

148085

**YILDIZ TEKNİK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**AVRUPA'DA 18. VE 19. YÜZYILDA TÜRK İMGESİNİN
KULLANILDIĞI
DÖRT OPERANIN DEĞERLENDİRİLMESİ**

Arş. Gör. Elif Sanem GÜLEÇ

148085

**S.B.E. Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Sanat ve Tasarım Programında
Hazırlanan**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Sema ÖNER

İSTANBUL, 2004

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
RESİM LİSTESİ.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZET	vi
ABSTRACT	viii
1. GİRİŞ	1
2. OSMANLI İMPARATORLUĞU ÖNCESİNDE AVRUPA'DA TÜRKLER	3
3. OSMANLI-AVRUPA İLİŞKİLERİNE GENEL BAKIŞ.....	5
4. OSMANLI-AVRUPA KÜLTÜR-SANAT İLİŞKİLERİ.....	9
5. OSMANLI-AVRUPA MÜZİK İLİŞKİLERİ	13
5.1 Osmanlı-Avrupa Müzik İlişkilerine Genel Bakış	13
5.2 Avrupa Müziğinde Osmanlı Etkisi	15
5.3 Mehter Müziği	17
5.4 Osmanlı Müziğinde Avrupa Etkisi.....	19
5.5 Askeri Bando ve Donizetti	21
6. AVRUPA SAHNE SANATLARI ve OSMANLILAR	23
7. OSMANLI KÜLTÜR-SANAT ORTAMINDA OPERA.....	26
7.1 Osmanlıların Operayla Karşılaşması	26
7.2 Tanzimat Dönemi ve Opera	27
7.2.1 Türkçe'ye Çevrilen İlk Opera Librettosu ve İlk Opera Eseri Denemesi.....	28
7.2.2 İlk Opera Temsilleri.....	29
7.3 Osmanlı Kültür Ortamında İtalyan Etkisi	30
8. AVRUPA KÜLTÜRÜNDE TÜRK İMGESİ.....	32
9. TÜRK İMGESİNİN OLUŞUMUNDAKİ ÖNCELİKLİ ETKENLER.....	41
9.1 Turquerie.....	41
9.2 Şarkiyatçılık ve Oryantalizm.....	43

10.	18. ve 19. YÜZYILDA AVRUPA'DA TÜRK İMGESİ TAŞIYAN.....	48
	OPERALAR ve DEĞERLENDİRMESİ	
10.1	Türk İmgesinin Operaya Yansıması.....	48
10.2	Alman/Avusturya Müziğinde Türk İmgesi.....	50
10.2.1	Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787).....	52
10.2.2	Aldatılan Kadı Operası ve Türkçe Metni.....	54
10.2.3	Aldatılan Kadı Operasında Türk İmgesi.....	69
10.2.4	Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)	72
10.2.5	Saraydan Kız Kaçırma Operası ve Türkçe Metni.....	75
10.2.6	Saraydan Kız Kaçırma Operasında Türk İmgesi.....	93
10.3	İtalyan Müziğinde Türk İmgesi	97
10.3.1	Gioacchino Rossini (1792-1868)	99
10.3.2	İtalya'da Bir Türk Operası ve Türkçe Metni	101
10.3.3	İtalya'da Bir Türk Operasında Türk İmgesi	126
10.3.4	Giuseppe Verdi (1813-1901).....	127
10.3.5	Attila Operası ve Türkçe Metni.....	132
10.3.6	Attila Operasında Türk İmgesi.....	145
11.	SONUÇ	147
	KAYNAKLAR	149
	EKLER.....	154
Ek 1	Tablo I-II.....	154
Ek 2	Resimler.....	182
	ÖZGEÇMİŞ	187

RESİM LİSTESİ

Resim 1 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 2 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 3 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 4 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 5 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 6 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 7 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 8 Sahne için Türk kostümleri.

Resim 9 W. A. Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırma operasının 1989'da Viyana'da sahnelenişinden bir görüntü.

Resim 10 Saraydan Kız Kaçırma operasının İstanbul Festivali kapsamında Cemal Reşit Rey Opera ve Orkestrası tarafından Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilmiş temsili.

Resim 11 Saraydan Kız Kaçırma operasının İstanbul Festivali kapsamında Cemal Reşit Rey Opera ve Orkestrası tarafından Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilmiş temsili.

Resim 12 W. A. Mozart'ın ölümünün 200. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Operası tarafından sergilenen Zaide operası/1991.

Resim 13 W. A. Mozart'ın ölümünün 200. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Operası tarafından sergilenen Zaide operası/1991.

Resim 14 W. A. Mozart'ın ölümünün 200. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Operası tarafından sergilenen Zaide operası/1991.

Resim 15 W. A. Mozart'ın ölümünün 200. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Operası tarafından sergilenen Zaide operası/1991.

Resim 16 W. A. Mozart'ın ölümünün 200. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Operası tarafından sergilenen Zaide operası/1991.

Resim 17 W. A. Mozart'ın ölümünün 200. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Operası tarafından sergilenen Zaide operası/1991.

Resim 18 Amerika Birleşik Devletleri'nde 1995 yılında Glimmerglass operasının oynadığı G. F. Händel'in Tamerlano (Timurlenk) operasından Judy Mevon'un çizdiği sahne kostümleri.

Resim 19 Amerika Birleşik Devletleri'nde 1995 yılında Glimmerglass operasının oynadığı G. F. Händel'in Tamerlano (Timurlenk) operasından Judy Mevon'un çizdiği sahne kostümleri.

Resim 20 Amerika Birleşik Devletleri'nde 1995 yılında Glimmerglass operasının oynadığı G. F. Händel'in Tamerlano (Timurlenk) operasından Judy Mevon'un çizdiği sahne kostümleri.

Resim 21 Amerika Birleşik Devletleri'nde 1995 yılında Glimmerglass operasının oynadığı G. F. Händel'in Tamerlano (Timurlenk) operasından Judy Mevon'un çizdiği sahne kostümleri.

Resim 22 Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700. yıldönümü kutlamalarında Berlin Operasında oynanan J. A. Hasse'nin Solimano (Kanuni Sultan Süleyman) operası/ 1999.

Resim 23 Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700. yıldönümü kutlamalarında Berlin Operasında oynanan J. A. Hasse'nin Solimano (Kanuni Sultan Süleyman) operası/ 1999.

Resim 24 II. Maometto (Fatih Sultan Mehmet) veya Le Siège de Corinthe (Korent Kuşatması) adlı operada soprano Beverly Sills ve mezzo soprano Marilyn Horne.

Resim 25 G. Rossini'nin Korent Kuşatması operasından Fatih'in çadırı.

Resim 26 G. Verdi'nin Attila operasında Odabella rolünde Melek Çelikleş.

ÖNSÖZ

Avrupa devletlerinin Türklerle ilişkileriyle başlayan Avrupa'da Türk imgesinin oluşumu, 1453'de İstanbul'un fethinden sonra 1454 İtalya Rönesans şenliklerinde Osmanlıların Avrupa sahne sanatlarında temsili sonucunu doğurmuştur. Avrupa operalarında Türk imgesine yer verilmesi, 19. yüzyıla uzanan tarihi süreç içinde Avrupa ile Türk devletlerinin sosyal, askeri, siyasal ve kültürel ilişkilerinin sonucudur.

Tez konusu, sonuçları çok geniş olarak değerlendirilebilecek olan Avrupa-Türk, Türk-Avrupa etkileşiminin 18. ve 19. yüzyılda kültür-sanat alanında yansımalarının önemli belgelerinden olan Christoph Willibald Ritter von Gluck'un-Der Betrogene Kadı (Aldatılan Kadı), Wolfgang Amadeus Mozart'ın-Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma), Gioacchino Rossini'nin-II Turco in Italia (İtalya'da Bir Türk), Giuseppe Verdi'nin-Attila (Attila) adlı Türkleri konu alan operalarıdır. Türkleri konu alan operalar içinde bu dört operanın tercih edilmesinin nedeni, güncelliğini koruyarak yurdumuzda ve dünyada hala oynanıyor olmasıdır. Günümüze kadar gelmiş olmaları librettoya ve müziğe ulaşma kolaylığı sağlamaktadır.

Araştırmamda değerli bilgileriyle desteklerini esirgemeyen sayın Prof. Mehmet Bayhan'a ve danışman hocam sayın Doç. Dr. Sema Öner'e ve Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nin değerli öğretim elemanlarına, çalışma arkadaşlarıma ve aileme teşekkür ederim.

Elif Sanem Güleç

ÖZET

Birey veya toplumun kendisini nasıl algıladığı sorusunun yanıtları onun kimliği ya da kimliklerini oluşturur. Başkalarının onun hakkındaki izlenimleri, yargıları imge veya imgeler olarak tanımlanır. Her toplum kendisini dünyanın hatta evrenin merkezine koyar. Bu anlamda imgeler, tarihi köklere dayanmakla birlikte ancak göreceli gerçekleri ifade ederler (Güvenç, 2000).

Avrupa operalarında Türkleri konu alan Christoph Willibald Ritter von Gluck'un-Der Betrogene Kadı (Aldatılan Kadı), Wolfgang Amadeus Mozart'ın-Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma), Gioacchino Rossini'nin-II Turco in Italia (İtalya'da Bir Türk), Giuseppe Verdi'nin-Attila (Attila) adlı eserlerinde Türk imgesi 18. yüzyıl ve 19. yüzyıllarda Avrupa'nın Türklere bakış açısı yönünden ele alınmıştır.

Türklerle Avrupa'nın askeri ve siyasal açıdan ilk ilişkileri Karadeniz'in kuzeyinden Asya'dan Avrupa'ya ilerleyen Müslüman olmayan Avrupa Hun Türkleriyle başlamıştır. Avrupa-Türk ilişkileri Karadeniz'in güneyinden gelen Büyük Selçuklu, Anadolu Selçuklu ve Osmanlı İmparatorluğu'nda örgütlenen Müslüman Türkler yoluyla sürmüştür. Avrupalının bakış açısına göre Müslüman Türkler Osmanlı İmparatorluğu'nun 1683 yılındaki II. Viyana kuşatmasına kadar Avrupa devletlerine baskı yapmışlar, sınırlarını Avrupa'nın önemli bir bölümünü içine alarak genişletmiş, Avrupa devletlerinin topraklarının önemli bir kısmını ellerinden almışlardır. Bu nedenle bu dönemde Avrupalının zihninde Türkler hakkındaki düşünceler yağmacılık, kıyıcılık şeklinde ve olumsuzdur. Müslüman Türklerle Avrupa ilişkileri Müslüman-Hıristiyan ilişkisi şeklinde anlaşılmıştır. Bu süreç içinde Araplar ve İranlılar da Türk kabul edilmiştir. II. Viyana kuşatmasından sonra Türklerin yenilebilirliği anlaşılmış ve Türklere duyulan korku azalmıştır.

Türk tipinin 15. yüzyıldan itibaren Avrupa sahne sanatlarında yer alması İstanbul'un Osmanlılar tarafından 1453'de fethinden sonra siyasal ve askeri ilişkilerin yanı sıra kültürel ilişkilerle de bağlantılı olarak 1454'deki Rönesans şenliklerinde başladığı anlaşılmaktadır. Şenliklerde soylular Türk biçiminde, *Alla turca* giyinmektedirler. Bu bir çeşit çağın modası gibidir.

16. yüzyılda Batı Turquerie ile Osmanlı'nın dolayısıyla Türklerin kültürel açıdan önemli bir etki alanına girmiştir. Bu yüzyılda şenlikler Türklerle İtalyanlar arasında kara ve deniz savaşları konulu gösteriler haline dönüşmüştür. Bu dramatik gösteriler Türklerin yenik düşmesiyle sonuçlanmaktadır.

Türklerin Avrupa içlerine ilerleyişleri nedeniyle Türk karşıtı propaganda 16. yüzyıl boyunca yaygınlaşmıştır. Türklerin opera sahnesinde görülmeleri 17. yüzyılın ilk yarısında başlamıştır (And, 1999).

18. ve 19. yüzyıl Avrupa ile Osmanlıların askeri, siyasal ve kültürel açıdan birbirlerini karşılıklı olarak tanıma çabalarının yoğunlaştığı bir dönemdir. Bu çaba kültür ve sanat alanında karşılıklı etki alanlarının doğmasına neden olmuştur. 18. ve 19. yüzyıl operalarında temsil edilen Türk tipinde ise genellikle Türk soyluların asaletine saygı duyulur ancak Türk kültüründeki kadına bakış açısı, Türklerde ahlaki yargılar, kıyıcılık, kaçırma gibi yerleşik konular alay konusu edilmiştir.

Araştırmamızda incelenen ve günümüzde sahneye konarak güncelliğini sürdüren Alman/Avusturya C. W. R von Gluck ve W. A. Mozart, İtalyan G. Rossini ve G. Verdi operalarında Türklere ilişkin bu genel değerlendirmelerin dışına çıkılmamıştır.

Anahtar sözcükler: İmge, Türk imgesi, Rönesans, opera, libretto.

ABSTRACT

The answers to how a society or individual perceives himself constitute an identity. Others' impressions or judgments are defined as "images". Each society places itself in the centre of the world, even the universe. Within this context, images are not only based on historical origins, but also reflect relative facts (Güvenç, 2000).

In European operas with Turks as subject matter, such as Christoph Willibald Ritter von Gluck's *Der Betrugene Kadı* (The Deceived Kadhi), Wolfgang Amadeus Mozart's *Die Entführung Aus Dem Serail* (Abduction from the Seraglio), Gioacchino Rossini's *Il Turco in Italia* (A Turk in Italy) and Giuseppe Verdi's *Attila* (Attila), The Turkish image is reflected from the European point of view in the 18th and 19th centuries.

The first military and political relations between the Turks and Europeans were established by the European Hun Turks who migrated from the north of Black Sea, Asia to Europe. The Turk-European relations were continued through the organized Muslims in the Great Seljuk, Anatolian Seljuk and Ottoman Empire. From the European point of view, Muslim Turks had repressed European states by invading them and enlarging their boundaries until the 2nd Vienna siege in 1683. Therefore, the Europeans' impressions of Turks in this period are quite negative, considering them to be plunderers, killers and invaders. The relations between the Muslim Turks and Europeans have been taken as Muslim- Christian relations. During this period, the Arabs and Iranians are also considered to be Turks. After the 2nd Vienna siege, it was understood that Turks were not invincible and the fear of Turks diminished.

From the 15th century on, the use of the Turkish type in European stage arts began with the Renaissance festivals, after the invasion of Istanbul by the Ottomans, causing cultural relations to develop, as well. In these festivals, the nobles were dressed in Turkish style, named as *Alla Turca* and this was the fashion of that period.

In 16th century, the West had been greatly influenced by Turkish and Ottoman culture, namely Turquerie. Because of this influence, the festivals in this century turned out to be shows based on the land and sea wars between Italians and Turks. These dramatic shows always ended with Turks being defeated.

Due to the advance of Turks into Europe, the propaganda against Turks became widespread throughout the 16th century. Turks were first seen on the opera stage in the first half of the 17th century (And 1999).

The 18th and 19th centuries can be marked as the period in which Europe and the Ottomans try to develop a mutual understanding within military, political and cultural aspects. These efforts led to the birth of interactive fields in culture and arts. As for the representation of the Turkish type in 18th and 19th century operas, the Turkish nobles are portrayed as respectable, whereas the place of women in Turkish culture and constant themes such as Turkish moral values, killing and abduction are ridiculed.

In this study, within the scope of our research, it has been concluded that the Turkish image portrayed in German/Austrian C. W. R von Gluck's and W. A. Mozart's, Italian G. Rossini's and G. Verdi's operas is not beyond the evaluations mentioned above.

The key words: Image, Turkish Image, Renaissance, opera, libretto.

1. GİRİŞ

Birey veya toplumun kendisini nasıl algıladığı sorusunun yanıtları onun kimliği ya da kimliklerini oluşturur. Başkalarının onun hakkındaki izlenimleri, yargıları imge veya imgeler olarak tanımlanır. Aynı varlık toplumdan topluma farklı tanımlanıp, değerlendirilebilir. Her toplum kendisini dünyanın hatta evrenin merkezine koyarken, ötekileri kendinden genellikle aşağı bir yerde değerlendirir. Bu nedenle hiçbir ülkenin kimliği ile imgesi birbirine tıpatıp uymaz, uyumsuz. Bizmerkezcilik adı verilen bu eğilim ülkelerin imgelerini de etkiler. Bu anlamda imgeler, tarihi köklere dayanmakla birlikte ancak göreceli gerçekleri ifade ederler (Güvenç, 2000).

Avrupa'da Türk imgesinin kökenleri 5. yüzyıldaki Hun saldırılarına dek uzanır. Hunlar Türk imgesinden çok Avrupalı ya da Romalı olmayan barbar kavimler imgesine yaklaşmaktadır. Barbar sözcüğünün içeriği vahşi, zalim, kaba ve akılsız Doğulu'dur. Barbar kavimler, korku, vahşet ve talanı çağrıştırır. Ortaçağ sonunda ise Avrupa'yı güneyden ve Akdeniz'den zorlayan Müslümanlar, Hunlara ait barbar imgesini üstlenirler. Daha sonra Hıristiyan Batı'ya karşı Müslüman Doğu'yu temsil eden Türkler eski mirasın yeni sahibi olur (Güvenç, 2000).

Haçlı seferlerinden sonra Türk imgesi Hıristiyan-Müslüman ikiliği üzerine kuruluyken İstanbul'un fethiyle Batılılar Türkleri Doğu'nun ve İslam'ın temsilcisi olarak görmeye başlarlar. Bu gelişim süreci içinde Batı, Türk'ü incelemeye ve tanımaya değer bir düşman olarak görür. Osmanlı Batı'yı yüzyıllar boyunca küçümser ve incelemeye gerek duymazken Batı Türk'ü her yönüyle inceler ve kendi bakış açısına göre bir Türk imgesi yaratır. Bu imge katı ve kesin sınırları olan bir imge değildir. Doğu-Batı ilişkilerinin seyrine ve bu iki dünyanın niteliksel değişmelerine paralel olarak değişir (Timur, 2000).

İnceleme konumuzu oluşturan 18. ve 19. yüzyıl bestecilerinden Christoph Willibald Ritter von Gluck'un-*Der Betrogene Kadı* (Aldatılan Kadı), Wolfgang Amadeus Mozart'ın-*Die Entführung Aus Dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma), Gioacchino Rossini'nin-*Il Turco in Italia* (İtalya'da Bir Türk), Giuseppe Verdi'nin-*Attila* (Attila) adlı eserlerinde Türk imgesine yer verilmesi ve yansıtılma biçimi bu çalışmanın amacını oluşturmaktadır.

Eserlerin 18. ve 19. yüzyıldan seçilmesinin nedeni; belirtilen yüzyıllarda Turquerie ve oryantalizm izleri taşıyan operaların yoğun olarak üretilmesidir. 18. yüzyılda Doğu temalı operaların sayısı çoktur. Ancak 19. yüzyılda, 18. yüzyıla göre yapıtların sayısı azalır (And,

1999). Operalarda Türk karakterleri gerçeğe uyup uymama kaygısı duyulmadan dönemin anlayışına göre işlenir.

Seçilen bestecilerden C. W. R. von Gluck Alman, W. A. Mozart Avusturyalı, G. Rossini ve G. Verdi İtalyan'dır. Tarihsel sürece bakıldığında, Almanya, İtalya ve Avusturya Türklerle doğrudan savaşlar yoluyla ilişkiye girmişlerdir. Bu nedenle bestecilerin ve içinde yaşadıkları toplumların Türkler hakkındaki düşüncelerinin de eserlere önemli derecede yansımış olacağı düşünülmektedir.

İncelenen operaların bugün Türkiye'de ve dünyada hala oynanıyor olmaları eser seçiminde göz önünde bulundurulmuş başlıca nedendir. Bunun yanında bu dört opera librettosundan üçünün, aynı adla farklı besteciler tarafından yeniden bestelendiği veya başka operalarla sadece isim benzerliği taşıdığı, Türkleri konu alan operalar tablosunda görülmüştür.

Çalışma iki ana veri grubu üzerine kurulmuştur. Birinci bölümde Osmanlı-Türk kavramının eşleştiği, daha ziyade Osmanlı İmparatorluğu ile Avrupa'nın tarihsel, kültürel ilişkileri ve bu ortam içinde Türk imgesinin oluşumu incelenmiştir. İkinci bölümde tez konusu eserler birinci bölümdeki bilgilerin de desteğiyle incelenerek 18. yüzyıla ait iki opera ile 19. yüzyıla ait iki operadaki Türk imgesi veriler doğrultusunda değerlendirilmiştir.

İncelenen eserlerin bestecilerinin kısaca sanat görüşleri, eserin yazılımı, konusu* ve Türkçe metni (konuşmalar ve şarkı sözleri) verildikten sonra Türk tipleriyle yaratılmak istenen Türk imgesinin yorumu yapılmıştır. Araştırmada ele alınan eserlerdeki Türk tipleri tarihsel kökenlere inilerek değerlendirilmiş ve eserin sahneye konduğu yüzyıldaki Türk imgesinin verilişindeki yaklaşım hakkında sonuç alınmaya çalışılmıştır.

