızca erotik değil, simgesel ve ritüel kökenlere sahip olduğunu gösterir.
Fin-de-siècle / Yeni Kadın okuması	Örtü, kadın bedenini ve arzusunu sınırlayan toplumsal-kültürel perde olarak yorumlanır.	Açılma, kadın bedeninin, arzusunun ve özneleşme talebinin görünür hâle gelmesidir.	Özgürlük, kadının kendi bedenini ve kaderini sahnelemesiyle ilişkilidir.	2004 Metropolitan prodüksiyonunda Salome'nin görünür olarak özgürleşmesini açıklar.
Oryantalist bakış okuması	Örtü, Batılı bakış için gizem, ulaşılmazlık ve fantezi nesnesidir.	Açılma, Doğulu kadın bedeninin Batılı seyir arzusuna sunulması riskini taşır.	Özgürlük belirsizleşir; açılma aynı anda nesneleşmeye dönüşebilir.	Said ve Alloula üzerinden, Salome'nin özgürlüğünün neden sorunsuz bir çıplaklık anlatısına indirgenemeyeceğini gösterir.
Postkolonyal feminist okuma	Örtü, yalnızca baskının değil, Batılı erkek bakışını engelleyen bir sınırın da göstergesi olabilir.	Açılma, Batılı bakışın görme ve denetleme arzusunu tatmin edebilir.	Özgürlük, görünür olmakta değil, görünürlüğün koşullarını belirleyebilmekte aranır.	Yeğenoğlu üzerinden 2006 Litvanya prodüksiyonunun teorik zeminini güçlendirir.
Sahnesel tersine çevirme	Örtü, bakışın yönünü belirleyen dramatik bir araç hâline gelir.	Açılma kadın bedeninden erkek bedenine taşınır; Herod teşhir edilir.	Özgürlük, Salome'nin bakışı yönetmesi ve teşhirin nesnesini değiştirmesiyle kurulur.	2006 Litvanya prodüksiyonunda Herod'un dansının neden kuramsal olarak anlamlı olduğunu açıklar.
Makalenin nihai yorumu	Örtü, baskı ile direnç arasında çift anlamlı bir göstergedir.	Açılma, hem özgürleşme hem de nesneleşme ihtimalini aynı anda taşır.	Salome'nin özgürlüğü, kendisine yöneltilen arzuyu kendi sahnesel talebine dönüştürebildiği ölçüde duyulur.	Başlıktaki "Salome'nin sesi kime aittir?" sorusuna kavramsal zemin sağlar.

Tablo 2: "Yedi Tül Dansı"nda Örtü, Açılma ve Özgürlük Yorumları

Bu kavramsal çerçeve, Salome'nin dansını yalnızca açılma ya da soyunma jesti olarak değil, görünürlüğün kime ait olduğu ve kim tarafından yönetildiği sorusu üzerinden okumayı mümkün kılar. Bu ikili anlam, 2004 Metropolitan ve 2006 Litvanya prodüksiyonlarının birlikte değerlendirilmesini de sağlar. Metropolitan prodüksiyonunda Salome'nin açılması, özgürlüğün bedensel ifadesi olarak sunulur; ancak bu özgürlük, kadın bedenini seyirlik hâle getiren sahne geleneği içinde gerçekleştiği için sorunsuz değildir. Litvanya prodüksiyonunda ise açılma tersine çevrilir ve Salome değil, Herod teşhir edilir. Böylece örtünün kaldırılması, kadın bedeninin değil, erkek arzusunun görünür kılınması anlamına gelir. Bu durumda Salome'nin özgürlüğü çıplaklıkla değil, bakışı yönetme ve sahnesel iktidarı yeniden dağıtma kudretiyle kurulur.

Her iki prodüksiyon da "Yedi Tül Dansı"nı Salome'nin özgürlüğüyle ilişkilendirir; fakat bu özgürlüğü farklı sahnesel stratejilerle üretir. 2004 yorumu özgürlüğü bedenin açılması üzerinden, 2006 yorumu ise bakışın tersine çevrilmesi üzerinden kurar. İlkinde Salome görünür olarak özgürleşirken, ikincisinde görünürlüğün koşullarını belirleyerek özgürleşir. Bu ayrım, dansın yalnızca erotik bir sahne olmadığını; kadın öznelliği, temsil iktidarı ve bakış rejimleri üzerine kurulmuş karmaşık bir dramatik alan olarak işlediğini gösterir.