Araştırmamızda, bugüne dek yapılan incelemelere göre günümüze kadar gelmiş Türkleri konu alan operaların yanında, yurdumuzda sahnelenmeyen ve adı pek bilinmeyen 100'e yakın opera eseri olduğu görülmüştür. Konuya ilişkin araştırmalar incelenerek iki ayrı tablo hazırlanmıştır. Tablo I'de eserlerin bestelendiği dönemlere göre kronolojik sıralama, Tablo II'de Türklerle ilgili Avrupa'yı etkileyen konuların görülmesi açısından tematik sıralama yapılmıştır. Metin içinde ve Tablo I-II'de yer alan operaların orijinal adlarının yanısıra Türkçe adlarına da yer verilmiştir. Ek II'de (R. 1-26) ise Türk konulu operalarda kullanılan görsel malzemelerden örnekler yer almıştır.

*Eserlerin konusu ve Türkçe metni İstanbul Devlet Opera ve Balesi sanatçılarının şahsi kütüphanelerinden sağlanmıştır.

2.OSMANLI İMPARATORLUĞU ÖNCESİNDE AVRUPA'DA TÜRKLER

Türklerin anayurdu Orta Asya'dır ve burada kurdukları ilk önemli devlet Büyük Hun Devleti'dir (220-216). Bilinen ilk hükümdarı Teoman ve en büyük hükümdarı da Mete Han'dır.

Bilim dünyasında genellikle Türk adının 6. yüzyıl ortasında Göktürkler tarafından kurulmuş olan devlet (552-744) ile ortaya çıktığı kabul edilmektedir. Yazılı belgelere dayanan Türk tarihi, Hunlar ile başlamıştır. Asya Hunları (Çin kaynaklarında-Hsiyung-nu), Batı Hunları (Avrupa Hunları), Kuzey Çin'de Tabgaçlar (Çin kaynaklarında, T'opa) ile aynı sahanın çeşitli bölgelerinde küçük devletler kuran topluluklar genellikle Türk olan ve Türk soyundan gelenlerdir (Kafesoğlu, 2002).

Asya'da ilk devlet kuran Hunların yerleşim yerleri Çin Seddi, Orhon Nehri, Tannu Ola Dağları arasındadır. Çin'le uzun yıllar savaşan Hunlar devletin başına geçen Mete'yle sınırlarını oldukça genişleterek imparatorluk haline gelmiştir. Komşuları, Hunları karşı konması güç savaşçılar olarak tanımıştır.

Orta Asya'daki Türkler ekonomik ve siyasal nedenlerle yeni yurt arayışı için batıya doğru göç etmişlerdir. Bu ilerlemeyle Türklerle Avrupa'nın ilişkileri başlamıştır. Batı'ya ilerleme Karadeniz'in kuzeyinden ve güneyinden olmak üzere iki kol halinde olmuştur. Kuzeyden ilerleyen Türklerin kurduğu devletlerden Avrupalının belleğinde en fazla kalan Avrupa Hun veya Batı Hun İmparatorluğu'dur (375-454). Hunlar Avrupa'da göründüklerinde (422) hükümdarları Balamir'dir. Balamir'den sonra başa geçen Rua, Bizanslardan vergi aldığı halde Batı Roma'yı ele geçirmek istemiş fakat başaramamıştır. Rua'dan sonra imparatorluğun başına geçen Attila, Roma'nın işgali için üç kez sefer düzenlediyse de Roma işgal edilmemiştir.

Hun İmparatorluğu'nun dağılmasında Attila'nın son yıllardaki seferlerinin başarısız olması kadar yeni Bizans imparatoru Marcian'nın haraç ödemeyi reddederek ticareti* durdurması,

* Avrupa Hunları gibi göçebe toplumlar kendi üretimleriyle yaşayamadıklarından, ticarete ihtiyaç duymuşlardır. Bir bozkır toplumu içinde temel maddeler az çok genel biçimde sağlanınca, bozkır üretiminin yanında basit atıyla soylular arasında fark edilme yöntemi olarak lüks tüketim maddeleri vazgeçilmez bir yer almıştır. Bunun için Hun imparatorları temel maddelerin yanı sıra lüks tüketim maddelerinin başlıca sağlayıcısı olan Bizans ile ticaretin düzenli yürütmesine büyük önem vermişlerdir. Bizans'la yapılan antlaşmalarda ticaretin devamı konusunda ısrarla durmuşlardır. Çünkü büyük çapta savaşlara girişilince göçebeler kendi silahlarının büyük bir kısmını dışarıdan sağlamışlardır (Avcıoğlu, 1989).

Hunlara silah ve yapım malzemelerinin ihracını yasaklaması rol oynamıştır. Bu önlem iç çatışmaları hızlandırmış, Hun İmparatorluğu'nu çökertmiştir (Avcıoğlu, 1989).

Karadeniz'in güneyinden batıya ilerleyen Türklerden; Karluk, Yağma, Çiğil adlı boylar ise Müslüman olmuşlardır. Türklerin sadece Oğuz boylarının Müslümanlığı büyük bir kitle olarak kabul etmeleri iki yüzyıl sürmüştür (Akpınar, 1994). Kurdukları ilk büyük devlet Büyük Selçuklu Devleti'dir (1040-1157). Bu devlet, Alpaslan zamanında 1064 Ani kalesinin alınması ve 1071 Malazgirt savaşıyla Doğu Roma İmparatorluğu'nun topraklarına girmiş ve bu tarihten sonra Müslüman Türk orduları Hıristiyan Doğu Roma (Bizans) topraklarında sürekli ilerleyerek, Anadolu'nun fethine gönderdiği komutanlardan Süleyman Şah'a başşehri İznik olan Anadolu Selçuklu Devleti'ni kurdurmuştur (1077-1281). Marmara'nın doğu kıyıları ve Akdeniz'e kadar tüm Anadolu Müslüman Türklerin eline geçmiştir.

Türklerin Anadolu'ya girişıyle Hıristiyan Avrupa ve Müslüman Anadolu Türkleri arasında din savaşları olan Haçlı Seferleri (1096-1270) başlamış ve uzun yıllar sürmüştür (Ögel, 1977) (Kara, 1999).

3. OSMANLI-AVRUPA İLİŞKİLERİNE GENEL BAKIŞ

Osmanlı İmparatorluğu (1299-1923) Müslüman Türklerin kurduğu ikinci büyük devlettir. 1299-1579 (Sadrazam Sokullu Mehmet Paşa'nın ölümü) yılları arasındaki süreç imparatorluğun Kuruluş ve Yükselme Dönemi'dir. 1579-1699 (Karlofça Antlaşması) Duraklama, 1699-1876 (I. Meşrutiyetin ilanı) Dağılma ve Cumhuriyetin ilanına kadar olan süre Yıkılış Dönemi (1876-1923) olarak isimlendirilir. Bu süreç içinde Avrupa ve Osmanlı İmparatorluğu başta siyasal nedenler olmak üzere çeşitli sebeplerle karşı karşıya gelmişlerdir.

1453'de Doğu Roma İmparatorluğu'nun Osmanlılar tarafından yıkılması yeni bir çağın başlangıcı olarak kabul edilmiştir. Doğu'ya karşı en önemli yenilgi kabul edilen bu durum güçler dengesi açısından da yeni bir dönüm noktası olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluş ve yıkılış süreci arasında Hıristiyan Avrupa ile siyasal ilişkileri savaş ve barış yoluyla sürdürülmüştür. 1683'deki II. Viyana kuşatması Osmanlıların Avrupa karşısındaki büyük yenilgisidir ve ilk önemli toprak kaybı da bu savaş sonunda imzalanan Karlofça Antlaşması (1699) ile gerçekleşmiştir.

Avrupalılar 17. yüzyılda Doğu ticareti için yeni yollar keşfettiklerinden, İpek ve Baharat Yolu önemini kaybetmiştir. Avrupa'da bilim ve teknoloji ilerlerken, Osmanlı İmparatorluğu da saldırıdan savunmaya geçerek Avrupa'nın teknolojik, ekonomik, siyasal ve askeri gelişimini daha yakından tanıma gereğine inanmıştır.

Diğer taraftan Osmanlı İmparatorluğu'nda mali, askeri sistem bozulmuş ve iç isyanlar da başlamıştır. Avrupa'nın üstünlüğü kabul edilirken, her alanda yenileşme hareketleri görülmektedir. Bu dönemde devlet idaresindeki değişiklik, ilk bütçenin yapılmasıdır. Fatih Kanunnamesi'nden sonra Sultan I. Ahmet (1603-1617) Osmanlı tahtına ailenin en büyük ve en akıllısının geçmesi kuralını getirmiştir.

18. yüzyılda Avrupa, Osmanlı yöneticilerince siyasal, ekonomik, kültürel açıdan daha yakından gözlenmeye ve izlenmeye alınmıştır. Aynı yüzyıllarda benzeri çabalar Avrupa için de söz konusudur. 18. yüzyılda kapitülasyonlar kalıcı hale geldiğinden (1740) Karadeniz bir Türk gölü olmaktan çıkmış, doğusundaki ve kuzeyindeki topraklar kaybedilmiştir. Devletin siyaseti büyük devletler arasında denge politikası izleyerek ayakta kalma üzerine kurulmuş ve yıkılışa kadar da devam etmiştir. Avrupa'da büyük devlet başkentlerine ilk kez daimi elçiler atanmıştır.

Bu dönemde ilk defa iç borçlanma yapılırken; Batıyla ilişkilerin etkisiyle Lale Devri'nde (1718-1730) Avrupa'daki gelişim de dikkate alınarak kültürel ve teknolojik alanda değişimlerle matbaa, itfaiye teşkilatı, kütüphaneler, çini, kağıt, barut, tüfek ve kumaş fabrikaları kurulmuştur.

Askeri alanda ise topçu, humbaracı ocağı, kara ve deniz mühendishanesi açılarak askeri eğitimde Avrupa tarzı ıslahat yapılmıştır.

Avrupa ile ilişkilerin gelişiminde etkili olduğu düşünülen yabancı dil eğitimine de ilk kez yer verilmiş, teknik eserlerin Türkçe'ye çevrilmesi, Avrupa'daki teknolojinin yakından izlenmesi bakımından önem taşımıştır.

18. yüzyıl Aydınlanma süreci öncesindeki Fransız İhtilali (1789) Osmanlı egemenliğindeki ulusları da etkilemiştir.

26 Ağustos 1789 tarihli *İnsan ve Yurttaş Hakları Bildirisi*'nin 1. maddesi: "İnsanlar hakları bakımından özgür ve eşit doğar ve öyle yaşarlar" der (Tanilli, 1992, s.115). Eşitlikten kastedilen hiç kimsenin kendisini başkalarının üstüne çıkaran bir takım haklara ve ayrıcalıklara sahip olmamasıdır. Kilisenin de ayrıcalıkları ortadan kaldırılmıştır. Bu şekilde medeni eşitlik sağlanmıştır (Tanilli, 1992). Özgürlük ise bir kimsenin istediği gibi düşünmesi, düşündüğünü yapabilmesi ve istediği gibi hareket etmesidir. Özgürlük yalnız başkalarının özgürlüğünü sınırlamaz, aynı zamanda siyasal iktidarda bulunanları da sınırlar. Özgürlükler kişi özgürlükleri ve kamusal özgürlükler olarak ikiye ayrılır (Tanilli, 1992).

İhtilalin getirdiği bu yeni fikirler Osmanlı İmparatorluğu sınırları içindeki Bulgar, Yunan, Sırp ve Karadağlıları etkileyerek, bu milletlerin 19. yüzyılda bağımsızlıklarını ilan etmelerine neden olmuştur. 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra devlet işlerine yetki ve sorumluluğu olmayan çevrelerin müdahalesi yüzünden, merkezi yönetimde gerçekleşen bozulmaların eyaletlere sıçramasıyla siyasi birliği tehdit eden iç ayaklanmalar baş göstermiştir. Bütün bu olumsuz gelişmeler Osmanlı İmparatorluğu'nun 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ıslahata muhtaç olduğunu göstermiştir. Diğer taraftan Osmanlı İmparatorluğu ise 1839'da Tanzimat Fermanı'nı, 1856'da Islahat Fermanı'nı yayınlamış, 1876'da I. Meşrutiyet'i ilan etmiştir.

Yüzyıla Avrupa ile ilişkiler sonucundaki değişimler açısından genel olarak bakıldığında; Tanzimat döneminin (1839-1876) devlet yönetimi, haklar ve özgürlüklerin ele alınışı ve yapılan diğer değişikliklerin yanısıra Batı etkilerinin sanata yansımaları açısından da önemli bir süreci başlattığı görülür. 19. yüzyılda kurumsal nitelikteki değişimlerle bakanlıklar kurulmuş, ülke il, sancak, kaza, bucak, köy teşkilatı idaresine bölünmüş, adliye teşkilatı, tapu idaresi, muhtarlık ve posta teşkilatları kurulmuştur.

Tanzimat'ın diğer bir başarısı, 1862'den itibaren kızların orta öğrenim görmeye başlamasıdır. 1859'da kız rüştiyeleri, 1865'te Rusçuk'ta ilk kız Sanayi Mektebi, 1870'de rüştiye mezunu kızların devam edebileceği Darülmuallimat açılmıştır.

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu Avrupa'nın açık pazarı haline getirilmiş, 1854 Kırım Savaşı öncesi ilk dış borç İngiltere'den alınmıştır. Tımar ve zeamet usulü kaldırılarak memurlara maaş verilmiş, ilk kez kağıt para basılmış, gelire göre vergi alınması benimsenmiştir (Uzunçarşılı, 1988).

Askeri yenilikler çerçevesinde; 1826'da Yeniçeri Ocağı kaldırılarak, Avrupa tarzında ordu oluşturulmuş, askerlerin eğitimi için askeri yüksek okullar ve tıbbiye kurulmuştur. Aynı dönemde Avrupa tarzı askeri bando ve askeri müzik okulları da kurularak (1831), Batı müziğinin askeri okullarda öğretilmesine başlanmıştır (Uzunçarşılı, 1988) (Karal, 1988).

Batı tarzındaki eğitim programları dikkate alınarak ilkokullar, ortaokullar, liseler, meslek liseleri, üniversite kurulmuş, Avrupa'ya ilk kez öğrenci gönderilmiş ve yabancı dil okulu açılmıştır. Sanat eğitiminde önemli bir adım atılarak 1883 de Sanayi-i Nefise ve 1914'de kız öğrenciler için İnas Sanayi-i Nefise kurulmuştur.

19. yüzyılda Osmanlı'nın geleneksel giyim tarzı Avrupa etkisiyle değişime uğrayarak yenilikçi bir anlayışla kıyafette fes, pantolon, ceket olarak benimsenmiştir. Diğer taraftan ilk nüfus sayımı da bu dönemde yapılmış ve ilk resmi gazete olan Takvim-i Vakayi çıkarılmıştır.

Diğer taraftan, Avrupa ile çok yönlü ilişkilerin getirdiği sonuçlar Osmanlıların fikir hayatına da yansımış, 1789'dan itibaren gelişen Avrupa'daki düşünce ve özgürlük hareketlerinin de etkisiyle, 19. yüzyılla Osmanlı İmparatorluğu'nda gerçekleştirilen ıslahat hareketleri çerçevesinde imparatorluğun meşrutiyete dayalı bir yönetim düzeniyle kurtulabileceği inancı Tanzimat'ın son yıllarında önem kazanmıştır. Bu fikrin savunuculuğunu da Genç Osmanlılar Cemiyeti yapmıştır. I. Meşrutiyet'in (1876) amacı, Osmanlı İmparatorluğu'nun mevcut

sınırlar içinde varlığını koruyup devamını sağlamak; din ve mezhep farkı gözetilmeksizin bütün tebaanın müşterek bir vatan kavramıyla eşit siyasi haklar ve Osmanlı hanedanının temsil ettiği devlet yönetimine parlamenter bir sistem çerçevesinde katılmasını gerçekleştirmektir. Bilindiği gibi Avrupa'da da parlamentolar dönemi yaşanmaktadır.

Ancak Meşrutiyet yönetimi gerek içte, gerekse dışta çıkarlarını mutlakiyetin devamında gören bütün güçlerin düşmanlığı ile karşılaşmıştır. Meşrutiyet yönetiminin yaşayabilmesi bu amaç doğrultusunda teşkilatlanmış kuruluşlarla mümkün olacağından, ortada hiçbir siyasi parti bulunmadığı gibi Genç Osmanlılar Cemiyeti de ne ülke çapında şubeler açabilmiş, ne de halkla bağlar kurabilmiş bir teşkilat olmuştur (Gencer, Özel, 1994).

Bu dönemde siyaset ve düşün adamlarının Batı ile ilişkileri Türkçülük, Osmanlıcılık, İslamcılık, Batıcılık kavramlarının tartışılmasına neden olurken, bu kavramlar Türk kimliğinin gelişiminde etkili olmuştur. Sultan Abdülhamit'in I. Meşrutiyet'i takip eden mutlakiyet yönetimi meşrutiyet fikrini savunacak güçlü bir partinin, İttihat ve Terakki Cemiyeti'nin kurulup, güçlenmesine kadar devam etmiştir. II. Meşrutiyet'in (1908) ilanında oynadığı rolle gücünü kanıtlayan İttihat ve Terakki Cemiyeti her geçen gün yönetim üzerindeki ağırlığını arttırmıştır.

II. Meşrutiyet demokrasi tarihimizde birincisine oranla daha ileri bir aşamadır. Kanun-i Esasi'de yapılan değişikliklerle meclisin yetkileri paylaşımıyla padişahın yetkilerine önemli sayılabilecek sınırlamalar getirilmiştir (Gencer, Özel, 1994).

4. OSMANLI-AVRUPA KÜLTÜR-SANAT İLİŞKİLERİ

Osmanlı-Avrupa askeri, siyasal, ekonomik, sosyo-kültürel ilişkileri kültür sanat iletişimi ve etkileşimini de beraberinde getirmiştir. Bu sürecin çeşitli aşamalarında Avrupa etkisinin Türk sanatına sızdığı özellikle Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşma döneminde (18. ve 19. yüzyıl) Osmanlı sanatını yönlendirdiği bir gerçektir. Aynı bağlamda, Osmanlıların Avrupa kültüründe bıraktığı izler ise sanıldığından daha fazladır.

15. yüzyılda, Fatih Sultan Mehmet döneminde Gentile Bellini, Contanzo da Ferrara gibi sanatçıların özenle inceleyip çizdikleri Türk yaşamını, Türk kıyafetlerini belgeleyen resimler, kısa bir süre sonra birçok Avrupalı ressama esin kaynağı olmuştur. Ayrıca pek çok Rönesans dönemi ressamı, Doğu ülkelerini görmedikleri halde bu ülkelerde geçen İncil ve Tevrat öykülerinde Türk giysili figürlere yer vermişlerdir. Avrupa'daki bu yaklaşım Turquerie etkisiyle açıklanabilir: Türk imgesine ilk olarak 1453 İstanbul'un fethinden sonra 1454 Rönesans şenliklerindeki oyunlarda ve Rönesans komedyalarında rastlanmıştır.

16. yüzyılda özellikle siyasi, ticari ve kültürel ilişkilerin güçlendiği Kanuni Sultan Süleyman (1520-1566) döneminde Avrupa ülkelerine tanınan haklar ticareti iki yönde hızlandırmıştır. Osmanlılar Avrupalılardan silah malzemesi alırken, Osmanlı eşyaları (halı, seramik, kumaş) da Avrupa'da müşteri bulmuştur. Yeni ilişkiler sayesinde Avrupalı diplomat, gezgin ve tüccarlar Türkiye'ye gelmiş, gezginler Türkiye'ye ait anılarını yayımlarken Osmanlı yaşantısını ve kıyafetlerini belgeleyen gravürleri de* kitaplarına eklemişlerdir. Kısa bir süre içinde Osmanlı ülkesini anlatan resimli seyahatnameler yaygınlaşmış, kendilerinden farklı ve fantezilere kapı açan Osmanlı kültürü Avrupalıların merakını uyandırmıştır. Diğer taraftan Osmanlı tarihindeki olaylar gösteri sanatlarında mükemmel konular sağlamıştır. Savaşlar, şiddetli anlaşmazlıklar, tutkular, kıskançlıklar, ölüm, aşkın siyasete karışması seçilen konular arasındadır. Bütün bu dramatik olaylar Osmanlı Sultanları'nın sayısız yapıtta yer almalarına yol açmıştır. Gezinlerin anlatıları, misyonerlerin mektupları, Osmanlı tarihine ait kitapların çoğalması, Osmanlı İmparatorluğu'nun Avrupa yazınına ve sanatına girmesinin nedenidir (Renda, 1988) (And, 1989).

Osmanlı Sarayı'nın Batı müziğiyle ilk teması ise 16. yüzyılda başlamıştır. Kanuni Sultan Süleyman, bir taraftan Avusturya ile savaş yaparken, diğer taraftan da Avusturya'nın büyük

* Fotokimyasal yöntemlerle gerçekleştirilen çukur baskı işlemi (Büyük Larousse, 1986).

bir baskıya maruz bıraktığı Fransa'ya yardımında bulunmuştur. Fransa Kralı I. François, tahtını kaybetmekten Türk hükümdarının yardımı sayesinde kurtulmuştur. Savaştan sonra minnet ve şükranlarını bildirmek üzere Kanuni Sultan Süleyman'a bir heyetle birlikte birçok hediyeler göndermiştir. Bu hediyeler içinde kendi saray orkestrası da vardır. Müzisyenler, Topkapı Sarayı'nda Türk hükümdarının huzurunda konserler vermiş, padişah ile birlikte saray ve devlet adamları ilk olarak Batı müziği dinlemişlerdir (Sevengil, 1969).

17. yüzyılda siyasal olaylar Osmanlı İmparatorluğu'nun görünümünü değiştirmeye başlamıştır. Özellikle Viyana bozgunu ve Karlofça Antlaşmalarıyla imparatorluğun yıpranmasından güç alan Avrupa ülkeleri eşit ilişkilere girmek ve ekonomik yönden Osmanlı pazarlarına sahip çıkmak istemişlerdir. 17. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı İmparatorluğu'ndaki kültürel ortam dış etkenlerin payını kolaylaştıracak niteliktedir. Bu yüzyılda önceki dönemin sanat ürünlerine pek fazla birşey katılmamış ancak yabancı elçiliklerin Avrupa ile sanatsal ilişkilerinde rolü büyük olmuştur. Örneğin; Fransız elçisi Marquis de Nointel'in 1673 kışında bir amatör tiyatro grubuna elçilikte temsiller verdirdiği, fakat seyircilerin çoğunluğunun Rum ve Ermeniler olduğu bilinmektedir. Daha sonra 1676'da aynı elçilikte yeni bir tiyatro salonu yaptırılmıştır. Böylelikle Batı biçiminde sanata duyulan ilgi önce tiyatro gösterilerinden başlayarak öteki sanat dallarını etkilemiştir. Ayrıca Marquis de Nointel yanında bulundurduğu ressamalara imparatorluğun değişik yerlerinin resimlerini yaptırmıştır. Bu davranış diğer yabancı elçiler tarafından gelenek haline dönüştürülmüştür. Avrupa'da 18. yüzyılda antik sanat ve arkeolojiye duyulan ilgide, Osmanlı İmparatorluğu hakkında bilgi veren bu resimlerin de payının olduğu kabul edilmektedir (Renda, 1977).

18. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nda yeni bir sanat ortamının oluşmaya başladığı ve sanatta Avrupa etkilerinin görüldüğü önemli bir dönemdir. İmparatorluğun Batı'ya açıldığı bu dönemde, Avrupa ülkeleriyle kurulan siyasi ve ekonomik ilişkiler, kültürel ortamı büyük ölçüde etkilemiştir. Önceden Osmanlı saray çevresinde merakla izlenen Avrupa yaşantısı ve kültürü halk arasında da giderek ilgi görmeye başlamıştır. Farklı kültür yapılarına sahip olmakla birlikte 18. yüzyılda Avrupa ve Osmanlı saray yaşantılarında benzerlikler görülür. Yeni ticaret ilişkileri sonucunda piyasada egemen olmaya başlayan Avrupa modası ve Avrupa malları toplumda yeni bir beğeni düzeyi yaratmıştır. Bu arada yabancı elçiliklerde gerçekleştirilen sanat etkinliklerinin ve Osmanlı yaşantısına karşı duyulan merakla Türkiye'ye gelen sayısız ressamın öncelikle İstanbul'da yeni bir sanat ortamının oluşmasında payı vardır.

Batı kültürü etkilerinin görülmeye başladığı bu dönemde mimari ve resim sanatında batılı biçimlerin denendiği görülmüştür. Bu ortamda Türk resim sanatı yeni bir evreye girmiştir. Batı resminin etkileri iki boyutlu bir resim sanatı olan minyatürde* üçüncü boyutun aranması ile kendini göstermiştir.

18. yüzyılın ortalarında batılı süsleme elemanlarından Barok** ve Rokoko'nun*** mimariye girmesiyle değişen mimari süslemenin yanı sıra duvar resmi diyebileceğimiz bir resim türünün gelişimi de söz konusudur.

18. yüzyıl, Osmanlı sanatında ilk kez dünyevi zevklerin ve mutluluğun sanata yansıdığı dinsel sanattan çok din dışı sanatın egemen olduğu bir dönemdir (Germaner, 2002) (Renda, 1977). Viyana bozgunuyla Osmanlılar Avrupa'nın teknik üstünlüğünü kabul etmek zorunda kalmışlardır. Bu sebeple Avrupa ülkelerine daha uzun süreli elçi heyetleri gönderilmeye başlanmış ve elçilerden siyasal görevlerin yanı sıra teknoloji, bilim ve kültür alanında Avrupalılardan bilgi sağlamaları istenmiştir. 1721'de Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Fransa'ya gönderilmesiyle Turquerie modası canlılık kazanmış ve kısa sürede bütün Avrupa'yı etkisi altına almıştır. Türk kıyafetleriyle portre yaptırmak, balolarda Türk kıyafetleri giymek moda olmuş, mimari bezemeye, mobilya ve porselen eşyaya kadar Türk modasının etkileri görülmüştür. Batılılaşma hareketiyle Avrupa'ya gönderilen elçiler beraberinde mehter takımını da götürmüşlerdir. Türkleri konu alan gösterimler ve mehter müziği o dönemde etkili olmaya devam etmiştir. Öyle ki her yerde Turquerie izleri taşıyan oyunlar ve operalar sahnelenmiştir.

19. yüzyılın başlarında Osmanlı mimari kapsamında tümüyle kendine özgü bir tarzda yorumlanan ve özümlenen Barok, Rokoko ve Ampir**** üsluplar, yüzyılın ikinci yarısından sonra yerini Avrupa'dan olduğu gibi ithal edilen seçmeci üsluplara bırakmıştır. İstanbul'da çalışan yabancı mimarların sayısı artmış, günlük yaşantıda da Batı'yı kopya etme yönünde büyük değişiklikler görülmüştür (Germaner, 2002). 1828 tarihinden itibaren Giuseppe Donizetti'yle sarayda Türk gençlerine Batı müziği öğretilmeye başlanmıştır.

* Kağıt, parşömen, fildişi malzemeler üzerine küçük boyutlu resim yapma sanatı. Yaygın olarak el yazması kitapların süslenmesinde ve konularının betimlenmesinde kullanılmıştır (Ana Britannica, 1994).

** Avrupa'da 16. yüzyılın ortasından 18. yüzyılın ortasına kadar yaygın hale gelen üslub. Mimaride düz hatların yerine eğrilerin, girinti ve çıkıntıların kullanılması (Ana Britannica, 1994).

*** 18. yüzyılda Avrupa'da rağbet edilen süsleme tarzı. Mimaride süslemelerin, asimetrik eğrilerin ve renklerin kullanılması (Ana Britannica, 1994).

**** Napolyon devrinde Fransa'da başlamış ve Avrupa'ya yayılmış mimari, mobilya, giyim vb. tarzı (Ana Britannica, 1994).

Osmanlı İmparatorluğu'nun yabancı ülkelerle imzaladığı antlaşmalar, imparatorluğu cazip bir pazar haline getirdiğinden İstanbul'a yerleşen yabancı sayısında artış olmuştur. 19. yüzyılın ikinci yarısında kent nüfusunun yüzde on beşi yabancıdır. Bütün bu gelişmeler Osmanlı başkentinin doğulu yaşamını değiştirmiş ve bu değişiklikler fiziki çevreye de yansımıştır. Basılan kitap ve gazete sayısı artarken, önceden yabancı elçiliklerde yalnızca özel davetliler ve yabancılar için sahnelenen tiyatro oyunları, bir süre sonra Osmanlı aydınları tarafından da izlenir olmuştur. Osmanlı İmparatorluğu'nun devlet ve toplum düzenini çağdaştırma çabaları İstanbul'un fiziki dokusunu ve yaşam tarzını değiştirmiş -öncelikle Boğaziçi ve Beyoğlu'nu- daha Avrupalı bir kente dönmüştür (Germaner, İnankur, 2002).

Yaşanan bu değişimler başta Osmanlı Sarayı olmak üzere belirli bir kitlenin kültürel ve sanatsal anlayışında yeniliklere neden olmuştur.



5. OSMANLI - AVRUPA MÜZİK İLİŞKİLERİ

5.1 Osmanlı-Avrupa Müzik İlişkilerine Genel Bakış

Osmanlıları her yönden inceleyen Avrupalılar, Türklerin müziğini de araştırmışlardır. Avrupa kaynakları, Osmanlı müziğinin evrelerine ışık tutması bakımından incelenmeye değer kaynaklardır. Osmanlı müzik tarihi için bu kaynakların değeri; Avrupalıların Osmanlı müziğini yüzyılların akışı içinde nasıl yorumladıklarını gözler önüne sermiş olmasıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun Batı toplumları gibi kendini tanımlama ihtiyacı duymaması, birkaç istisna dışında Osmanlı müziğinin de sözlü gelenekle kendini üreten bir sanat olmasına neden olmuştur. Osmanlı müziğinin kendini tanımlama ihtiyacı 19. yüzyılın sonuyla 20. yüzyılın başında Batı müziğiyle tanışmasından sonra kendini göstermiştir. Ne yazık ki araştırma fikri geleneğin tükenme noktasına geldiği bir dönemde oluşmuştur.

19. yüzyılın sonlarıyla 20. yüzyılın başından günümüze kadar müzik tarihi ve kuramı yönünden önemli birçok yazılı tarihi kaynak ortaya çıkarılmıştır. Türk müziği hakkında az da olsa temel yazılı kaynakların yanında tarih, biyografiler, anılar, tezkireler, şiirler yani müzik tarihi açısından ikinci derecede önem taşıyan müzik dışı alanlar araştırmaya ışık tutmuştur. Bu kaynaklar müzik geleneğinin tarihine ilişkin bilgi sağlarken, Avrupa kaynaklarına da ayrı bir önem kazandırmıştır (Aksoy, 2003).

Avrupa kaynakları genel anlamıyla tarihçiler ile şarkiyatçıların, müzik tarihçileri ile müzikologların, gezginler ile değişik amaçlı gözlemcilerin yazdıkları kitaplar şeklinde üçe ayrılmıştır. Geçmiş yüzyılların müzik tarihçileri ile müzikologları, yazılı malzeme üzerine çalıştıklarından, bir Türk müziği ezgisi bile dinlememişlerdir. Oysa seyahatname tarzı Avrupa kaynakları Türk müziğinin karakteri konusunda ipuçları vermektedir. Bunun nedeni Hıristiyan ülkelerle Osmanlılar arasındaki diplomatik ilişkiler başladıktan sonra, İstanbul'a özellikle diplomatik veya ticari görevle gelenler, ülkelere dönünce, tamamıyla önyargıya dayanan olumsuz Türk imgesinin dışında devletin gerçek kimliğini, askeri gücünü, devlet idaresini anlatan hatıralarını yazarak seyahatname edebiyatı olarak adlandırılan edebiyat türünün en önemli örneklerini oluşturmalarıdır. Bilindiği gibi bu seyahatnameler Osmanlı yaşantısını görsel olarak da belgelemektedir.

Avrupalılar başlangıçta Türklerin sadece askeri müziğine ilgi duymuşlardır. Türklerin müziğiyle ilk temaslar Haçlı Seferleri sırasında başlamıştır. 14. ve 15. yüzyıl Avrupa kaynaklarında Türk müziği hakkında bilgi bulmak zordur. Aslında o dönemin Avrupa'sında İslam dininin müziği yasakladığı, Türklerin askeri müzik tarzını benimsediği yolunda yaygın bir önyargı vardır.

16. yüzyılın gözlemleri daha çok mehter müziğiyle ilgilidir. Osmanlı İmparatorluğu'nun 16. yüzyılda askeri gücünün doruğunda olması ve Türklerin Avrupa'da bir tehdit unsuru olarak görülmesi mehtere yönelik ilgiyi açıklayıcı niteliktedir. Mehter, Batı Avrupa ülkelerinin askeri müziğini de etkileyerek, Osmanlıya benzer askeri bandolar kurulmasına neden olmuştur.

16. yüzyıl seyahatname tarzı kaynaklarda halk müziği ile şehir eğlence müziğine de değinilmiş ve çeşitli Türk müziği çalgılarının resimleri verilmiştir. Ancak bu yüzyılın diğer gözlemcileri mehter müziğinden olumlu bir izlenim edinmemişlerdir. Hemen hepsi mehter icrasının çok gürültülü olduğundan yakınmışlardır. Bunun nedeni iki müzik kültürü arasındaki köklü farklılıklar ve o dönemin sokak müziğinin yabancılar üzerinde bıraktığı olumsuz etkidir.

17. yüzyılda Türk müziğine yönelik ilgi artarken, gözlemciler Türk müziğine daha nesnel bir tutumla bakmışlardır. 17. yüzyılın en belirgin özelliği, gözlemcilerin Türk müziğini mehter müziğiyle sınırlandırmamaları olmuştur.

18. yüzyıl, Avrupalıların Osmanlı müziğini yakından inceledikleri bir dönem olmuştur. Bu yüzyıl Türk müziğinin olgunlaşma dönemidir. Aynı dönemde Avrupa müziği de önemli bir dönüşüm geçirmektedir. Bu süreç Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart ve Ludwig van Beethoven'in eserler verdiği, sonat formunun müziğe girdiği, senfoninin beste şekli olarak geliştiği, senfoni orkestralarının kurulduğu, üflemeli çalgıların kullanım alanının arttığı, vurmali çalgıların önem kazandığı bir dönemdir. Örneğin; zil önceleri daha seyrek kullanılırken 18. yüzyılın ikinci yarısında orkestranın değişmez sazları arasına girmiştir.

Barok müzik gibi yumuşak olmayan, taşkın duyguları anlatmaya elverişli, daha sert, ses tonu daha yüksek bir müziğin etkin olduğu dönemde, Avrupalı gözlemciler aynı mehter müziğinden rahatsız olmamışlar hatta kimileri mehteri övgüye değer görmüşlerdir. Bu tutum değişikliğini, Avrupa müziğindeki dönüşümler ve Avrupa'yı saran Turquerie ile ilişkilendirenler olmuştur. Turquerie etkisiyle Prusya, Rusya, Lehistan gibi ülkeler aslına

uygun mehter takımları bile kurmuşlardır.

18. yüzyıl sonlarına kadar Avrupa kaynaklarındaki malzeme ağırlıklı olarak gözlemdir. 19. yüzyılda canlı gözlem ve yaşantı büyük ölçüde kaybolurken, şarkiyatçılık yeni bir bilim dalı olarak kendini kabul ettirmiştir. Şarkiyatçılığın çalışma yöntemi yazılı kaynaklara dayanmaktadır. Şarkiyatçılar, Türk müziği terimlerinin Arapça ve Farsça dillerine dayanmasını, Doğu müziği kuramı hakkındaki kitapların yine bu dillerde yazılmasıyla bağdaştırarak Osmanlı-Türk müziğini İran ya da Arap müziğinin bir parçası, hatta kopyası olarak değerlendirmişlerdir (Say, 1998).

5.2 Avrupa Müziğinde Osmanlı Etkisi

Osmanlı İmparatorluğu, 15. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar ki sürede Türklerin egemen oldukları topraklar üzerindeki halkları en yoğun biçimde etkilemişlerdir. Çeşitli yollarla ilişki kuran toplumlar, Türklerin yaşam tarzını ve kültürünü tanımış, bir ölçüde de kullanmışlardır. Osmanlıların Avrupa'daki fetihlerinin etkisi, 17. ve 18. yüzyıl Avrupa'sında geniş yankı uyandırırken, bu etkinin izleri çalgılarda, çalgı müziğinde, opera ve bale yapıtlarında görülmüştür.

Özellikle 1683'de gerçekleşen II. Viyana Kuşatması'nın ardından barış zamanında Avrupa'ya giden elçilerimizin beraberinde götürdükleri mehterin etkisi 150 yıl boyunca Avrupa müziğini etkilemiştir.

Türk askeri müziği mehter, Avrupalı bestecileri genelde çalgıları, ritmik ve tınısal özellikleriyle etkilerken, çok sayıda besteci enstrümantal müzik ve sahne yapıtlarında bu öğeleri kullanmıştır. Bu tür eserlerin en iyi örnekleri mehterin basit bir taklidi değil, o müziğin uyandırdığı etkinin özümlemiş bir anlatımıdır. *Alla turca*, Turquerie'nin bir sonucu olarak Türk müziğinin Avrupa müziği üzerindeki etkisinin bir sonucudur. 18. yüzyılda *Alla turca* müzik biçiminin yanı sıra, konularını Türklere ilişkin olaylardan alan çok sayıda opera ve bale bestelenmiştir (Say, 1998) (Gedikli, 1999) (Popescu-Judet, 1998) (Aksoy, 2003).

Türk müziğinin Avrupa müziği üzerindeki etkilerini, çalgılardan başlayarak özetleyelim:

Asya Türklerinin bazı askeri çalgıları, Ortaçağ Avrupa'sında tanınmıştır. Sözgelisi, Türkistan'ın *büğ borusu*, Persler ve Araplar aracılığıyla İspanya'ya, oradan da Avrupa'nın öteki ülkelerine gider. Davul, zurna, zil, çift, mey gibi çalgılar ise zaten Asya kökenlidir.

Maden sanatında çekiç işçiliğini önce Türkler ve Çinlilerin uyguladığı, kaliteli tunç, bakır ve pirinçten boru üretiminin de ilk kez Orta Asya'da gerçekleştiği düşünüldüğünde Asya'da üretilen zil ve gongların neden farklı, parlak bir tınısı olduğu anlaşılmaktadır. Bütün bunlardan yola çıkarak mehter müziğinin, çalgıları ve işleviyle Asya kökenli olduğunu belirtmek gerekir. Avrupalılar pirinç boru, zil ve çan yapımında Türk çalgı yapımcılarından bilgiler edinmişlerdir. Mehter çalgılarından zil, 17. yüzyılda; *triangle** ise 18. yüzyılda Avrupa askeri topluluklarına girmiştir (Say, 1998) (Gedikli, 1999) (Popescu-Judet, 1998).

Çevgan, tepesi şemsiye gibi yuvarlak, ay biçimindeki çingıraklarla ve boncuklarla süslü bir sopadır. Mehter orkestrasında mehter başının vuruşları belirlediği Almanların *Schellenbaum* (ziller ağacı) dedikleri bu ilginç çalgı, Avusturya, Slav ve Alman orkestralarına 18. yüzyılda girmiştir. *Çevgana* Danimarka'da *Janitscharspil*, İsveç'te *Klockspel*, Polonya'da *Ksiezyc Turecki* denir. Türkçesi boncuk olan bilyelere Ruslar *Buncuk* demişlerdir.

Askeri müziğin yanı sıra, Türk halk müziğinin de başlıca iki çalgısı olan davul ve zurna, Ortaçağ Avrupa'sında Polonya'da *Surma*; Macaristan'da *Türk Sipsisi*, *Töröksip* ya da *Taragato Sip* adlarıyla halk çalgısı olarak kullanmıştır.

Avrupa orkestralarındaki çalgılardan *obua*, zurnanın gelişmiş şeklidir. Zurnanın en yaygın ve makbul biçimi olan alto seslisine Anadolu'da *Kaba* adı verildiğini belirten Türk müzikolog Gazimihal, bu çalgıyı Rusların ve Çek'lerin *Goboy*; Macar, Sırp ve Hırvat'ların *Hoboa*; Slovak'ların *Huba*, Alman'ların *Oboe* olarak adlandırmaları dolayısıyla Türkçe *kaba* sözünden gelebileceğini yazmıştır (Say, 1998).

Osmanlıların Macaristan'a egemen olmasıyla *nakkare***, bu ülkede popüler bir çalgı olmuştur. Fransız çalgıbilimciler, *naccaires* sözcüğünün Türkçe nakkareden geldiğini belirtmişlerdir. 17. yüzyılın başlarında Michael Praetorius tarafından *Türkisch Trümlein* ya da *Pauklein* olarak adlandırılan vurmali çalgı, Türklerin dümbelek adını verdiği halk çalgısıdır. Büyük davul ise Almanca *Janitscharen Trommel* ya da *Türkisch Trommel* gibi alındığı yerin ve ulusun adı verilerek adlandırılmıştır.

18. yüzyılda Avusturya imparatoru mehtere benzeyen bir askeri müzik topluluğu kurdu

* Titreşimi sağlamak amacıyla üçgen biçiminde madenden yapılmış, belirli bir nota yüksekliği vermeyen vurmali çalgı (Yener, 1983).

** Ağaç veya topraktan su kovası tipinde iri bir kabın ağzına deri gerilmek suretiyle yapılan, Arapların nakkare, Türklerin kös adını verdiği mehtere özgü vurmali çalgı (Gazimihal, 1955).

ve bu topluluk sahnede ilk kez C. W. Gluck tarafından kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Gluck, Türk cymbal'lerini* *Iphigenie and Tauride* operasında, davulu ise *Mekke Hacıları* operasında ilk kez kullanan Avrupalı bestecedir.

Gürültülü ve vurgulu müziğin kuvvetli vuruşlarını hep davul ifade etmiştir. Mozart, *Saraydan Kız Kaçırma* operasında, Beethoven ise *Atina Harabeleri* adlı sahne eserinde, Rossini ve onu izleyen besteciler, davulu top sesleri, gök gürlemesi vb. gibi efektlerde bolca kullanmışlardır (Say, 1998) (Gedikli, 1999) (Popescu-Judetz, 1998).