Sonuç

"Yedi Tül Dansı", Strauss'un Salome operasında yalnızca erotik bir ara sahne ya da seyircinin dikkatini çekmeye yönelik görsel bir gösteri değildir. Aksine bu sahne, eserin beden, arzu, bakış ve temsil ilişkilerini en yoğun biçimde bir araya getirdiği merkezî düğüm noktalarından biridir. Bu nedenle başlıktaki "Salome'nin sesi kime aittir?" sorusunun yanıtı tekil değil, katmanlıdır. Dans ilk düzeyde Herod'un şehvetli arzusunu ve Batılı seyircinin Doğulu kadın bedenine yönelttiği bakışı açığa çıkarır; ancak bu arzu ve bakış rejimi sahnede Salome'yi bütünüyle susturmaz. Aksine Salome, kendi bedeni, suskunluğu ve performatif varlığı aracılığıyla bu bakışı tersine çevirebilen bir temsil gücü kazanır. Dolayısıyla dansın sesi başlangıçta Herod'un arzusu tarafından kuşatılmış görünse de nihai olarak Salome'nin özgürlük, özerklik ve kaderini belirleme talebine dönüşür.

Strauss'un Salome'yi ölçülü, neredeyse masum bir figür olarak düşünmesi ile müziğin duyusal, hatta yer yer tensel yoğunluğu arasında belirgin bir gerilim vardır. Bu gerilim, dansın kimin sesi olduğu sorusunu açık tutar. Dans Salome'nin bedeniyle gerçekleşir; fakat müzikal ve sahnesel bağlam, onun sesinin Herod'un arzusu, Batılı bakış ve oryantalist imgelem tarafından sürekli olarak kuşatıldığını gösterir. Tam da bu nedenle "Yedi Tül Dansı", yalnızca Salome'nin iç dünyasının doğrudan ifadesi olarak okunamaz; aynı zamanda ona yöneltilmiş bakışların, arzuların ve ideolojik fantezilerin de sahnesidir.

2004 Metropolitan Opera prodüksiyonu dansı Salome'nin bedensel ve duygusal açılması üzerinden yorumlayarak onu bir özgürleşme sahnesi hâline getirir. Karita Mattila'nın performansı, Salome'nin genç kızlıktan kadınlığa, masumiyetten tehlikeli arzuya ve edilgen görünürlükten sahnesel yoğunluğa

geçişini görünür kılar. Ancak bu yorum, kadın bedeninin özgürleşmesini çıplaklıkla ilişkilendirdiği ölçüde, seyirlik nesneleşme riskini de içinde taşır.

2006 Litvanya prodüksiyonu ise dansı Herod'a devrederek bakışı tersine çevirir. Bu yorumda teşhir edilen Salome değil, Herod'un arzusu ve iktidarıdır. Böylece dans, kadın bedeninin açılması yerine erkek bakışının çıplaklaştırıldığı bir sahneye dönüşür. Her ne kadar bu prodüksiyon eleştirel alımlamada bütünüyle başarılı bulunmamış olsa da "Yedi Tül Dansı"nın öznesini ve sesini yeniden düşünmeye zorlayan güçlü bir kuramsal müdahale sunar.

Örtü ve açılma kavramları da aynı çift yönlülüğü taşır. Açılma bir yandan kadın özgürlüğünün, bedensel farkındalığın ve özneleşmenin işareti olabilirken, diğer yandan Batılı erkek bakışının Doğulu kadın bedeni üzerindeki görme arzusunu yeniden üretebilir. Bu nedenle Salome'nin dansı, özgürlük ile nesneleşme, ses ile sessizlik, görünürlük ile iktidar arasındaki gerilimli alanda konumlanır. Sonuç olarak "Yedi Tül Dansı"nda duyulan ses ne bütünüyle Herod'a ne bütünüyle Strauss'a ne de yalnızca Batılı seyircinin oryantalist bakışına aittir. Bu ses, bütün bu kuşatıcı bakışların içinden geçerek Salome'nin sahnede kurduğu kırılgan fakat dirençli özneleşme alanında biçimlenir. Salome'nin sesi, tam da suskun bir dansın içinde, kendisine yöneltilen arzuyu kendi özgürlük talebine dönüştürdüğü anda duyulur.

Kaynakça

ALLOULA, M. (1986). The colonial harem (M. Godzich & W. Godzich, Trans.). University of Minnesota Press.