5.3 Mehter Müziği

Mehter askerlik, tören ve eğlence faaliyetlerini dini renklerle birleştiren bir müzik olmasının yanında etkileyici, tantanalı, görkemli bir gösteridir.

İslam dini uğruna savaşmak, fetih ruhunu desteklediğinden Osmanlılar bu ruha davulun tılsımlı sesiyle, ordunun önünde taşınan tuğların çekici etkisini eklemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun genişleme döneminde mehterin sesi, Müslüman olmayan halkta dehşet, Osmanlı halkında huşu duyguları uyandırmıştır. Mehter, hem Osmanlı gücünün hem de İslam birliği içinde yer alan insanların kendilerini yüzyıllardır tanımladıkları kimliğin ifadesidir. Başka müzik türlerinden farklı olarak toplumun çok geniş kesimine hitap eden ve dinlenen bir müziktir. Çünkü Anadolu'da ve Rumeli'de halk müziği, saray çevresinde klasik müzik, Mevlevi tekkelerinde dini ve din dışı müzik yorumlanmıştır. Mehter müziği ise Osmanlı toplumunun bütün tabakalarına seslenmiştir. Kahramanlık havaları, gazileri öven ezgiler gibi konular gücünü cihad felsefesinden aldığı için din bilginlerince mehterin kabul edilirliliği asla düşünülmemiştir (Say, 1998).

Mehter müziği içinde davulun yeri eski Türklerden kaynaklanmaktadır. Hükümdarla davul arasındaki bağ, ilk Büyük Selçuklular zamanında kurulmuştur. 1065'te Sultan Alparslan nevbethaneyeye** her gün üç namaz vaktinde tabl vurma ayrıcalığı tanımış, 12. yüzyıla kadar sultan ne zaman attan inecek ya da binecek olsa tabl*** çalınmıştır. Osmanlı

* Cymbal, büyük zil anlamına gelir (Gazimihal, 1955).

** Nebbethane çalıcı mehterler anlamına gelir (Gazimihal, 1957).

***Mehter sazlarından tabl davuldur (Gazimihal, 1957).

İmparatorluğu'nun kuruluşuyla da davul daha yüce bir anlam kazanmıştır. 1284'te Selçuklu Sultanı, Osman Gazi'ye sancak olarak verdiği topraklar üzerinde hakkını belgeleyen fermanla birlikte beylik alametleri olan tuğ, alem ve tablihan (Asya'da tuğ ve davul takımı gönderme töresi) göndermiştir. Osman Gazi'nin huzurunda vurulan nevbete saygı göstermek davulu ve mehter gösterisini hükümdarın saltanat işaretleriyle özdeşleştirmiştir. Davul müziği sadece hükümdara armağan edilen bir tören süsü değil, hükümdarlık ünvanının ve fiili iktidarının tam bir ifadesi, hanedanı temsil eden bir simge olmuştur (Popescu-Judet, 1998).

I. Murad zamanında (1362-1389) yeniçeri birliklerinin kurulmasıyla mehter örgüt haline dönüştürülmüştür. Osmanlı sultanlarının soyuyla özdeşleşen mehter, yeniçerilere yardımcı bir kurum haline getirilirken, mehter müzisyenleri devşirme düzenine göre hizmete alınmış, yeniçeriler gibi Kapıkulu Ocağı'na bağlanmıştır. Mehter takımlarının görevleri artıp genişledikçe mehter bütünüyle Yeniçeri Ocağı'na* bağlı olmaktan çıkmıştır. Mehter takımları bayramlarda, şenliklerde, düğünlerde çalmışlar halka hizmet etmişlerdir. Sultana bağlı olan mehterhane birlikleri dışındaki mehter takımları, kendi adlarına mehterhane kurma hakları olan yüksek rütbeli kimselere hizmet vermekle görevli olup, takımın büyüklüğü söz konusu rütbe ve mevkiye verilen tuğ sayısına bağlanmıştır.

Kuruluşundan beri mehter örgütü sultanın gücü, hakları ve yetkileri arasında bir bağ kurulduğunu göstermiştir. Mehter takımı, sultanın varış zamanında, tahta çıkışında, saraydaki kabul törenlerinde, yabancı elçiler için sarayda düzenlenen karşılama törenlerinde, bayramlarda, zafer kutlamalarında nevbet vurup, mehter havaları çalmıştır.

Mehterin başka bir boyutu namaz vakitleriyle nevbet vurma arasındaki ilişkide görülmüştür. Mehter gösterisi İslam halifesi ve Osmanlı sultanı olarak padişahın manevi gücünü ve iktidarını temsil eden bir simge olmuştur. Bu da namaz ibadetine aykırı olmayan, namazla birlikte düşünülebilecek bir şeydir. Mehter, devlet kavramıyla din kavramını sultanın kişiliğinde birleştirmiştir (Popescu-Judet, 1998).

Mehter icrası basit bir konser değil, ses, görme, dil, hareket kavramlarına dayalı bir tiyatro gösterisi olmuştur. Mehterin ana sistemi, seslendirilecek ezgileri ezberleme, sözde dilsel ünlemler, soru cevap biçimindeki basit diyalog parçacıkları, mekanda yerleşim, mekanda

* Orhan Gazi tarafından Yeniçeri adıyla kurulan (1362), II. Mahmud zamanında Nizam-ı Cedid adındaki asker ocağının kurulmasıyla ortada kaldırılan (1826) Osmanlı İmparatorluğu'nun piyade asker sınıfının adı (Türk Dil Kurumu, 1998).

hareket, özel giyim ve öteki mehter eşyaları ile bütünleşmiş bir saz ve söz müziğidir. Töreni yöneten mehterbaşdır (Popescu-Judet, 1998).

Müzik parçaları kulaktan dolma yöntemlerle öğrenildiği için mehter dağarcığının bir bölümü kaybolmuştur. Bununla birlikte eski mehter bestecilerinin besteledikleri ezgilerin birçoğu Ali Ufki ile Dimitri Kantemiroğlu tarafından notaya alınmıştır (Popescu-Judet, 1998). Osmanlı fetihleri sona erince mehter kültürü Osmanlı sınırları dışında yayılmaya başlamıştır. Avrupa'ya gönderilen Osmanlı elçileri kendi mehter takımlarını da gittikleri ülkeye götürdüklerinden Avrupalılar imparatorluk mehter takımına hayran kalmışlardır. 18. yüzyılın ilk yarısında mehter Avrupa ülkelerinin bandolarına girmiştir. 1826'da Sultan II. Mahmut Yeniçeri Ocağı'nı kaldırdığında Türk askeri müzik takımı yerini Avrupa örneğine göre kurulan askeri bandolara bırakmıştır. 1831'de Muzıka-i Hümayûn adlı bir askeri müzik kuruluşu da oluşturulmuştur.

5.4 Osmanlı Müziğinde Avrupa Etkisi

Avrupa müziğiyle ilk ilişkilerimiz 16. yüzyılda başlamıştır. 1543 yılında imzalanan Osmanlı-Fransız antlaşmasından sonra Fransa'yla gerçekleşen ilişkiler sayesinde geleneksel Türk sanat müziğinde sınırlı olarak kullanılan ritim kalıplarından Frenk-Çin'in (Frenk işi) biçimlendiği düşünülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda köklü Batılılaşma hareketini başlatan ve geleneksel Türk sanat müziği* bestecisi olan III. Selim'in (1789-1807), Avrupa müziğine duyduğu ilgiyle 1797 yılında bir İtalyan opera topluluğunu sarayda izlemiş olduğu, saray sır katibinin günü gününe tuttuğu notlarda (ruzname) yer almıştır.

Batılılaşmayı bir devlet politikası olarak uygulamaya koyan II. Mahmud'un (1808-1839) Mehter'i kaldırarak, Muzıka-i Hümayûn'u kurması, Avrupa müziğine kararlı bir yönelişi ifade etmiştir. Sultan Mahmut'un bu girişimi yalnızca askeri müzik ile sınırlı kalmamıştır (Kosal, 2001).

* Türk müziği geleneksel Türk sanat müziği ve geleneksel halk müziği olarak ikiye ayrılır. Geleneksel Türk sanat müziği kendi içinde dinsel ve dünyasal olarak gruplandırılır. Dinsel müziğin içine cami ve tekke müziği, dünyasal müziğe ise mehter, fasıl ve kentsel eğlence müziği girmiştir (Gedikli, 1999).

Avrupa müziğinden, geleneksel Türk sanat müziğinin dinsel kolu (cami müziği ile tekke müziği), hiç etkilenmezken, en çok etkilenen kentsel eğlence müziği olmuştur. Avrupa müziğinin etkileri, çalgılar, nota yazımı ve basımı, çeşit ve biçim, teori, çokseslilik, seslendirme ve orkestradaki çalgıların oturtumu yönlerinde belirginleşmiştir (Say, 1998).

Avrupa çalgıları geleneksel Türk sanat müziğine yoğun olarak ilk kez yine II. Mahmut döneminde girmeye başlamış ve geleneksel çalgılar ile Avrupa çalgılarını bir araya getiren ilginç bir birleşime yönelinmiştir. Ney ile flüt, ud ile mandolin bu birleşimde yer aldığı gibi ayrıca Avrupa çalgılarından keman, viyolonsel, lavta, gitar, trombon ve kastanyet; geleneksel Türk çalgılarından ud, ney, kanun, darbuka ve zil gibi çalgılarla birlikte kullanılmıştır. Koro ve küçük orkestradan oluşan fasıl topluluğunu yöneten şef figürünün ortaya çıkması da aynı döneme rastlamıştır. Türk makamları, Avrupa müziğinin armoni tekniği ve çeşitli formları kullanılarak ona benzetilmeye çalışılmıştır. Bu uygulama, 19. yüzyılın ortalarında, saray orkestrasında bulunan İtalyan müzisyenler tarafından da yapılmıştır (Say, 1998).

Geleneksel Türk sanat müziğini yazıyla saptamayı düşünenlerin başında Ali Ufki Bey (1610-1675) ve Dimitri Kantemiroğlu (1673-1723) gelmiştir. Bu iki müzisyenin bulunduğu notasyon* benimsenmese de notaya alınan yüzlerce eser bu sayede belgelenmiştir. Daha sonra Nayi Osman Dede ve onun torunu Abdülbaki Nasır Dede ile Hamparsum Limoncuyan da çeşitli müzik yazıları bulmuşlar ancak 19. yüzyılda hiçbiri benimsenmemiştir. Batı notasını ise ilk kez Muzıka-i Hümayûn'un şefliğine getirilen Giuseppe Donizetti uygulamıştır. Avrupa yazısının Türk müzisyenler tarafından kullanılması geç de olsa birçok eserin unutulmasını önlemiştir. Ancak Türk müziği makam sistemi, Avrupa'nın tonal sisteminden farklı olduğundan bazı sorunlar çözümsüz kalmıştır (Say, 1998).

Avrupa müziği, geleneksel Türk sanat müziği üzerinde çeşit ve biçim açısından da etkili olmuştur. Ayin, Kâr, Beste gibi büyük formlarda bestelenen eserler yerine şarkı ve oyun havası gibi küçük yalın formlar ön plana çıkmış, Avrupa kökenli vals, longa ve sirto gibi

* 15. ve 16. yüzyılda Osmanlı kuramcıları dizinin makam sistemine göre tanımlanmasının dışında notaya ilgi duymamıştır. Kullandıkları işaretler perdeleri örneklerle göstermeye yarayan notalardır. Bu kuramcıların çalışmalarında tablolar halinde verilmiş kuramsal dizi örnekleri tutarsız, gelişigüzel harf notaları halinde geometrik şekillerdir. Bu nedenle kuram ve uygulama arasında uyumsuzluk ortaya çıkmıştır. Müziği yazıya dönüştürme düşüncesi 17. yüzyılda önemli bir konu haline gelmiştir. Yazar ve saray müzisyeni Ali Ufki (1610-1677) 21 fasıla, 400 saz ve söz eserini 1650'de Avrupa porte notasıyla yazmıştır. Ancak bu çalışma Türk müziğinin özgül yapısına uymamıştır. 17. yüzyılın sonunda Prens Dimitri Kantemiroğlu (1673-1723) harf notasını yeniden canlandırmıştır. Bu uygulamada nota işlevi gören harflere bakıldığında, notaların harf şekilleri perdelerin Türk müziğindeki adları yerine geçmektedir. Bu harfler hat şekilleriyle ilgili çağrışımlar da uyandırmıştır. Kantemiroğlu notasyonunun amacı, müziği yazıya geçirip doğru aktarılmasını sağlamak olmuştur (Popescu-Judetz, 1998).

formlar, geleneksel Türk sanat müziğinde yer almıştır (Say,1998).

Teori anlayışındaki etki, 19. yüzyılın ortalarında geleneksel makam sisteminin tonal sisteme uyarlanmasını amaçlayan çalışmalarda görülmüştür. 1864 yılında ikinci baskısı yayınlanan Haşim Bey'in teori kitabında, 80'den fazla Türk makamının tanımı yapılarak, her tanımın ardından o makamın Avrupa müziğindeki karşılığı bulunmaya çalışılmıştır. Ancak bu çalışmada tonal müzikle Türk makamları arasındaki yapısal fark gözetilmemiştir.

Yüzyıllarca tek sesli olan makamsal müziğimizde çokseslilik eğilimi yine Avrupa müziğinden geçmiştir. Hem 19. yüzyılda Avrupa kökenli müzisyenler hem de 20. yüzyılın başlarında Türk müzisyenlerin yaptığı ilk çoksesli çalışmalar, genellikle yüzeysel olmuştur. Geleneksel Türk sanat müziğinin çokseslendirilmesinde en tutarlı ve kapsamlı teorik çalışmayı Kemal İlerici (1910-1987) ortaya koymuştur. Besteci Avrupa'nın üçlüsel armoni sisteminden esinlenerek dördüsel armoni dizgesi adı verilen bir sistem geliştirmiştir (Say, 1998).

Çalgıya önem vermeyen bir müzik anlayışının ileri bir düzeye erişmesi ve uluslararası boyutlara ulaşmasının olanaksızlığı, çalgıların çeşitliliği, genişlik ve tını bakımından insan seslerine olan üstünlüğü, ayırt edici bir etken olmuştur. Bu nedenle bir müzik eserinin seslendirilebilmesi için ses ve çalgıların görevlendiriliş düzeni olarak tanımlanabilen oturtum bir müzik türünün yüksek düzeyde bir sanat müziği olabilmesinde, armoni boyutu kadar önemli sayılmıştır (Say, 1998).

5.5 Askeri Bando ve Donizetti

Padişah II. Mahmut'un (1808-1839) ıslahat hareketlerinin başında, Yeniçeri ordusunun kaldırılışı gelir. Çünkü Avrupa kurallarıyla yetiştirilen yeni askerler mehter müziğine ayak uyduramadığından Türk askeri müziği 1826'dan sonra yeni bir döneme girmiştir. Giuseppe Donizetti'nin (1828) gelişi ve 1831'de kurulan Muzıka-i Hümayûn'un şefliğine getirilişiyle Batılı anlamda bando müziğine geçiş sağlanmıştır.

Çoksesli müzik eğitimi yöntemlerine göre yetiştirilen saray müzisyenleri, 19. yüzyılın ortalarına doğru bandolar zincirinin kurulmasına öncülük etmişlerdir. 1839'da tahta çıkan Sultan Abdülmecid (1839-1861) döneminde bandolar sayıca çoğalmıştır.

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyılın başlarında Osmanlı İmparatorluğu sınırları içinde bulunan

Suriye, Mısır, Irak, Lübnan gibi ülkelerde Osmanlı ordu bandoları çoksesli müzik eserleri seslendirmişlerdir. Birçok yapıtın prömiyeri bu ülkelerde askeri bandolarımız tarafından gerçekleştirilmiştir.

Osmanlı sarayındaki Enderun ağalarından geleneksel Türk sanat müziği alanında uzmanlık sahibi olanlar saraydaki müzik heyetlerinde görev almışlardır. Avrupa müziği eğitimine başlayan ilk Türk gençleri de bu Enderun ağaları arasından seçilmiştir. Bandonun kurulması için II. Mahmut, sarayındaki Enderun ağalarından Nokta Mehmet Efendi'nin idaresinde ve gözetiminde Halil ve Osman Efendi, Edip Ağa ve Hasan Hoca'dan oluşan karışık bir subay heyeti tayin etmiş ve bunlar ilk mızık subaylarımız olmuştur.

Daha sonra Donizetti Paşa (Guiseppe Donizetti) Osmanlı İmparatorluğu Mızıkaları Umum Mürebbisi ünvanıyla, memleketimizde geçirdiği yirmi sekiz sene içinde Avrupa müziğinin Osmanlı Sarayı'nda teşkilatlanması ve değerli Türk sanatçıların yetişmesini sağlamıştır. G. Donizetti'ye verilen ilk öğrenciler kısa zamanda nota öğrenmiş, Avrupa müziği aletlerini çalmaya, İtalyanca besteleri yorumlamaya başlamışlardır. Guiseppe Donizetti Osmanlı Sarayı'nda II. Mahmut devrinde başlayıp Abdülmecid'in padişahlığı senelerinde devam eden çalışmaları arasında bir Türk orkestrası da kurmuş, ölümünden sonra da pek çok yabancı sanatçı saray orkestrası şefliği görevini sürdürmüştür.

II. Abdülhamid'in (1876-1909) son senelerinde saray orkestrasını Türk şeflerinin idare ettiği görülürken, bu durum 1908 Meşrutiyeti'nden sonra da devam etmiştir. Böylelikle askeri bandolar günümüze kadar ordumuzla beraber varlığını sürdürmüştür (Say, 1998).

6. AVRUPA SAHNE SANATLARI ve OSMANLILAR

12. yüzyıldan başlayarak neredeyse 18. yüzyıla sarkan Avrupa şenlikleri Osmanlı şenliklerine benzerlikleriyle dikkat çekmektedir. Avrupa'daki şenlikler, seyirci için önceden hazırlanmış konusu olan, kişileştirme, söyleşme, dekor, ışık, giyim kuşam ve çeşitli etmenlerle süslenerek yalnız sahne sanatlarını değil resim, heykel, müzik, süsleme sanatlarını da içeren ve onların da gelişmesine yardımcı olan bütüncül bir gösteridir.

Avrupa'da saraya bağlı bu şenliklerde amaç;

- 1) Toplumsal ve politik önemi olan bir olayı anlatmak
- 2) Şenlik havasıyla katılanları çeşitli gösterimlerle eğlendirmek
- 3) Katılanları ve seyircileri olayın önemiyle birlikte şenliği düzenleyen sarayın gücünü kuvvetini göstererek etkilemektir.

İtalya'da özellikle Rönesans döneminde şenlikler (festa veya festaiuoli) çeşitli sanatları ve ünlü sanatçıları biraraya getiren görkemli dev gösterimler olup, içindeki tüm öğeleriyle Osmanlı şenliklerinin tıpatıp bir benzeri olmuşlardır. Bu şenliklerin önemli öğelerinden biri Türkler ve Osmanlılardır. Rönesans şenliklerindeki diğer bir öğe, Romalılarda olduğu gibi zafer geçit alaylarıdır (trionfi). Bunlarda maskeli kişiler, alegorik* figürlerle geçer. Geçitte çeşitli biçimlerde arabalar ve araba gibi karada yürüyen gemiler (carrus navalis)'de vardır. Kimi kez araba yürüten gizlenmiştir, kimi kez de arabayı efsanedeki hayvanlara benzetilmiş hayvanlar çeker. Öyle ki bu trionfi'lerde tutsak Osmanlıların develer üzerinde geçirildiği de olur. Şenliklerde İtalyanlarla Türkler arasındaki hem kara hem deniz savaşları zamandası olarak canlandırılırken, Türklere karşı kazanılmış zaferlerle gösterimler son bulmuştur (And, 1989).

Şenliklerde göze çarpan başka bir öğe havai fişekler ve şarkılar eşliğinde düzenlenen araba yarışlarıdır (cocchiata a cantare). Havai fişekler gürültü ve görünümüyle top ateşlerini canlandırmakta kullanılmıştır. Bunun yanı sıra Osmanlı şenliklerinde çok görülen şekerden heykeller de Rönesans şenliklerinin bir başka önemli öğesidir (And, 1989).

Şenliklerin dikkat çekici noktası, şenliği kalıcı kılan kitaplardır. Bunlar Osmanlı şenliklerini

*Alegori bir görüntü, bir yaşantı veya bir davranışın daha iyi kavranmasını sağlamak için göz önünde canlandırıp dile getirme (Türk Dili, 1989).

anlatan minyatürlü surnameler gibi çoğu kez resimlidir. Kitapları resimleyenler Stefano Della Bella, Bernardo Buontalenti, Jacopo Ligozzi, Alfonso Parigi, Michelangelo Buonarroti, Orazio Scarabelli gibi çağının ünlü ressamlarıdır. Önemli şairler, mimarlar, müzik sanatçıları da bunlara katkıda bulunmuştur (And, 1989).

Şenlikler, İtalya'nın önemli merkezlerinin hepsinde yapılmış ancak en görkemli ve sanat değeri yüksek olanlar Floransa'dakiler olmuştur. Başlangıçta daha çok dinsel konularla Haçlılar ele alınmış fakat İstanbul'un alınışından bir yıl sonra, 1454'te konular Türklere yönelmiştir. Şenliklerde soylular Türk biçiminde, *Alla turca* giyinmişlerdir. Bu bir çeşit çağın modası gibidir (And, 1989).

Şenliklerde çeşitli tarihi olaylar da oyunlara konu olmuştur. İtalyanlar genellikle zaferle biten savaşları sahne eserlerine yansıtmışlardır. Örneğin; Leopoldo Tarantini'nin *Battaglio di Lepanto* (İnebahtı Savaşı), Luigi Salchi'nin *L'assedio di Malta* (Başarısız Malta kuşatması) gibi. Floransa'da Palazzo Pitti Sarayı'nda Türklerle ilgili çok önemli bir balenin de temsili gerçekleştirilmiştir. 1615 yılının karnavalında oynanan *Ballo di donne Turche* (Türk Kadınları Balesi) adlı bale Türkleri konu alan ilk balelerden biridir. (And, 1989).

Bunun yanı sıra Rönesans İtalyan oyunlarında Türklere çok kadınlı evlilik, Türk korkusu ve alaya alınan Türk töreleri işlenmiştir. Örneğin; Ruzzante'nin *Ancanitana* (1522) adlı eserinde Türk korkusu, Gian Franco Loredano'nun *La Turca* adlı eserinde de alaya alınan Türk töreleri yer almıştır.

Bir sahne ve gösteri sanatı olarak ele alınabilecek balede de; klasik bale tarihinde ilk önemli bale gösterimi 1581'de Fransız Sarayı'ndaki Ballet Gonique de la Roynne balesi olmuştur. Bu tarihten önce de saray eğlencelerinde, örneğin 1564-1565 ve 1572 yıllarında baleler gösterilmiştir. Ancak İstanbul'daki bale gösteriminin Kanuni döneminde 1524 yılında sergilenmesi ve yemek aralarında verilmiş olması da bu gösterimin en erken tarihli bir intermezzo* veya interlüde olduğunu ortaya koymuştur. Tanınmış bir bale tarihi bilgini olan Walter Toscanini'nin** özel kitaplığında bir belge şu bilgileri içerir; "Türklerin ilk kez tiyatro, opera, bale gibi Avrupa seyirlik sanatlarıyla tanışması, daha da ileri giderek bunlarda işbirliği yapması daha çok yabancı elçiliklerin düzenlediği gösterilerde olur. Bunların kiminde Türkler yalnızca seyirci olarak kalırlar, kiminde de doğrudan doğruya gösterilere oyuncu olarak

* 16. yüzyılda acıklı bir yapıtın perdeleri arasına yerleştirilen güldürü niteliğindeki müziksel eğlence bölümleri (İlyasoğlu, 2001).

** Orkestra şefi Arturo Toscanini'nin oğlu.

katılırlar.” (And, 1989, s.14)

Gösteri sanatlarında Avrupalılar özellikle Rönesans’ın doğup büyüdüğü İtalya’yla karşılıklı alışveriş halinde olurken, diğer yandan 16. yüzyıldan itibaren İstanbul’da yaşayan İtalyanların da gösteri sanatlarının oluşmasında katkıları görülmüştür. Rönesans şenliklerinde görülen sanatların bir araya gelişi ve ortaya dev bir gösteri çıkışı Osmanlılara da yansımış ve bu gösterilere imparatorluk içinde herkes katkıda bulunabilmiştir (And, 1989, s.17).

Rönesans şenliklerinin Osmanlı şenlikleriyle benzerlik taşıması, güçlü bir Türk imgesine yer verilmesi, Avrupa sahne sanatlarıyla Osmanlılar arasındaki etkileşimi göstermektedir.



7. OSMANLI KÜLTÜR-SANAT ORTAMINDA OPERA

7.1 Osmanlıların Operayla Karşılaşması

İlk opera 1594 yılında İtalya'nın Floransa kentinde Jacopo Peri tarafından bestelenmiş ve üç yıl sonra oynanmıştır. Bu yeni tür sanat eseri kısa sürede İtalya'nın diğer kentlerine ve Avrupa'nın belli başlı ülkelerine yayılmıştır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda özellikle Tanzimat'la yenileşme hareketleri yoğunlaştığından, müzik ve opera alanına da yansıyan bu gelişim ve değişimlerin öncesinde -16. yüzyıldan itibaren- Osmanlı İmparatorluğu'nda saray düğünleri ve şenliklerine Avrupa'dan bale toplulukları getirmek adet olmuştur. 17. yüzyılda ise Sadrazam Köprülü Fazıl Ahmet Paşa (1635-1676) bir düğün için Venedik'ten tam kuruluşlu bir opera topluluğu getirmek istemiş fakat bir opera topluluğunun sanatçıları, dekoru ve orkestrasıyla oluşturduğu kalabalık kadro nedeniyle getirilmesi mümkün olmamıştır. Bütün bu gelişmeler Osmanlı İmparatorluğu'nun opera ve baleyle tanışmasının ilk adımlarıdır.

Osmanlı İmparatorluğu'nun padişah adına memleket dışına göndermiş olduğu elçiler diplomatik görevlerinin yanı sıra askeri ve teknolojik alanlarda inceleme yaparak, sosyal ve kültürel etkinliklere katılarak bunları bir rapor haline getirmişlerdir. Sefaretname ismiyle adlandırılan bu yazılar Osmanlılar devrinde Avrupa hakkında oldukça geniş bilgi vermiş olan eserlerdir. Bu nedenle Avrupa dram sanatı ve opera hakkında da ilk bilgiler sefaretnameler sayesinde öğrenilmektedir.

Sultan III. Ahmed'in (1703-1730) Fransa Kralı XV. Louis'e Fransa devleti ile Osmanlı hükümeti arasında bir ittifak hazırlamak için elçi gönderdiği Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin yazdığı Paris Sefaretname'si, 1737 yılında İbrahim Müteferrika matbaasında kitap halinde basılmıştır. Eser, Avrupa'nın gündelik hayatını ve sanatını tanıtmak bakımından önemli ipuçları vermektedir.

Sefaretnamede Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi, opera sanatının İtalya'da gelişip Fransa'ya geçmiş olduğunu bilmediğinden oyunun Paris'e mahsus olduğunu, büyük bir kalabalık karşısında oynandığını, bütün ileri gelenlerin katıldıklarını, hatta ara sıra kralın bile geldiğini ayrıntılarıyla anlatmaktadır (Sevengil, 1969).

Avrupa'ya giden diğer Türk elçileri de opera sanatıyla ilgili izlenimlerini İstanbul'a iletmış ancak ülkenin kapılarını operaya açmakta başarılı olamamışlardır. İşin ilginç yönü, bu arada libretto yazarları ve bestecilerin de Türkler ve Türklerin mehter müziğinden esinlenerek pek çok opera yazmış olmalarıdır.

Elimizdeki bilgilere göre ülkemizdeki ilk opera temsili, 18. yüzyılda; 1797 yılı Mayıs'ında bir İtalyan opera topluluğu tarafından İstanbul'daki Topkapı Sarayı'nda, Padişah III. Selim'in huzurunda gerçekleşmiştir. Daha sonra birkaç opera, yine halka kapalı şekilde, sarayda ve bazı yabancı elçiliklerde sınırlı ve özel davetlilere oynanmıştır (Sevengil, 1969) (Altar, 1993d).

7.2 Tanzimat Dönemi ve Opera

Tanzimat'tan sonra Avrupa ile her alanda ilişkilerimiz artınca çeşitli ülkelerden gelen opera toplulukları, İstanbul ve İzmir'de verdikleri temsillerle operayı Türk halkına tanıtmışlardır. İstanbul'da opera temsilleri için yeni tiyatro binaları da yapılmıştır. Beyoğlu semtindeki, Bosko adlı bir hokkabazın tiyatrosu en önemlisidir.

Bosko'nun tiyatrosunun yeni sahibi Michael Naum, binada gerekli değişiklikleri yaptırdıktan sonra 29 Aralık 1844 günü temsillere başlamıştır. Naum Tiyatrosu'nda oynanan ilk eser, G. Donizetti'nin *Lucrezia Borgia* operasıdır. Naum Efendi yabancı dillerde eserler oynatmak için gerekli imtiyazı alarak bu alanda bir tekel kurmuştur. İmtiyazın süresi 1867'ye kadar sürmüştür, Naum Efendi aynı zamanda libretto yazarlarına ve bestecilere sipariş vererek tiyatrosu için operalar yazdırmış ve bunların dünyadaki ilk temsillerini tiyatrosunda gerçekleştirmiştir. 1870 yılında Naum Tiyatrosu'nun yanmasından sonra Naum Efendi işi bırakmıştır.

Naum'daki opera toplulukları Saray Tiyatrosu için yabancı konuklara gösterimler de sunmuştur. Örneğin; 1860'da Eflak ve Buğdan Voyvodası Prens Couza geldiğinde Dolmabahçe Saray Tiyatrosu'nda Sultan'ın ve Prens Couza'nın onuruna temsil verilmiştir. Diğer yandan Yıldız Saray Tiyatrosu'nda da yabancı pek çok opera topluluğu saray çevresi için temsiller gerçekleştirmiştir.

O yıllarda İstanbul'daki opera binaları eski İtalyan tiyatroları gibi, kat kat localar şeklinde, sahneleri çağın en ileri teknik donanımlarıyla yapılmıştır. Salonların kapasiteleri de oldukça geniştir. Örneğin; Sultanahmet'te geçici olarak yapılmış bir tiyatro, 1600 kişiliktir.

Bu arada azınlıkların kurdukları opera toplulukları da İstanbul'da faaliyete geçerek, yazılan yerli opera ve operetleri oynamışlardır. Bunlar arasında Dikran Çuhacıyan*'ın, Güllü Agop'un, Küçük İsmail ile Minakyan'ın toplulukları en önemlileridir (Tanrıkulu, 1983) (Altar, 1993d).

7.2.1 Türkçe'ye Çevrilen İlk Opera Librettosu ve İlk Opera Eseri Denemesi

Bosko tiyatrosunda verilen dramatik temsiller 1841 yılı kışında ve 1842 yılı baharında devam etmiştir. Oynanan eserler İtalyanca'dır, sanatçılar da İtalyan'dır. Seyircilerin de çoğu İstanbul'daki Avrupalılar ve Avrupa dillerini bilen Hıristiyan, Müslüman yerlilerdir. Fakat Avrupa dillerini bilmeyen Türklerden de gazetenin ilan ettiği bu yeni eğlenceyi görmek için tiyatroya gidenler olmuştur.

Oyunlar Türkler arasında da ilgi kazanmaya başlayınca, temsil mevsiminde oynanmış olan İtalyanca operalardan biri Türk diline çevrilerek kitap halinde basılmış (1842) ve satılığa çıkarılmıştır. Türkçeye çevrilen bu ilk dramatik eser Gaetano Donizetti'nin *Belisario* operasıdır. Eserin konusu: 580 yılında Bizans İmparatoru Iustinianus'un seraskeri Belisario'la yaşadığı olaylardır. Operanın Türkçe çevirisi *Ceride-i Havadis* (Haber Gazetesi) gazetesinde yayınlanmıştır (Altar, 1993d) (Sevengil, 1969). Bir opera çevirisinin basında yer alması, bu bilginin yaygın paylaşımı açısından dikkat çekicidir.

Dilimizde ilk sahne eseri, Tanzimat Dönemi'nde yazılmış bir opera librettosudur. Yazarı Hayrullah Efendi'dir. Hekimbaşı Abdülhak Molla'nın oğlu, şair Abdülhak Hâmid'in babasıdır. Tıp eğitimi alan yazar, Milli Eğitim hizmetlerinde ve İran'da Türk elçisi olarak görev yapmıştır. Hayrullah Efendi'nin ilk eseri *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni* isimli opera librettosudur (1842). Eser İbrahim Paşa ile İbrahim Gülşeni'nin hikâyesini anlatmaktadır.

Yazar öğrencilik yıllarında, Avrupa'nın bilim, edebiyat ve tiyatro eserlerine ilgi duymuştur. Beyoğlu tiyatrolarının temsillerini takip etmiş, dram tekniği hakkında araştırma yapmıştır. *Hikâye-i İbrahim Paşa be-İbrahim-i Gülşeni* adını taşıyan eserin konusu İbrahim Paşa isimli

* Dikran Çuhacıyan (1836-1898) müzik eğitimini Milano'da yapmış ilk Türk opera bestecisidir. Besteci, önce İtalyanca sonra Türkçe eserler bestelemiştir. Bu eserlerden bazıları yurt dışında da oynamıştır. En tanınmış eserleri arasında *Arif'in Hilesi* (1872), *Köse Kâhya* (1874), *Lelebici Horhor Ağa* (1875) gibi operetler veya komik operalar sayılabilir (Tanrıkulu, 1983) (Altar, 1993d).

bir vezirin Osman Oğulları hanedanını yıkıp, padişah olmak arzusu üzerine kuruludur.

Eserin bazı yerlerinde şahıslara gazeller söylenilerek opera ariyaları taklit edilmek istenmiş ve bazı yerlerinde de “Tiyatronun içi biraz karanlık edilip mızıka dahi gayet hazin ve muhrik olarak bir hava çalıp...” gibi notlar düşülmüştür (Sevengil, 1969, s.70). Bütün bunlardan çıkan anlam, Hayrullah Efendi’nin, Beyoğlu tiyatrolarında gördüğü operaların etkisiyle onlara benzeyen müzikli bir eser yazma arzusu olmalıdır.

Hayrullah Efendi, sahnede temsil edilmek üzere yazdığı eserine hikaye demiştir. Bunun sebebi dilimizde tiyatrodan bahsederken, içinde bir olay anlatılmış olması yüzünden, hikaye kelimesiyle ifade edilmesidir. Avrupa’daki ülkelere giderek komedy ve opera seyretmiş olan eski elçilerimiz de tiyatro için hikaye kelimesini kullanmışlardır. Hayrullah Efendi, Avrupalı yazarlar gibi piyesi perdelere bölmüş, eserde şahıslara söylenilmiş olan sözlerin arasında “Perde kapanık...” veya “Perde açılıp” gibi sözler kullanmıştır (Sevengil, 1969, s.71). Yazar perde sözünü doğrudan doğruya sahneyi seyircilerden ayıran örtü manasında kullanarak, piyesin ayrıldığı kısımları fasıl kelimesiyle ifade etmiştir. Bu şekilde bir kitabın ayrılan kısımlarının eskiden beri fasıl kelimesiyle anlatılması adetine uyulmuştur. Her perdenin içinde de sık sık dekor değişmesini gerektiren farklı tablolar vardır ve oyuncuların her birinin söylediği sözler hemen hemen birkaç sayfa tutmaktadır. Ancak Hayrullah Efendi’nin gençlik yıllarında yazdığı bu eserin sahneye konulabilecek düzeyde olmadığı görülmüştür (Sevengil, 1969).

7.2.2 İlk Opera Temsilleri

III. Selim’in padişahlığı sırasında Avrupa ile ilişkilerimiz giderek artmaya başlamıştır. 18. yüzyılın son yıllarında Topkapı Sarayı’nda III. Sultan Selim’in huzurunda yabancı bir heyetin gösterileri memleketimizdeki ilk opera temsilidir (1797 yılı Mayıs ayının ikinci günü). Hünkâr Sarayı’nda padişah ve yakın çevresine özel olarak oynanan bu operadan ancak kırk dört yıl sonra İstanbul halkı sahnede opera görmek fırsatını elde etmiştir (Sevengil, 1969).

1844 yılı sonlarında Naum Tiyatrosu’nda, İtalyan sanatçılar tarafından oynanan ilk eser, *Lucrezia Borgia* operası (29 Aralık 1844), ikinci eser *Sevil Berberi* operası (1845-Ocak), üçüncü eser ise Gaetano Donizetti’nin bestelediği *Parisina* isimli operadır. (1845-Ocak)

7.3 Osmanlı Kültür Ortamında İtalyan Etkisi

Tanzimatın ilânından hemen sonra İstanbul'da Beyoğlu tiyatrolarında, İtalyan opera toplulukları tarafından sahneye konan operalarla ilgili ilanlarla karşılaşmıştır. Bu tür ilanlar, özellikle Tanzimat'tan sonra ve daha çok 1841-73 yıllarında İstanbul'da basılan Ceride-i Havadis (Haber Gazetesi) adlı gazetede yayınlanmıştır.

Müzikte yenilenme çabalarına herşeyden önce İtalyan opera sanatı örnek olmuş ve bu sanatın beşiği olan İtalya'daki hocalardan yararlanılmıştır. Hatta bu konuda karşılaşılan ilk önemli örnek, Tanzimat'tan 7 yıl sonra büyük İtalyan bestecisi Giuseppe Verdi'nin 1846 yılında bir İtalyan opera topluluğu tarafından Beyoğlu'nda oynanan *Ernani* operasıdır. Yapılan araştırmalarda Verdi operalarının 1846-77 yılları arasında ve İtalya'daki dünya prömiyerlerinden bir ya da birkaç yıl sonra İstanbul'da oynanmış oldukları kesinlikle tespit edilmiştir. Örneğin; *Ernani*, Venedik 1844 / İstanbul 1846, *Nabucco*, Milano 1842 / İstanbul 1846, *Il Trovatore*, Roma 1853 / İstanbul 1853 gibi (Altar, 1993d).

1869-1870 yıllarında İstanbul'da geniş ölçüde İtalyan operaları oynanmıştır. Bu operalar, Bosko, Naum ve Gedik Paşa Tiyatroları diye adlandırılan üç ayrı tiyatro binasında sahneye konmuştur. Operaların seslendirilmesine öncülük eden, Osmanlı İmparatorluğu mızıkalarının genel eğitmeni ünvanlı Giuseppe Donizetti olmuştur (ünlü İtalyan opera bestecisi Gaetano Donizetti'nin büyük kardeşi) (Altar, 1993d).

Osmanlı İmparatorluğu'nun İtalyan kolonisi içindeki diğer seçkin kişileri de çeşitli kültür ve sanat dernekleri kurarak, müzik ve sahne sanatları için konservatuar açmak girişiminde bulunmuşlardır. Bunlardan en etkili kültür sanat derneği Societa Operaia İtaliana'dır (1863). Dernek kültür faaliyetlerinin yanı sıra başka derneklerin kurulmasını da sağlamıştır (And, 1989).

İtalyanlar çağdaş yapıtlarını tanıtmak amacıyla 1902'de Armonia adında bir müzik derneğinin yanısıra müzik ve sahne sanatları için de bir konservatuar açmışlardır.

Tiyatro alanında da Türkiye'de uzun süre kalan İtalyanların büyük katkısı görülmüştür. Bunlar arasında Nestor Noci sayılabilir. Noci, Ermeni oyuncularını yetiştiren Bedros Magakyan'a ustalık, Gedikpaşa'daki Osmanlı Tiyatrosu'na da yönetmenlik yapmıştır. İtalyan

dekorcularla çalışmanın sonucunda birçok İtalyanca teknik terim tiyatrolarımızda da benimsemiştir (And, 1989).



8. AVRUPA KÜLTÜRÜNDE TÜRK İMGESİ

Avrupa'da Doğu ve Türk imgesinin oluşumunda seyyahlar, filozoflar ve şarkiyatçılar üç önemli etki grubudur. Çünkü yazdıkları eserler Türkler hakkındaki kimi öznel ve kimi de nesnel görüşleri yansıtmış, Türk imgesinin aktarılmasında da önemli rol oynamıştır.

Avrupalılar Selçuklular zamanında, Haçlı Savaşları sırasında Türklerle ilk karşılaştıkları andan itibaren onlarla ilgilenmişlerdir. Fakat Türklerin tanınmasında önemli kaynak oluşturan özel amaçlı ve yerinde gözlemlere dayanan seyahatnameler Rönesans'la birlikte ortaya çıkmıştır.

Osmanlı, ihtişamlı yılları boyunca Avrupa'da korku ve hayranlık duyguları uyandırmıştır. Bu süre içinde Avrupa Türkleri her yönüyle incelemiş ve bir Türk imgesi yaratmıştır. Yaratılan imge bu iki dünyanın niteliksel değişmelerine paralel hareket etmiş fakat kesin bir yol izlememiştir.

Avrupa feodal çağını yaşarken skolastik düşünceyle kapalı ve kendi kendine yeten bir dünyada, cismani hayatına askeri değerler egemen olmuştur. Bu yüzden Rönesans Avrupa'sı Türklere esas itibarıyla egemen değerleri olan askeri değerler açısından bakmıştır. Çünkü Avrupa'daki ülkelerin aksine, bu sırada Osmanlı İmparatorluğu son derece disiplinli ve güçlü bir merkezi orduya sahiptir. Osmanlı İmparatorluğu, gücünün zirvesine ulaştığı Kanuni Sultan Süleyman devrinde Avrupa'da da saygın bir imgeye sahip olmuştur (Timur, 2000).

Rönesans dönemindeki seyahatnamelerde Türk imgesine yaklaşım daha gerçekçidir. 16. yüzyılın son çeyreğine kadar Avrupa'daki Türk imgesi sevimli olmasa da saygındır, Avrupalı gözüyle Osmanlı yüksek derecede örgütlü, iyi idare edilen bir imparatorluktur. Olumlu sayılabilecek bu imge geniş halk kitlelerini değil, yönetici kesimi kapsar. Matbaanın icadından sonra Türklerle ilgili bilgiler, gözlemler kitap sanayinin gelişimine paralel bir yol izlemiştir.