CADDY, D. (2005). Variations on the dance of the seven veils. Cambridge Opera Journal, 17(1), 37–58.

DAVIS, P. G. (2004). Veil safe. New York Magazine. http://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/reviews/n_10095

DIERKES-THRUN, P. (2014). Salome's modernity: Oscar Wilde and the aesthetics of transgression. University of Michigan Press.

EPPSTEIN, U. (2008). Opera review: "Salome". The Jerusalem Post. http://www.jpost.com/Arts-and-Culture/Arts/Opera-Review-Salome

GLENN, S. (2000). Female spectacle. Harvard University Press.

HUYSMANS, J.-K. (2003). Against nature (R. Baldick, Trans.). Penguin Classics.

KRAMER, L. (2004). Opera and modern culture: Wagner and Strauss. University of California Press.

KULTERMANN, U. (2006). The "Dance of the Seven Veils": Salome and erotic culture around 1900. Artibus et Historiae, 27(53), 187–215.

LOOMIS, G. (2006, December 12). Salome: A showcase for new Lithuanian opera talent. The New York Times. http://www.nytimes.com/2006/12/12/arts/12iht-loomis.html

MARCUS, J. (1988). Art & anger: Reading like a woman. Ohio State University Press.

MULVEY, L. (1975). Visual pleasure and narrative cinema. Screen, 16(3), 6–18. https://doi.org/10.1093/screen/16.3.6

PUFFETT, D. (1994). Richard Strauss: Salome. Cambridge University Press.

ROSS, A. (2004, April 5). Mysteries of love. The New Yorker. http://www.newyorker.com/magazine/2004/04/05/mysteries-of-love

SAID, E. W. (1978). Orientalism. Pantheon Books.

SANTINI, D. (2011). "That invisible dance": Reflections on the "Dance of the Seven Veils" in Richard Strauss's Salome. Dance Research, 29(2), 233–245.

SIMONSON, M. (2013). Body knowledge: Performance, intermediality, and American entertainment at the turn of the twentieth century. Oxford University Press.

STRAUSS, R. (1953). Reminiscences of the first performance of my operas. In W. Schuh (Ed.), Recollections and reflections (L. J. Lawrence, Trans.). London.

TOMMASINI, A. (2004, March 17). Met Opera review; "Salome" unveils emotions (and a soprano). The New York Times. http://www.nytimes.com/2004/03/17/arts/met-opera-review-salome-unveils-emotions-and-a-soprano.html

TYDEMAN, W., & Price, S. (1996). Wilde—Salome. Cambridge University Press.

YEĞENOĞLU, M. (2009). Colonial fantasies: Towards a feminist reading of orientalism. Cambridge University Press.

YOHALEM, J. (2017). The Salome scandals of 1907. Opera News. https://www.operanews.com/operanews/issue/article.aspx?id=174&issueID=9&archive=true

Görsel-İşitsel Kaynakça

METROPOLITAN OPERA. (2004, April 3). Richard Strauss: Salome [Telecast; Metropolitan Opera Presents]. J. Flimm (Stage Director), B. Large (Television Director), V. Gergiev (Conductor), & K. Mattila (Salome). Metropolitan Opera Archives. https://archives.metopera.org/MetOperaSearch/record.jsp?dockey=0383036

METROPOLITAN OPERA. (2011). Richard Strauss: Salome [DVD; live performance recorded October 11, 2008]. J. Flimm (Stage Director), P. Summers (Conductor), & K. Mattila (Salome). Sony Classical, 88697 80663 9.

LITHUANIAN NATIONAL OPERA AND BALLET THEATRE. (2006, November 24). Richard Strauss: Salome [Video recording]. D. Alden (Stage Director). YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=N5ejGc-d7_w

Görsel Kaynakça

Görsel 1: Beardsley, Aubrey. The Toilet of Salome, Oscar Wilde'ın Salomé'si için illüstrasyon, 1894; portfolyo baskısı, 1907. Kaynak: Royal Academy of Arts.

Görsel 2: Moreau, Gustave. Salome Dancing before Herod [Salome Herod'un Önünde Dans Ederken], 1876. Kaynak: Smarthistory / Hammer Museum koleksiyonu.

Görsel 3: Beardsley, Aubrey. The Eyes of Herod, Oscar Wilde'ın Salomé'si için illüstrasyon, 1894. Kaynak: The Metropolitan Museum of Art / PICRYL.