16. yüzyılın sonlarında Avrupa'da en çok basılan iki kitaptan biri olan Villamount'un *Türkiye Seyahatnamesi* Türklerle ilgili olumlu gözlemlerle doludur. Diğer yandan Martin Luther'in *Türklere Karşı Dua* adlı eseri ve protestan liderler halk kitlelerini etkilemişlerdir. Avrupa'da feodalizmin dağılmaya başladığı, kapitalist sömürünün uç verdiği bu dönemde yoksul halk için en büyük düşman kendi yöneticileri olmuştur. 15. ve 16. yüzyılda yaygın bir Türk

düşmanlığı görülmemiştir.

Avrupa'da Türklerle ilgili imgenin değişmesi, gerek Osmanlı İmparatorluğu'nda gerekse Avrupa'da yaşanan değişikliklerle ilgilidir. Bu iki dünyanın ilişkilerindeki değişikliği, 1683'deki Viyana kuşatması çok iyi temsil etmektedir. Osmanlı orduları Viyana'da bozguna uğradıktan sonra Türkler artık Avrupa için bir tehlike olmaktan çıkmış, daha da önemlisi, Rönesans'ın ve 17. yüzyıldaki bilimsel devrimin sonucu olarak Avrupa'da bir zihniyet değişikliği başlamıştır (Timur, 2000).

17. yüzyıl Aydınlanma Çağı'yla bilimin dinden ayrı düşünülmesi, Avrupa'nın diğer ülkelere bakışını değiştirmiştir. Avrupa yüzünü Kutsal Devlet-Kutsal Düzen'den akılcı ve özgür düzene çevirirken, Aydınlanma'yla gelen yeni değerlerin oluşumu ve benimsenmesi mücadele ve iç savaşları gerektiren zorlu bir süreç olmuştur.

Avrupa kendi uygarlığına evrensel nitelik veren değerleri yaratırken, kendisini Doğu'ya göre tanımlayarak, Doğu'yu küçültücü, horlayıcı bir sıfat haline dönüştürmüştür (Timur, 2000). Avrupa siyasal özgürlüğe ve demokrasiye yönelen evriminde, yakın zamanlara kadar kendi rejimini Doğulu halklar için uygun görmemiş ve bunu bir model olarak ihraç etmeye çalışmamıştır. Tam tersine bu ülkelerin kendi kendilerini yönetmekten aciz olduğunu düşünerek, bunları işgal etmeyi ve bizzat yönetmeyi bir uygarlaştırma misyonunun gereği olarak ortaya koymuştur (Timur, 2000).

18. yüzyılda Kutsal Düzen yerini Aydınlanma rasyonalizmine ve hoşgörüyü bırakmıştır. Bu dönemde Avrupa diğer kültürlerle daha ciddi eğilmiş; Doğu dillerini ve edebiyatını incelemeye başlamıştır. Avrupa artık Osmanlı İmparatorluğu'na güçlü askeri devlet kimliğinin dışında farklı bir uygarlık, farklı bir kültür olarak bakmaya başlamıştır.

Avrupa'nın diğer ülkelere bakışında askeri değerlerden kültürel değerlere geçiş iki ayrı söylem çerçevesinde gelişmiştir. Bunlardan birincisi 17. yüzyıl sonlarında başlayan ve bilimsel bir disiplin özelliği taşıyan Şarkiyatçılık'tır. İkincisi ise 18. yüzyıla damgasını vuran filozofların gerçekleştirdiği yaklaşımlardır. Bu iki söylem bazen birbiriyle çelişerek, bazen de tamamlayarak seyyahlarınkinden farklı bir Türk imgesi geliştirmiştir. Fakat bunlardan daha etkili olan ve çağa damgasını vuran, filozofların söylemi olmuştur (Timur, 2000).

Filozof sözcüğü Aydınlanma Çağı'nda özgür düşünceli yazarlar anlamına geldiğinden mutlak monarşilerin ve kiliselerin düşmanı kabul edilmiştir. Filozoflar baskı altında yaşanan bir

düzende özgürlük ve siyasal rejim konularını çoğu kez dolaylı yollar izleyerek, özgür bir rejimi özgür olmayan despotik rejimler aracılığıyla tanımlamışlardır. Kendi ülkelerindeki mutlakiyetçi rejimleri, Doğu'da ideal tipini buldukları despotizm tehlikesine göre değerlendirmişlerdir. Bunun en çarpıcı örneği Osmanlı İmparatorluğu, İran ve Hindistan'tır. Osmanlıların üzerinde özellikle durulmasına yol açan sebep, Avrupa'ya yakın ve Avrupa tarafından iyi tanınıyor olmasıdır (Timur, 2000).

17. ve 18. yüzyıllarda diğer kıtalara karşı duyulan merakla yazılan seyahatnameler filozoflar için çeşitli uygarlıkların evrensel niteliklerini tanımladıkları belgeler olmuştur. Filozoflar Avrupa dışındaki halkların dillerini, düşüncelerini, örf ve adetlerini bilmediklerinden kaba seyyahlara dayanmışlardır. Ancak filozoflar birbirlerine çok ters fikirler ileri sürdüklerinden onların yazdıklarına inanmanın büyük bir öğretici yanı olmamıştır. Bununla beraber daha sonraki gelişmeler gösterir ki, egemen zümrelerin arzularına hitap eden fikirleri oluşturduklarından Avrupa'daki Doğu ve Türk imgesini filozoflar yaratmışlardır.

Ülkelerin bakış açılarına göre; İtalyan kültüründe, Türk imgesinin kökenleri, 5. yüzyıldaki Hun saldırılarına kadar uzanmıştır. Ancak bu Türk imgesinden çok, Avrupalı ya da Romalı olmayan barbar kavimler imgesine yaklaşmıştır. Barbar sözcüğünün içeriği vahşi, zalim, kaba ve akılsız Doğulu'dur. Ortaçağ sonunda Avrupa'yı güneyden ve Akdeniz'den zorlayan Müslümanlar, Hunlara ait barbar imgesini üstlenmişlerdir. Daha sonra Hıristiyan Batı'ya karşı Müslüman Doğu'yu temsil eden Türkler eski mirasın yeni sahibi olurlar. İtalyan kültüründe Türklerin varlığı Haçlı seferlerinden sonra görülmüştür. Savaş anıları ve Bizans kaynakları bu imgeyi pekiştirir. Türk imgesinin ideolojik temeli Hıristiyan-Müslüman ikiliğine dayanmıştır. Hıristiyan ideolojisi, Hıristiyan devletine sızan kafirleri yeniden Doğu'ya geldikleri yere sürmek üstüne kurulmuştur. Türkler tiyatro, opera, bale eserlerinde, roman ve halk şarkılarında işlenirken bu eserlerin çoğu kilise mensupları tarafından kaleme alınmıştır. Örneğin; Francesco Gritti'nin *Osman e Momola* adlı şarkısında İtalyan kızına aşık Türkün durumu işlenir. Anonim *La Turca fedele* (Sadık Türk) ve Antonio Piazza'nın *La Turca in cimento a sia le avventura di Zelmira* (Tehlikedeki Türk Kadını) Gienbattista Verci'nin *Istoria di Delj o sia avventura di un Turco* (Bir Türk'ün Serüvenleri) gibi romanlar Türkleri ele almıştır (And, 1989) (Güvenç, 2000).

14. yüzyıldan sonra Türk ve Arap imgelerinin birbirine karıştığı görülmüştür. Avrupalılara göre Müslümandan ulus oluşamayacağından, her iki halk Müslüman Doğu'ya aittir. 15. yüzyıldan sonra Türkler Doğu'nun simgesi kabul edilirken Doğu'ya ait bütün sıfatlar Türk

imgesine eklenmiştir. Halkın sevdiği operalar, Türk imgesinin yayılıp kök salmasında taşıyıcı rol oynamıştır. 18. yüzyıldan sonra Türk tehdidi azalırken Türklere yönelen olumsuzluklar, güldürü ögesine dönüştürülerek devam etmiştir (Güvenç, 2000).

Avrupa'nın üstünlüğü inancı, endüstri devrimi ile Avrupa emperyalizmine paralel olarak, Avrupa'nın Doğu üzerindeki üstünlük ya da egemenliğini haklı gösterme ve sömürüyü meşrulaştırma çabası yüzyıllar boyunca gelişerek olumsuz Türk imgesini beslemeye yaramıştır (Güvenç, 2000). Bu imge günümüze değin yaşatılmıştır.

1715'den 1735'e dek İtalyan güldürü yazarı Lagase'm oynadığı oyunlarda güldürü etmenleri; çok karılılık, Müslüman kadınların peçeli yüzleri, harem ve harem ağalarıdır. Bu oyunlarda biçimi bozulmuş Türkçe ve Arapça sözcüklerin birbirine karıştığı var olmayan uydurma bir dil kullanılmıştır. İtalyan oyun yazarları eserlerde birçok kavramı eşdeğer tutmuşlardır. (Türk, Müslüman, Doğulu, Sarasen gibi)

Türkleri konu alan oyunların bazılarında da sultanlar insancıl boyutlarda ele alınmıştır. Örneğin; Felice Radicati'nin operası *Il Sultano Generoso* (Gönlü Yüce Sultan), Benedetto Marcello'nun 1715 tarihli operası *Il Bassa Generoso* (Gönlü Yüce Paşa), Pietro Angiolini'nin balesi *Il Turco Generoso* (Gönlü Yüce Türk) gibi (And, 1989).

Alman kültüründe, Türklerle ilgili gerçeğe en yakın olanlar savaş esirlerinin anılarıdır. Çünkü esirler Türkleri yakından tanıma olanağı bulmuşlardır. Haçlı savaşlarına katılanların güncelerinde Türkler aşağılanırken, kendi zaferleri yüceltilmiştir. Türkler üzerine yazılan tarih, yaygın inançları yansıttığından güvenilir kaynaklar değildir fakat etkili belgelerdir.

Genel yargı Türklerin barbarlığı, cahilliği, zalimliğidir. Belgelerde Araplarla Türkler çoğu zaman özdeş görülmüştür. 1097 tarihli bir belgede Türklerden Persler olarak bahsedilirken Doğu'nun bütün insanları bu kavramda birleştirilir. Alman kültür tarihine bakıldığında Asya Güney'i, Avrupa Kuzey'i simgeler. Buna göre Asyalı erkekler kadınsı, narin, çitkırıldım olarak nitelenirken, Hristiyanlar yiğit, güçlü savaşçılar olarak anlatılmıştır (Güvenç, 2000).

Avrupa'daki yaygın Türk imgesini yaratan Macaristanlı Alman asıllı Georg, Türkleri inançsız, Hristiyanları zorla dinsizleştiren kimseler olarak tanıtmıştır. Türkler sinsi ve kötü, fakat yeteneklerini kullanabilecek kadar da akıllıdır. Tarih yazarlarınca Türklerin, Doğu'ya ait tüm kötülükleri taşıdıkları anlatılmıştır. Tarafsızlığıyla anılan tarihçi Hammer bile Rodos'un fethini anlatırken Türkleri inançsız, acımasız, eli-kanlı, kutsal yerlere saygısız

olarak nitelemiştir (Güvenç, 2000).

Türklerin Avrupa'ya ilerlemesinin neden olduğu kaygılar edebiyata da yansımıştır. Kaygılar zaman zaman korkuya dönüştüğünden, edebiyatçılar bu korkuya karşı direnme gücünü dayanışma ruhunu artırarak sağlamlaştırmıştır. Bununla birlikte kendi toplumsal sorunlarını eleştirmek için Türklerden yararlanmak isteyen yazarlar da görülmüştür.

Rönesans ve Aydınlanma arası dönemde (15. yüzyıl-18. yüzyıl) Habsburglarda, (Avusturya) görülen düşman Türk imgesinin nedenlerinden biri 16. yüzyıldan sonra Avusturya topraklarını tehdit eden Türk akınlarıdır. Türkler tarihi resimlere, freskoya*, dua kitaplarına, kroniklere**, risalelere***, şarkı ve efsanelere konu olmuşlardır. Bu imgeye göre, Türk yönetimi Tanrı tarafından kutsanmadığından, yasal bir imparatorluk olarak kabul edilmez. Ayrıca Türklerin Hıristiyan dünyasını fethedip, despotik bir dünya devleti kurmak istemeleri de barbarlıklarının göstergesi olarak ifade edilmektedir.

Diğer bir tehdit unsuru Müslümanlığın terör simgesi olarak görülmesidir. Müslüman ile Türk, İslam ile Türk dini eş anlamlı kabul edilirken Hz.Muhammed Türk olarak bilinmiştir. Bu nedenle kafir Türklere karşı dini yönden de savaşılmaları gerekmiştir. İslam, Muhammed, Kuran-ı Kerim hakkındaki söylentilerin kaynağı Bizans'tır. İslam'ın yayılma döneminde Bizans'ta oluşan İslam karşıtı inançlar Ortaçağ Avrupa'sına ulaşmış, burada işlenip gelişerek Türk imgesiyle özdeşleşerek Habsburglarda ki düşman Türk imgesinin temelini oluşturmuştur (Güvenç, 2000).

Ortaçağ'da İngiltere ve Fransa'da Türk imgesi Müslüman-Hıristiyan ikiliği üzerine oturtulmuştur. Bu imge Osmanlı-Avrupa siyasi ilişkilerine paralel bir yol izlemiştir. Fransa'yla başlayan diplomatik ilişkilerin etkisi edebiyata da yansımıştır. Osmanlı'nın Fransa'ya tanıdığı kapitülasyonlar sayesinde Kanuni muhteşem ve kudretli Türk imgesini yerleştirmiştir. Bab-ı Ali'de Fransız temsilcisinin bulunması, Türkiye'ye gelen seyyah ve tüccarların anılarının aranılır hale gelmesi Osmanlı gelenek ve göreneklerine ilgiyi artırmıştır. Racine'nin *Bayazıt* adlı trajedisi, Moliere'nin *Kibarlık Budalası* komedisi Bab-ı Ali'de elçilik yapmış La Haye, Cesy ve d'Arvieux'un anılarından yararlanarak yazılmıştır (Parla, 1985).

* Yeni sıvanmış bir duvar üzerine suda karılmış boyalarla resim yapma tekniği (Büyük Lugat ve Ansiklopedi, 1990).

** Olayları oluş sırasına göre anlatan tarih, anlatı (Büyük Lugat ve Ansiklopedi, 1990).

*** Küçük kitapçık. 16.yüzyılın dinsel tartışmalarında risale formu İngiltere, Fransa ve Almanya'da da yaygın olarak kullanılmıştır (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986).

Fransa'da Aydınlanma Çağı'nın dini önyargılardan arınan ve bağımsızlaşan tarih anlayışı Türklerle ilgili inançları düzeltmeye ya da kurtarmaya yetmemiştir. Aydınlanma Çağı düşünürleri Avrupa'da gelişen mutlakçı yönetimlerin ideal tipini Doğu'da Osmanlı'da bulmuşlardır. Bu yönetim türü, Doğu despotizmi olarak adlandırılmıştır. Avrupa toplumlarının Türkiye'ye gösterdiği ilgi, Rönesans'tan sonra artmaya başlamıştır. 1595 yılında basılan Villamont'un *Türkiye Seyahatnamesi* Türkler hakkında olumlu gözlemler içermiştir. Ancak Viyana kuşatması (ve bozgunu) Türkiye'ye gösterilen ilginin dönüm noktası olmuş, yenilip çekilen Türkler korkulu rüya olmak yerine egzotik bir varlık olarak görünmeye başlamıştır (Güvenç, 2000).

Türklerle ilgili dini ahlaki önyargılara karşı çıkan ilk Avrupalı düşünür Voltaire olmuştur. Voltaire, Türk tarihinin bilinmeyen ya da bilinmek istenmeyen olumlu yanlarını, karşı görüş olarak savunmaktan çekinmemiştir. Voltaire'nin bütün çabalarına karşı Aydınlanma Çağı'nın önde gelen düşünürleri, Osmanlı İmparatorluğu'nun despotik bir devlet olduğu görüşünü korumuş ve yaymışlardır.

Victor Hugo *Doğu Şiirleri'ni* (Ocak 1829) Doğu'ya hiç gitmeden yayınlamıştır. Çünkü oluşmuş bir doğu miti ve bu mitten kaynaklanan sayısız metin oluşmuştur. Hugo da önsözünde *Doğu Şiirleri'nde* yaşantıdan değil şarkiyatçı metinlerden esinlendiğini itiraf etmiştir (Parla, 1985).

İngiltere'de Elizabeth çağına kadar Türk imgesine Bizans tarihçilerinin çevirileri kaynaklık etmiş ve bu çevirilerde kötü Türk tipi çizilmiştir. Avrupa'da Türkler Doğu kavramıyla nasıl simgeleştiriliyorsa, İngiltere'de de bakış açısı aynıdır. Türkler, Arapların, Müslümanların yöneticisi, koruyucusu olarak görülmüştür.

Rönesans dönemine bakıldığında İngiltere'de Türk imgesi daha yumuşak ve ılımlıdır. Ortaçağ'dan Rönesans'a geçerken değişen Türk imgesi edebiyat alanında Türk tipine hem olumlu hem olumsuz nitelikler yüklemiştir. Bütünüyle olumsuz tanımlamalara Osmanlı İmparatorluğu ve askeri gücüyle doğrudan ilişkide bulunan Avusturya, Alman ve İtalyan edebiyatında rastlanmaktadır. I. Elizabeth döneminde yazılan eserlerde (günlük ve seyahatnameler) Türklere bakış açısı yumuşak ve hoşgörülüdür. Bunun nedeni Osmanlıların düşmanı olan İspanya ve Fransa gibi Katolik ülkelerin İngiltere'ye rakip olmasıdır. Bu arada İngiltere, Akdeniz ticaretinden pay alabilmek için İtalyan kent devletleriyle mücadele ettiğinden Osmanlılarla iyi geçinmek zorunda kalmıştır. Başka bir nedense İngiltere için

Osmanlı İmparatorluğu yakın bir tehlike değildir (Güvenç, 2000).

Doğu'yla ilişkilerinde gecikmeyen İngiltere 1558'de Kraliçe Elizabeth'in tahta çıkışıyla ticari bağlarını kurmaya başlamıştır. Edward Osborn ve Richard Staper adlı iki tüccar Fransa gibi ayrıcalıklar elde edebilmek amacıyla İstanbul'da elçilik bulundurmanın kârlı olacağı konusunda kraliçeyi ikna etmişlerdir. 1578'de İstanbul'a gelen tüccarlar Bab-ı Ali'de İngilizlere ayrıcalık tanınması konusunda olumlu bir hava yaratmışlardır. 1579'da İngiltere'ye ilk ticari hakların sağlanması 1580 kapitülasyonlarına yol açar. 1581'de Osborne ve Staper Levant Şirketi'ni kurarlar. Şirket yedi yıllık izin süresine rağmen tam 244 yıl ticari faaliyetini sürdürmüştür.

Osmanlı tarihini kaynak olarak kullanan Elizabeth tiyatrosu oyunları genellikle Hıristiyan-Türk kavgasına dayanmıştır. Bu oyunlarda en çok kullanılan Türk temaları intikam, entrika ve şiddettir.

İngiltere'de 16. yüzyıl ve 17. yüzyıl başında o döneme kadar yazılan ve kurulan ilişkiler halk arasında Türklere ait imgenin oluşmasına neden olmuştur. Buradaki en büyük etkenlerden biri alt tabaka insan kitlesine dahi hitap edebilecek tiyatro ve müzikli oyunlardır. Türk'ün kahramanlığını genelde simgeleyen bu eserler, 18. ve 19. yüzyılda daha çok harem çerçevesinde padişahların ve paşaların romantik aşk hikayeleri üzerine yoğunlaşmıştır (Yıldız, 2002).

Türk imgesinin sürekli olarak İngiltere'de gündemde kalmasına neden olan önemli bir unsur ise sayısız İngiliz'in sürekli olarak Osmanlı İmparatorluğu'nu değişik nedenlerle ziyaret etmesi olmuştur. Bunlar gezginler, başlıca tüccarlar, diplomatlar, İngiliz aristokrasisi, din adamları, bilim adamları ve sanatçılar olarak gruplandırılabilir. Bu insanlar ticari faaliyetlerinin yanı sıra Osmanlı İmparatorluğu'nun çeşitli yörelerini gezip, araştırmışlar, Türk gelenek ve göreneklerini ile sanatını öğrenmeye çalışmışlardır. Türk temalarına değinen İngiliz seyyahlar arasında diplomatlar başta gelmiştir. 19. yüzyıla kadar Levant Company tüccarlarının bazıları elçilerle birlikte Türk sarayına girebilmişler ve padişahın yaşam tarzını kısmen gözlemleyip, anılarını yazınsal ve resimsel olarak ifade etmişlerdir. 18. yüzyılda Fransa ve İngiltere'de, Doğu'yu daha yansız bir merakla tanıma eğiliminin belirdiği görülmüştür. Lady Mary Montegu'nun *İstanbul Mektupları* bu türün bir örneği olarak gösterilebilir.

İngiliz edebiyatında Türk temalı romanslar, masallar da sürekli yayımlanmıştır. Eserlerdeki ana tema sarayın içinde geçen aşk hikayeleridir. Örneğin; R. Migley'in 1688 tarihli *The Turkish Secretary*/ Türk gelenek ve göreneklerini, 1773 *The Orientalist Tale*/ Türklerle ilgili masallar, 1801 *Tales and Romances of Ancient and Modern Times*/ Türk hikayeleri, 1801'de Joseph Moser'in *Turkish Tales* ve 1894'de *Romances of the Old Seraglio*'nun ardından 19. yüzyılın sonuna dek Türk haremi ve sarayın hareminden olduğu iddia edilen kadınlarla ilgili öyküler merak edilen konular arasında olmuştur (Yıldız, 2002).

Osmanlıya duyulan merak, kudret ve ihtişam temalarına dayanarak gelişmiştir. Antoine Galland'ın* 1001 Gece Masalları, İngilizce'ye çevrildiğinde (1717) Avrupa'da sihirli bir Doğu düşü yaratılarak, öykülerde kıskançlık, aşk, entrika, intikam, ihanet, harem kuralları, aile içi cinsel ilişki, diri diri gömme temaları işlenmiştir. Halbuki bu masallar Arap, İran ve Hint kökenlidir. Bunun nedeni operaların yorumlarında görüleceği gibi (*Saraydan Kız Kaçırma*) Arabistan'ın Osmanlı idaresinde olmasıdır. Doğu'ya hiç gitmeden yazılmış William Beccford'ın** *The History of the Caliph Vathek*, 1001 Gece Masalları'nın temalarından oluşur. Bu eserle yazar Türk mitini yaratırken kişisel özlemlerini dile getirmiştir. Bu özellikleriyle Vathek, Lord Byron'a*** ve ondan sonraki Romantiklere Doğu temalarının kullanılmasında öncülük etmişlerdir (Parla, 1985).

Türk imgesinin içinde yer aldığı Doğu yaşamının, Doğu temalarının bir parçası olan ve Avrupa edebiyatına konu olan harem kavramının anlamına ve içeriğine baktığımızda; Harem girilmesi yasak yer anlamına gelir. Genel anlamıyla ev reisinin kadınları, cariyeleri ve

* Antoine Galland, Fransız şarkiyatçısı.1670-1675 yılları arasında Fransız elçisi Nointel ile birlikte İstanbul'da bulundu. 1676 ve 1679'da yeniden İstanbul'a gelerek Arapça, Farsça ve Türkçe öğrendi. 1679'da kralın antikacı, 1709'da Collège de France'da profesör oldu. Eserleri İstanbul gezisiyle ilgili *Journal* (Hatıralar) (1672-1680), *Relation de la Mort du Sultan Osman* (Sultan Osman'ın Ölümünün Hikayesi) (1676), *Paroles Remarquables, Bons Mots et Maximes des Orientaux* (Doğuluların İlgi Çekici Sözleri, Nükte ve Özdeyişleri), *L'Origine et les Progrés du Café* (Kahvenin Menşei ve Yayılması) (1699), *Fables Indiennes de Bidpay* (Pidbay'ın Hint Masalları) (1734), bir *Kur'an çevirisi* ve on iki ciltlik *Binbir Gece Masalları Uyarlaması* (1704-1717) (Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, 1986).

**William Beckford, İngiliz koleksiyoncu ve yazar. Uzun süre Avrupa'da dolaştı ve karşılaştığı olayları *European Travels* adlı gezi mektuplarında topladı. İngiliz ve Hollandalı sanatçılar üzerine bir yergi niteliği taşıyan *Biographical Memoirs of Extraordinary Painters* (Harika Ressamların Biyografileri) adlı eserini yazdı. Ama asıl ününü 1782'de Fransızca olarak yazdığı ve sonradan (1786) İngilizce'ye çevrilen romanı *The History of the Caliph Vathek*'le (Halife Vathek'in Öyküsü) kazandı (Büyük Lugat ve Ansiklopedi, 1990).

*** Lord Byron, (George Gordon Byron) İngiliz şairi. Yirmi yaşına gelmeden Edinburg Review dergisinde şiddetle eleştirilen ilk şiirlerini yayınladı. Genç yaşta Lordlar Kamarasına alındı. Ardından doğuya yaptığı gezilerinin sonucunda tanınmasını sağlayan *Childe Harold's Pilgrimage* (Şövalye Harold Hac Yolunda) adlı eserini yayınladı. 1813'den 1815'e kadar Doğu'yu anlatan fakat esin bakımından biraz melodrama kaçan manzumeler olan; *The Giaour* (Gavur), *The Bride of Abydos* (Aydoslu Gelin), *The Corsair* (Korsan), *Lara*, *The Siege of Corinth* (Korent Kuşatması) nı yayınladı (Büyük Lugat ve Ansiklopedi, 1990).

çocuklarıyla yaşadığı yer anlamında kullanılmıştır. Haremin* asıl adı ise Dar'üs-saade'dir, anlamı saadet evi'dir. Doğu ülkelerinden Hindistan'da perde veya zenane, İran'da enderun, Arabistan'da harem tabiriyle kullanılmıştır. Bizde de harem tabiri, Dar'üs-saade'ye göre kullanımı daha yaygındır.

Saraylarda oturma yerleri görevlerinin önem derecelerine göre nasıl planlanarak yapıldıysa haremde de aynı düşünce esas alınmıştır. Devletin olduğu gibi haremin de başı padişah olduğundan harem hünkar dairesinin etrafına kurulmuştur. Ardından haremin başı sayılan valide sultan, kadınlar, ikballer, sultanlar, şehzadeler, ustalar, kalfalar ve cariyelerin daireleri yer almıştır. Topkapı Sarayı'nın üçüncü yerine inşa edilmiş harem kalın duvarları, çevresinde harem ağaları ve diğer ocakların daireleriyle geçilmesi imkansız bir yapı teşkil etmiştir.

Harem Avrupalı için daima gizem dolu bir mekanlar grubudur. Harem teşkilatı ise yaşam biçimi ve iç düzeniyle ilgi çekmiştir.

Harem hakkındaki yerli eserler; (harem teşkilatı), haremde bulunan kadın efendi, ikbal, usta, kalfa ve cariyelerin özelliklerini, görevlerini, hayatlarını anlatacak yeterlilikte değildir. Bu konudaki Batılı eserlerin hayal ürünü olmalarında da, Müslüman kadınların erkeklerden kaçması, dışarıda örtülü gezmesi, kadınlı erkekli toplantılara katılmamaları etken olmuştur. Türkiye'yi ziyaret eden yabancıların çoğu Türkçe bilmediklerinden, haremle ilgili bilgileri azınlıklardan elde ettikleri gibi eleştirmeden yazıya geçirmişlerdir.

Harem teşkilatından ilk olarak D'ohsson 1791 yılında *Tableau general de L'empire Otoman* adlı eserinin yedinci cildinde hareme ait bir bölümle bahsetmiştir. Duyduklarını ve gördüklerini açıklamaya çalışmıştır. Abdülhamid'in tahtan indirilmesinden sonra Batı haremi tanımıştır (Uluçay, 1985).

* Hareme alınan cariyelerin birçoğu hizmet görmek için alındığından idareciler tarafından çamaşır, külhan, kiler, sofraya gibi genel hizmetlere verilmiştir. Aralarında en güzel olanlar padişahın hizmetine, ona yakın olanlar da şehzadeler dairesine gönderilmiştir. İlerde güzel olacakları umulanlar haznedarlara ve kalfalara bırakılarak, yetiştirilmesi emredilmiştir.

Hareme alınan cariyeler kalfalar tarafından terbiye, nezaket, büyüklere saygı konusunda bilgilendirilmiştir. O dönemde enderun yüksek devlet memurları yetiştiren bir okulken, harem de güzel ve yetenekli cariyelerin eğitildiği bir okuldur. Yetenekli cariyeler okumanın yanında müzik aletleri çalmayı, şarkı söylemeyi, dikme ve örgü örmeyi de öğrenmişlerdir. Haremde yaşayan cariyeler üçe ayrılmaktadır: Acemiler, kalfalar, ustalar. Acemilere ilk olarak saray göreneği ve çalışacakları işler öğretilmiş, acemilik devresinin ardından bir kalfanın yanında hizmete girmişlerdir. İçlerinden başarılı ve yetenekli olanlar ileride kalfa ve usta olmuşlardır. Harem kendi içinde cariyeler, kadın efendiler, gözdeleler, hasekiler, valide sultan ve Hasodalar şeklinde kademeler halindeydi. Harem hakkında Batıların cinsellikle özdeşleşen bakış açısına rağmen bir padişahın kadınlar kısmına geçmesi zordur. Padişah Hasoda'ya tekabül eden en üst koğuştaki kadınlar ve cariyelerden ya da annesinin kendisi için uygun bulduğu biriyle birlikte olmuştur (Uluçay, 1985).

9. TÜRK İMGESİNİN OLUŞUMUNDAKİ ÖNCELİKLİ ETKENLER

9.1 Turquerie

Kuruluşundan beri Osmanlılarla Avrupa arasındaki kültürel ilişkiler siyasal olaylarla doğru orantılı olarak gelişmiştir. Fatih Sultan Mehmet'le (1451-1481) başlayan ilişkiler sayesinde Osmanlılar hakkında resimli ve yazılı kaynaklar üretilmiştir. 16. yüzyılda ise Kanuni Sultan Süleyman zamanında artan ticaret ağıyla Avrupa'dan silah alımına karşılık Osmanlı eşyaları da Avrupa'da alıcı bulmuştur. İlerleyen zaman içinde yazılan seyahatnameler ve Avrupa ülkelerine giden elçiler bu tanıma katkıda bulunmuşlardır. 1683 Viyana bozgunundan sonra Osmanlı İmparatorluğu teknik açıdan yetersizliklerini gidermek için Avrupa ülkelerine giden elçilerimizden siyaset dışında teknoloji, bilim ve kültür alanında bilgi edinmeleri istenmiştir. Elçilik heyetleri yoluyla Osmanlı kültürüne ait temalar giderek yaygınlaşmıştır.

Resimden, küçük eşyaya, müzikten edebiyata, kıyafetten tiyatroya kadar Türk tema veya motiflerinin yer aldığı sanat eseri ve eşyalar için Turquerie terimi kullanılmaya başlamıştır.

18. yüzyılın başlıca ilgi alanlarından biri olan Doğu egzotizmi etkisiyle, deniz aşırı ülkelere giden seyyah, tacir, gezgin, diplomat ve sanatçılar sayesinde Avrupa'ya taşınan yabancılara özgü öğeler seçkin çevrelerce beğeni kazanmış, Turquerie modasının oluşmasını sağlamıştır. Bu modanın gelişmesinde Avrupa'nın Doğu'yla olan artan ticari ilişkileri etken olmuştur. Turquerie modası 1699'da kralın yolladığı elçiye karşılık Fransa'ya gönderilen Müteferrika Süleyman Ağa'nın ön ayak olmasıyla XV. Louis döneminde Fransa'da ortaya çıkmıştır. Ardından 1720-1721 yıllarında Osmanlı Sarayı'nın Avrupa'daki gelişmeleri incelemesi için Paris'e elçi olarak gönderdiği Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin ziyareti Turquerie modasını daha da güçlendirmiştir. Elçinin Paris ziyaretiyle ilgili olarak ünlü ressam tablolar yapmış, aynı konuda duvar halıları dokunmuş, gravürler basılmıştır. Çelebi Mehmet Efendi'nin Paris ziyaretiyle Türkiye'ye karşı büyük bir ilgi uyanırken kitapçılarda Doğu tarihi, yaşantısı, politikası hakkında bilgi veren kitaplar görülmeye başlanmıştır (Germaner, İnankur, 2002).

Yirmi bir yıl sonra 1742'de Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi'nin oğlu Said Efendi elçi olarak Paris'e gönderilmiştir. Said Efendi'nin Turquerie modasına getirdiği canlılıkla asiller sultan pozuyla resimler yaptırırken, Turquerie etkisiyle yapılan bu resimlerde çoğunlukla

yansıtılan Fransız saray çevresi olmuştur. Fransız diplomat Auguste Boppe bu ressamın için *Peintres de Turcs* yani Türk ressamı tanımını kullanmıştır. Bu ressamın için Doğu'yu gerçekçilikten uzak fantastik şekilde ele alan edebi eserler ve tiyatro oyunları önemli bir esin kaynağı olmuştur (Germaner, İnankur, 2002).

“Örneğin; Fragonard, Charles-Simon Favart'ın *Les trois Sultanes* adlı oyunundan esinlenerek *Sarayda* adlı tabloyu yapmıştır. Favart'ın bu oyununda Hürrem Sultan rolünü oynayan Madame Favart özel olarak İstanbul'dan ısmarlanan gerçek Osmanlı kıyafeti giymiştir.” (Germaner, İnankur, 2002, s.18)

Paris'ten diğer Avrupa ülkelerine yayılan Turquerie modası, İngiltere'de William Hogart (1697-1764), İtalya'da Antonio Guardi (1698-1760) ve Francesco Guardi (1712-1793) gibi ressamı etkilemiştir. Turquerie müzik, küçük el sanatları, mimari bezeme ve kıyafet alanında Avrupa'da önemli izler bırakmıştır. Bu modanın tipik ve güzel örneklerinden biri porselen biblolarıdır. Porselen Avrupa'da ilk kez 1709 yılında Meissen'de yapılırken, Turquerie tarzındaki ilk biblolar 1740'larda yine aynı fabrikada üreilmeye başlanmıştır. Turquerie modasının yayılmasında etken bir başka unsur küçük eşya grubundan ahşap ya da yelpazeler sayılabilir. 18. yüzyıl Fransa'sında kullanılan zarif yelpazeler üstüne Turquerie konulu resimler yapılmıştır (Germaner, İnankur, 2002).

Turquerie modasının resim dalında en büyük esin kaynağı Fransa'ya Osmanlı Sarayı tarafından gönderilen elçilik heyetleridir. Fransız diplomat Auguste Boppe'nin deyimiyle diğer unsur *Boğaziçi Ressamları*'dır. Bu ressamın Osmanlı başkentinde, büyük ölçüde Pera'da çalışmış Avrupalı ressamıdır. Ressamın ve gezginlerin gezi anılarını resimlemek için çizdikleri desenler ülkelerinde baskı yoluyla çoğaltılmıştır. Egzotizm modasını besleyen bu albümler *Alla turca* kıyafetlere ve göz kamaştıran oryantal mimariye karşı bir tutku başlatmıştır. Büyük ve süslü albümler halinde basılan bu albümler zaman içinde varlıklı her Avrupalının evinde yer almıştır (Germaner, İnankur, 1989).

Türkler 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Avrupa'da giderek büyüyen bir ilgi uyandırmışlardır. Türklerin Avrupa içlerine ilerleyişiyle 16. yüzyılda Avrupa'da Türk karşıtı propaganda giderek yaygınlaşmıştır. Bu propagandanın etkin yollarından biri olan, Türklerin sahnede boy göstermeleri 17. yüzyılın ilk yarısında başlar. Yapıtların çoğunda Türkler kötü, kıyıcı, ahlaksız, ihanet eden şeklinde yansıtılır. Gösterilen bu kusurların nedeni Hıristiyanlığın saygınlığını daha çok yüceltmek içindir. Eserlerde Türk karakterler gerçeğe uyup uymama

kaygısı duyulmadan dönemlerinin anlayışına göre işlenmiştir. (R. 1-8)

Avrupalıları Turquerie alanında en çok Türk tarihinden alınan konular ilgilendirmiştir. Olaylar Haçlı anlayışına uygun biçimde işlenirken, bu anlayışın kökeninde Kutsal yerleri kurtarma arzusu olmuştur. Daha sonra bu düşünce yerini Hıristiyanlığın İslam karşısında bir blok oluşturduğu ve onun tarafından tehdit edildiği düşüncesine bırakmıştır.

9.2 Şarkiyatçılık ve Oryantalizm

Şarkiyatçılık bir bilim dalı olarak, Doğu'yla ilgili tarafsız yapılan araştırmalara verilen addır. Şarkiyatçılar, Doğu'lu ülkelerin uygarlıklarını, kültürlerini ve bu kültürleri oluşturan bütün unsurları konu edinmişlerdir. Daha önceki dönemin seyyahlarına göre ciddi yöntemlerle ülkelerin dillerini, dinlerini, dünya görüşlerini ve kanunlarını inceleyerek, bu kültürlere temel teşkil eden klasik eserleri de dillerine çevirerek yorumlamışlardır. Bu konularda orijinal el yazmaları koleksiyonları yaparak, araştırma dernekleri kurarak ve uzmanlaşmış yayın organları çıkararak Doğu'lu ülkeler konusunda en güvenilir bilgi merkezleri haline gelmişlerdir. 18. yüzyılın son çeyreğinde Hint ve Çin uygarlıkları ile ilgili bulgular ve sanskritçenin okunabilmesi, kuruluş halindeki disipline büyük canlılık getirmiş, bu çabalar İran ve Arap klasiklerinin çevrilmesiyle devam etmiştir.

Şarkiyatçılığı belirleyici unsur, genel olarak belli ülkeler ve kültürler hakkında sağlıklı bilgiler toplamak ve bu bilgilere dayanarak analizler yapmak; temel kaynakları çevirmek, değerlendirmek ve yaymış olmaktadır.

Şarkiyatçılık biliminin verileri Doğu-Batı medeniyetleri arasındaki radikal farkları göstermek üzere kurulmuştur. Bu farklardan yola çıkarak birinin ötekinden üstün olması özellikle Doğu toplumu üzerinde iktidar mekanizması oluşturması oryantalist ideolojiyi meydana getirir. Oryantalizm, bu anlamda ilk olarak W. E. Sait tarafından kullanılmıştır. 19. yüzyılın ortasından itibaren oryantizm, Avrupalıların İslam dünyası karşısındaki tavırlarını belirten genel bir terim olarak benimsenmiştir (Parla, 1985) (Germaner, İnankur, 1989) (Yavuz, 2000).

18. yüzyılın ortasından itibaren Doğu Batı ilişkileri iki temel eleman taşımıştır. Birincisi Avrupa'nın Doğu üzerinde sistematik gelişen bilgiye sahip oluşudur. Bu bilgi sömürgecilik olayı ve genel çıkarlarla desteklenirken yeni bilim dallarıyla geliştirilir. Bu arada

oryantalizme eklenen büyük edebiyat halkasını da unutmamak gerekir. İkincisi Avrupa'nın üstünlük iddiasında bulunmasa da güç dengesini daima kendi tarafında tutuştur. Politik, kültürel hatta dini alanda Doğu Batı ilişkileri, temelde daima güçlü ve zayıf ortaklar arasında olduğu şekliyle kalmıştır. Batı'yı merkezleyen bu dünyanın sebebi ekonomik ve siyasal güç ilişkisine bağlı oluşudur. Bu karşıtlıkçı yapı aracılığıyla Batı dışında kalan toplumlar özel bir farklılık sistemi içine konur, ötekileştirilir. Böylece başka toplumlar bu evrensel Batılı norma uzaklık veya yakınlıklarına göre tanımlanır (Keyman, Mutman, Yeğenoğlu 1996) (Said, 1982).

19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu ile ilgili sorunlarda şarkiyatçılar uzmanlık dallarının dışında diplomatik danışman olarak da rol oynayarak kendi ülkelerinin çıkarlarını korumuşlardır. Onların temel kaygısı Müslümanlığın, Osmanlıca'nın, İslami ilimlerin ve Osmanlı sanatlarının uygarlık tarihi içindeki yerini saptamak değil, çöküş halindeki devletin varlığını koruyabilmesine yardımcı olabilecek yollar arayışlarıdır. 19. yüzyılın sonlarına kadar Osmanlı aydını, Rönesans ve Aydınlanma dönemi aydınları gibi birey etrafında çerçevelenen siyasal felsefenin oluşumuna ve kamu gücüne karşı bireylerin haklarını, özgürlüklerini savunmak yerine İslami kalıpları yeni koşullara uydurmaya çalışmıştır.

Sanatta oryantalizm, dönemin romantik* akımıyla gelişir ve öncelikle kendini romantik edebiyat alanında gösterdiğinden, öyküler, romanlar ya da oyunların kahramanlarında yaratılan Doğulu imgesi çoğu kez Osmanlı imgesidir.

Raymond Schwab'ın** *Doğu Rönesansı* adlı eseri Doğu'ya ilişkin yapıtları en kapsamlı şekilde inceleyen çalışmalardan biri olmuştur. İncelemede 19. yüzyılda Doğu'nun edebiyata ve felsefeye etkisi ve bu etkinin Batı düşünce tarihinde Klasik Yunan ve Roma kadar önemli bir yere sahip olduğu anlatılmıştır (İnalçık, Renda, 2003).