EXTENDED ABSTRACT

Richard Strauss's Salome occupies a distinctive place in the history of opera not only because of the scandals it provoked but also because of the complex relations it stages among body, gaze, desire, violence, and representation. At the centre of this complexity stands the "Dance of the Seven Veils", one of the most frequently discussed and reinterpreted scenes in the operatic repertoire. Although the scene is often associated with erotic display, this article argues that its significance cannot be reduced to sensual spectacle. Rather, the dance functions as a dense theatrical site in which the boundaries between voice and silence, desire and power, visibility and objectification, freedom and control become unstable.

The article begins with a guiding question: whose voice is heard when Salome dances? Since Salome does not sing during the dance, the question of voice must be understood beyond vocal performance. In this study, "voice" is treated as a representational category that refers to the agency, desire, and power made visible through music, bodily movement, choreography, and the gaze. The dance appears at first to express Salome's own inner world, desire, and claim to freedom. However, when Strauss's musical writing, Herod's desiring gaze, the orientalist imagination of the fin-de-siècle, and modern staging practices are considered together, the ownership of this voice becomes uncertain. The dance may seem to belong to Salome, yet it is also shaped by Herod's erotic desire, by Strauss's musical construction, and by the Western spectator's fantasy of the Eastern female body.

The first part of the article examines Strauss's treatment of Salome in relation to Oscar Wilde's play and the musical structure of the opera. Wilde leaves the dance largely undescribed, thereby making it an open space for theatrical, visual, and musical interpretation. Strauss, by contrast, fills this open space with music and turns the dance into one of the opera's dramatic and symbolic centres. Yet Strauss's own statements about Salome complicate the matter. He wanted her to be represented as a chaste virgin and an Eastern princess, using restrained and simple gestures. This ideal of innocence and restraint stands in tension with the sensual, rhythmically charged, and theatrically intense music of the dance. The article therefore reads the "Dance of the Seven Veils" as a scene structured by contradiction: it is at once a display of Salome's body, an expression of Herod's desire, and a prelude to Jochanaan's death.

The second part compares two modern productions: the 2004 Metropolitan Opera production and the 2006 Lithuanian National Opera and Ballet production. In the 2004 Metropolitan production, Karita Mattila's interpretation foregrounds the bodily and emotional exposure of Salome. The dance becomes a scene of transformation in which Salome moves from the image of an innocent girl toward that of a desiring and dangerous subject. In this reading, unveiling is associated with self-determination, bodily agency, and liberation. However, the article stresses that this interpretation is not free from ambiguity. When Salome's freedom is represented through bodily exposure, the production also risks reproducing the historical visual regime that turns the Eastern female body into an erotic object for the Western gaze.

The 2006 Lithuanian production offers a radically different interpretation by assigning the dance not to Salome but to Herod. In this staging, the object of exposure is no longer the female body but male desire and power. Herod becomes the body that is made visible, vulnerable, and theatricalized. This reversal gives concrete theatrical form to the theoretical problem raised by the relation between music and body: if the music of the dance may be understood as the sound of Herod's desire rather than Salome's inner voice, then the body exposed on stage should be Herod's rather than Salome's. Although this production was received critically in some reviews, the article argues that it offers a significant conceptual intervention by shifting the focus from female display to the exposure of the male gaze itself.

The final part of the article develops the discussion through the motifs of veil and unveiling. The dance is linked to mythological and ritual associations, particularly the descent of Ishtar, in which the removal of veils signifies transition, loss, transformation, and rebirth. In the modern European context, unveiling has often been read as a sign of female liberation and bodily self-awareness. Yet postcolonial feminist theory complicates this interpretation. From this perspective, the veil does not signify only oppression; it may also function as a limit that obstructs the Western male gaze. Therefore, unveiling can signify freedom, but it can also satisfy the orientalist desire to see, possess, and control the Eastern female body. The article argues that Salome's freedom should not be located simply in becoming visible, but in determining the conditions of visibility.

In conclusion, the "Dance of the Seven Veils" is not merely an erotic interlude but a central dramatic scene in which the opera's major tensions are concentrated. The voice heard in the dance does not belong entirely to Salome, Herod, Strauss, or the Western spectator. It emerges through the conflict among all of these forces. Salome's voice becomes audible not because she escapes every structure of desire and representation, but because she transforms the desire directed at her into a fragile yet resistant claim to subjectivity and freedom.