Romantiklerin orjinallik arayışında ele aldıkları konu, onları heyecanlandığı ölçüde, daha da orijinal olmaya itmiştir. Ele aldıkları konuyu orjinallik uğruna yabancılaştırmak romantiklerin 18. yüzyıl şarkiyatçılığını ele alış tarzıdır. Bu yüzden 19. yüzyıl romantik yazınında Doğu'yu konu alan ne kadar yazar varsa, o kadar Doğu belirmiştir. Çünkü yazarlar

*Romantizm, 18. yüzyılın ikinci yarısında klasisizme tepki olarak meydana gelir. Romantizmin doğmasına, Fransa'daki siyasal çevre, sosyal dertler, rejim baskısı birer neden olmakla beraber, klasisizmin sanatçıyı sıkı ve kavuran kuralcılığı önemli rol oynar (İlyasoğlu, 2001).

** Schwab, R., (1950), *Doğu Rönesansı (La Renaissance orientale)*, Payot, Paris.

ya anılarını mite ya da kişisel özlemlerini anılarına uydurmuşlardır (Parla, 1985).

19. yüzyılın birinci yarısında Romantizm ve sömürgecilik en üst noktaya ulaşmıştır. Oryantalizm ise sömürgeci söylemle örtüşür. Romantikler sömürgeci oryantalist söylemin kurtarıcılık temasını orijinal bulduklarından, bu kavramı geri ırkları kurtarmayı amaçlayan felsefeleriyle desteklerler. 19. yüzyılda toplumsal konulara kurtaranlar ve kurtarılacaklar gözüyle bakılmıştır. Diğer yandan Osmanlı İmparatorluğu'nun Batılılaşması Avrupalı oryantalistleri hayal kırıklığına uğrattır çünkü batılılaşan Osmanlı, Avrupa'nın yarattığı Doğu imgesiyle uyuşmamıştır (Parla, 1985).

Diğer yandan resimde de oryantalist etki yoğun olarak görülmüştür. Çünkü resim sahne sanatlarında olduğu gibi birden fazla elemana ihtiyaç duymamakta, malzeme olarak kolay ulaşılabilir. Edebiyattaki yaklaşımla resim sanatındaki yaklaşımın tek ortak noktası seçtikleri konulardır. Oryantalist konularda öncülük etmiş pek çok ressam, başkalarının yaptığı gezi anılarından esinlenmiş, gezginlerin topladığı eşyalardan, gravür ve fotoğraflardan yararlanmışlardır.

Resimde oryantalizm, egzotizm merakıyla daha Romalılar döneminde Mısır ve İran kültürlerinin İtalya'ya girişi, Ortaçağda Haçlıların Avrupa'ya Yakındoğu'yu bir ölçüde tanıtmaları ve Hristiyanlığın Yakındoğu'da ortaya çıkmış olmasıyla görülmüştür. Ancak bu çağların resim sanatı örnekleri Doğu'nun gerçek görüntüsünü yansıtmaktan uzaktır. Rönesans döneminde oryantalist resimlerde sık rastlanan doğulu figür ve eşyalar daha da artmıştır. Bu resimler çoğunlukla Avrupa manzaraları önüne yerleştirilmiş sarıklı, doğu kılıklı figürlerin basmakalıp resimleridir. Resimlerdeki amaç egzotik etki yaratmak olduğundan doğulu tipleri doğru yansıtmak konusunda ressamın herhangi bir çabası olmamıştır. Tiyatro ve resimde Türk, İran, Tatar ve Hint kıyafetlerinden motifler alınarak, rastgele biçimlendirilmiştir (Germaner, İnankur, 1989).

İstanbul'un fethiyle Bizans'tan Batı'ya göç eden aydınlar ve Osmanlılar yoluyla Doğu, Avrupa'ya yakınlaşmıştır. Bu dönem resimlerinde sarık ve kaftan giymiş, yatağan* ve hançer kullanan kahraman ve aziz figürlerine antik kıyafetli figürler kadar sık rastlanmıştır. Giderek bu doğulu kılıklar, dinsizlerin, tacirlerin simgesi haline dönüşmüş, kötüyü olduğu kadar olağanüstü zenginlikleri de çağrıştırmıştır. Gentile Bellini, Carpaccio, Crivelli, Tiziano ve Mansueti gibi Venedikli sanatçılar Doğuluları resimlerinde en çok kullanan ressamlar

* Yatağan, bıçak anlamına gelir (Türk Dili, 1989).

olmuşlardır. Gentile Bellini, İstanbul'a ve Mısır'a giderken yaptığı *Fatih'in Portresi* ve *Venedik Elçisinin Kahire'de Kabulü* adlı tablolarıyla bir bakıma ilk oryantalist ressamlar arasında yer almıştır. Alman ressam Dürer 1495 ile 1505 yılları arasında Venedik'e yaptığı gezide, Bellini'nin çalışmalarından etkilenmiş ve yaptığı ağaç baskı gravür ve suluboyalarında Bellini'nin tiplerini kullanmıştır. Rönesans sonrasında diplomasi, savaş, ticaret yoluyla Avrupa'ya yayılan doğu modasının resim alanındaki en büyük temsilcisi Rembrandt olmuştur (Germaner, İnankur, 1989).

18. yüzyılda Avrupa'da Yakın ve Ortadoğu'ya karşı yeni bir ilgi başlamıştır. Kültürel, askeri, ticari ve diplomatik ilişkiler Batı kültürünü bu ülkelere tanıtırken, diğer taraftan Avrupa bu ülkelere ait özellikleri benimsemiş ve bir Doğu egzotizminin oluşmasına yol açmıştır.

Gerek coğrafi konumu, gerekse Batı ile olan diplomatik ve kültürel ilişkilerin güçlenmesi nedeniyle İstanbul, dönemin en çok resimlenen Doğu kenti olmuştur. 18. yüzyıl resimlerinde İslam ülkelerindeki çağdaş hayata ilgi gösterilmezken, gerçekliğe ve doğruluğa pek önem vermeyen egzotizm modası geçerliliğini korumuştur (Germaner, İnankur, 1989).

18. yüzyıl egzotizmi, 19. yüzyılda yerini oryantalizme bırakırken oryantalist resmin niteliği büyük ölçüde değişmiştir. Bunun çeşitli nedenleri vardır. Napolyon'un Mısır Seferi (1798-1799), Yunan Bağımsızlık Savaşı (1821-1828), Cezayir'in Fransızlar tarafından işgali (1830), Kırım Savaşı (1854-1855), Süveyş Kanalı'nın açılışı (1869) ve Batılı ülkelerin Osmanlı İmparatorluğu üzerindeki sömürgeci emelleri gibi çeşitli tarihsel olaylar bu modayı körüklemiştir. 18. yüzyıl sonu ile 19. yüzyılın başlarında ülkelerin sömürgeci, ticari ve diplomatik etkinlikleri gereği özellikle Fransa ve İngiltere'den birçok sanatçı Doğu'da seyahat etmiştir (Germaner, İnankur, 2002).

Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) ve Antoine-Jean Gros (1771-1835) gibi oryantalist konulardaki çalışmalarıyla öncülük yapmış birçok ressam Doğu'ya hiç gitmemiştir. Bu resimlerde yiğitliğin sergilendiği savaş ve av sahneleri, Doğu kentlerinin tanımlandığı tipik manzaralar, uyusuk ve kösnül kadınların betimlendiği harem sahneleri, yaşantı sahneleri gibi konular ele alınan konular arasındadır. Resimlerde giysiler, mimari ayrıntılar, günlük kullanım eşyaları ve yerleşme biçimi özellikle üzerinde durulan ayrıntılardır. Şiddet, erotizm, esir pazarı, harem ve hamam sahnelerinde çoğunlukla Doğu hakkında küçümseyici ve önyargılı bir bakış açısı sergilenmektedir (Germaner, İnankur, 2002).

“Bu bakış açısı günümüzde oryantalist resmin tanımlayıcı bir ögesi olarak değerlendirilmekte ve Doğu'nun coğrafi bir yer olmanın dışında, siyasi bir anlamı olduğu da vurgulanmaktadır.” (Germaner, İnankur, 2002, s.39)

Avrupa'nın Doğu'ya bakarken bazı erotik, egzotik semboller kullanılmasının nedeni bütün ideolojilerde olduğu gibi parçanın bütününe yerine konulmuş olmasıdır. Doğu'nun bütün yaşamı bu simgelerle temellendiriliyor gibi gösterilmiştir. Bu ideolojik yaklaşım yalnız oryantalizme özgü değildir. Bizim Batı'ya yaklaşımımızda da benzerlikler görülmüştür. Örneğin; Tanzimat döneminde Fransızca bilmenin, piyano çalmanın Batılılaşmayla eş değerde tutulduğu gibi.

19. yüzyılın sonuna doğru fotoğraf makinesinin gelişmesi, oryantalistlerin fotoğrafik gerçekçilik yolundaki çalışmalarına da önemli ölçüde ışık tutar. Oryantalist resimde en önemli özellik hemen hemen tümünün bazen foto-realist çizgiye varan gerçekçi yaklaşımıdır. Konulardaki gerçekçiliğin yanı sıra Gérôme, Ernst ve Deutsch gibi önemli oryantalist ressamın eserlerinde fark edilen, ayrıntılı bir resim işçiliği tarzı olduğudur. Bu durum sanatçıların sadece gerçekçi gözlemlerinden değil, yanı sıra fotoğraftan faydalanmalarından da kaynaklanır. Örneğin; Gérôme, İstanbul ziyareti sırasında dönemin önemli fotoğraf stüdyosu olan Abdullah Biraderler'den aldığı fotoğraflardan, yine Fausto Zonaro ve Francesco Netti gibi sanatçılar da bizzat kendi çektikleri fotoğraflardan yararlanmışlardır. Oryantalistlerin oldukça işine yarayan fotoğraf bir bakıma bu eğilim içindeki ressamın eserlerini talep eden kesimin fotoğraf-resim tercihlerindeki değişmelere bağlı olarak talebin azalmasıyla oryantalizmin sona ermesinde büyük rol oynamıştır (Başkan, 1999).

19. yüzyılın ikinci yarısında oryantalizm Avrupa mimarisinde de etkisini göstermiştir. Diğer taraftan; Osmanlı İmparatorluğu başta olmak üzere, Kuzey Afrika'dan Hindistan'a uzanan geniş bir coğrafya diliminde İslam mimarisinden esinlenen yapılar çoğalmış ve Doğu kavramı ile özdeşleşen Osmanlıların Amerika ve Avrupa'ya düzenlenen dünya sergileri ve fuarlara katılımının Osmanlı kültür, sanat ve mimarisinin tanınmasında etkisi, dolayısıyla oryantalizme katkısı büyük olmuştur.

10. 18. ve 19. YÜZYILDA AVRUPA'DA TÜRK İMGESİ TAŞIYAN OPERALAR ve DEĞERLENDİRMESİ

10.1 Türk İmgesinin Operaya Yansıması

Araştırmalarımıza göre, 17. yüzyılın ilk yarısından 19. yüzyılın ilk yarısına kadar Türkler hakkında 100'den fazla opera* bestelendiği görülmektedir. Haçlı seferlerinden başlayarak Hıristiyan dünyasının İslam ve Osmanlı İmparatorluğu ile ilişkilerinde oluşan ve Türk kavramıyla bütünleşen imgeler, önyargılar, bilgisizlik ya da bilmezden gelmelerden kaynaklanmıştır. Sahne eserleri belgesel özelliğiyle bu imgeyi kalıcı kılmış ve günümüze aktarılmasını sağlayan sanat dallarından biri olmuştur.

Türkler üzerine Fransız, İtalyan, İspanyol, İngiliz, Alman ve başka ülkelerin yüzlerce tiyatro, opera ve bale eseri seyirci karşısına çıkarılmıştır. Sahne eserlerinin söz yerine canlı insanları kostüm ve dekoruyla kullanması bu imgeyi kökleştirmiştir. Bu etki halk türkülerinde de görülmüştür.

Türk tarihi üzerine edebiyatçıların, tarihçilerin, gezginlerin kitapları, elçilik raporları, okullarda verilen dersler, din adamlarının vaazları imgenin yayılmasına katkıda bulunarak, pek çok sahne eserinin yazılmasını sağlamıştır. Buna ek olarak Batı'da Turqueri ile başlayan oryantalizm ile güçlenerek devam eden, Avrupalı ressamların Osmanlı İmparatorluğu ve Türkler hakkında çizdikleri resimler, yazılan edebi eserler, Türklere ilginin artmasını sağlarken, sahne eserlerine dekor, kostüm, konu olarak kaynaklık etmişlerdir. Örneğin; 1788'de Türkiye'ye gelen ressam Lazzaro Spallanzani padişah ve sadrazam resimlerinin yanı sıra Türklerin gündelik yaşantısını anlatan sahneleri çizmiştir. Bu resimlerden gravür ve baskılar çoğaltılarak, daha fazla kişinin görmesi sağlanmıştır (And, 1989).

Türklere, sahne eserlerinde yer vermenin dini, tarihsel-siyasal, toplumsal nedenleri yanında,

*Opera kelimesinin kökeni Latince yapıt anlamına gelen opus sözcüğünün çoğuludur. Ses, koro, dans ve orkestra için yazılmış lirik dram sanatı anlamına gelir. Lirik sıfatı şiir ve müzikle ilgili unsurları ifade etmekte kullanıldığından, bestelenen dram, lirik dram olarak adlandırılır. Lirik sözcüğü ise Antik Yunan'da kullanılan İyra çalgısından gelmektedir. Bir operayı meydana getiren başlıca bölümler; uvertür, aya, reçitatif, diö, trio, kuvartet, kentet, sekstet, septet, bale, koro, final olarak sayılabilir. Buna ek olarak operanın metnine libretto, metni kaleme alana librettocu adı verilir (Gazimihal, 1961).

sahne eserlerine egzotik görünüm vermek, renklilik sağlamak gibi estetik amaçları da vardır. 1683'ten sonra Türkler, Viyana'dan çekilince Türkleri konu alan gösterimlerin imgeleri ve davullu, zilli, üçgenli yeniçeri mehter müziği insanları etkilemeye devam etmiştir. Ayrıca Turquerie izleri taşıyan oyunların ve operaların sahnelenmesi enstrümantal müziğe kadar yayılıp ilerde izleri Gluck, Haydn ve özellikle Mozart'ta görülecek olan büyük bir etki yaratmıştır.

Kendi çağının balelerini, eğlencelerini gerçek bir eleştirmen gözüyle anlatabilmiş olan Mme Sara Goudar, Floransa'da 1776 yılında Gasparo Anglioni'nin *Solimano Secondo* adlı balesi üzerine yazdığı aşağıdaki satırlar, o dönemde bale eserlerine Doğu ülkelerinde yabancıları koydurtan estetik anlayışı daha iyi özetlemektedir.

“Soliman balesi çok iyi çizilmiş. Denebilir ki şimdiye kadar oynanmış pantomimlerin arasında en iyi düzenlenmiş budur. Gerçi tarihi gerçeklerden biraz ayrılıyorsa da bu kadar kırk yarmak gerekmez. Bir pantomimde kimi olaylar yabancı düşer ve uzak bir imparatorlukta geçerse bunda hayale de yer vardır. Çünkü bu yerleri tanımayan seyirci sahici kişiler gördüğüne inanır. Oysa aynı şey Avrupalı olan bir bale için söylenemez. Çünkü seyirci bu yerleri tanır ve tanınması kendisinden beklenir, bu yüzden bunlarda masal, gerçeğin yerini alamaz.” (And, 1989, s.134)

Osmanlıların Avrupa ve Akdeniz'de yayılmaları, Müslüman-Hıristiyan ikiliği Türk imgesinin olumlu olmasını engellemiştir. Fakat yine de bazı oyunlarda kimi sultanlar Aydınlanma Çağı gereği Türkleri insancıl boyutlarda ele almıştır. Bu eserlerin adından da anlaşılabilir. Örneğin; Felice Radicati'nin operası *II Sultano Generoso* (Gönlü Yüce Sultan), Benedetto Marcello'nun 1715 tarihli operası *II Bassa Generoso* (Gönlü Yüce Paşa), Pietro Angiolini'nin balesi *II Turco Generoso* (Gönlü Yüce Türk) gibi.

Doğu'da geçen ya da egzotik bir hava taşıyan herşeyin Türk sayılması tiyatro, opera ve balede ilginin özellikle Türkiye'ye yönelmesine neden olmuştur. Türklerle ilgili operalarda, operaya konu olan Türkler Avrupa Hun devleti hakanı Attila, Büyük Timur İmparatorluğu hakanı Timurlenk, Osmanlı padişahlarından I. Beyazıt, II. Mehmet (Fatih Sultan Mehmet), Kanuni Sultan Süleyman, Sultan I. Ahmet, I. Osman, II. Murad, II. Selim, III. Mehmet, III. Murat, II. Osman, I. İbrahim, Osmanlı donanması komutanı Barbaros Hayrettin Paşa ve başka sayısız tarihi Türk kişilikleridir.

10.2 Alman/Avusturya Müziğinde Türk İmgesi

Almanya ve Avusturya'da operanın başlangıç noktası müzikli oyunlardır (Singspiel)*. Türk kültüründen bahseden müzikli oyunların 18. yüzyılda ortaya çıkmasında yüzlerce yıllık birikim ve etkileşim etkili olmuştur.

Haçlı seferlerinden beri gerçekleşen savaşlar, Viyana'nın kuşatılması, Avrupalılara göre Türklerin Attila ve Cengiz Han gibi kıyıcı Asyalıların devamı görülmesi, Türklerin temel özelliği kıyıcılık ve acımasızlıktır imgesini de yerleştirmiştir. Türklerin acımasızlığına, Avrupa'yı boyunduruğu altına alma isteğine karşı tüm Avrupa birleşmeli fikri, düşünürler tarafından yaygınlaştırılmıştır. Ancak 18. yüzyılla Türk tehlikesinin azalması ve zamanla tamamen gündemden düşmesiyle Türklere yönelik imge de değişmiştir.

Türkler edebiyatın dışında felsefe ve müzikte kimi zaman alaycı, kimi zaman aydınlanmacı bir yaklaşımla ele alınmıştır. Ayrıca Haçlı seferleriyle dikkat çekmeye başlayan Doğu'nun ve Türklerin güzel kokulu hamamları, baharatlı yemekleri, güzel kadınları, ilginç çalgıları da Türk ve Doğu imgesini renklendiren konular arasına girmiştir (Kula, 2001b).

Türk imgeleri ilk kez müzikli bir oyunda (Singspiel) konulaştırılmıştır. Johannes Rosenblut'un *Türkenfastnachtspiel* (Türk Karnaval Oyunu) adlı yapıtı (1453), Almanya'da Türkleri konu alan operaların ilk örneği olarak değerlendirilir. Walter Preibisch'in (1908-1909) Almanya-Avusturya'da Türk operalarına ilişkin aktardığı bilgiye göre, 1682 yılında Hamburg Belediye Başkanı Lucas v. Bostel, *Cara Mustapha*'yı (Kara Mustafa) yazmış, eser sanatsal değeri oldukça düşük olmasına rağmen, izleyicilerce beğeniyle karşılanmıştır (Kula, 2001b).

İtalyan opera buffa** akımının etkisiyle 1750'den sonra Almanya-Avusturya'da Türk konulu operaların sayısı artmıştır. Bunun nedeni Alman kent devletleri saray orkestrasında çalan çok sayıda İtalyan müzisyenle, Fransız ve İngiliz orkestra-tiyatro topluluklarının sergiledikleri oyunların etkisidir.

* İçinde konuşmalar da bulunan, bir tür hafif operanın Almanca adı. Almanya'da A.Hiller tarafından başlatılarak, W.A.Mozart'la olgunluğa erişmiştir (İlyasoğlu, 1994).

** 18.yüzyıl İtalyan komik operası (İlyasoğlu, 1994)

İçerdiği unsurlarla *Saraydan Kız Kaçırma*'yla* benzerlik taşıyan bir başka eser, Champfort'un *Der Kaufman von Smyrna* (İzmirli Tüccar) adlı eseridir. Eserin librettosu C. F. Schwann tarafından Almanca'ya çevrilmiş, Vogler tarafından 1771 yılında bestelenmiştir. *İzmirli Tüccar*'ın konusu kaçırma değildir. Opera, Fransız Dorval ve sevgilisinin, denizde gerçekleşen bir saldırıyla Türklerin eline geçişini anlatmaktadır.

1773'de aynı yapıtı K. Dav. Stegmann tarafından yeniden bestelenmiştir. Stegmann, esere kaba saba bir tutsak taciri olan Kaled'i ekleyerek, Türk havasını iyice belirginleştirmiştir. Kaled, Hıristiyanlıkla ilgili herşeye düşman tavrıyla, *Saraydan Kız Kaçırma*'daki (R. 9-11) Osman tipiyle benzeşir. Eserin diğer karakterleri Doval, Amalie, Hasan ve Zaide sonda söyledikleri şarkıyla insan sevgisini vurgularlar. Bu anlatımla, inançsızlar olarak tanımlanan Türkler, Hıristiyanlarla bütün dinlerin üzerinde insancıl bir dinde buluşmaktadır (Kula, 2001b).

İzmirli Tüccar, Franz Holly tarafından bir kez daha (1775) bestelenmiştir. Holly'nin ikinci müzikli Türk oyunu, *Der Bassa von Tunis oder Julie*'dir (Tunuslu Paşa ya da Julie-1775, libretto: Hewisch). Eserdeki Tunuslu Paşa, *Saraydan Kız Kaçırma*'daki Selim Paşa'nın öncüsüdür.

Bunun yanısıra Meissner'in, Gretry'nin *Les Deux Avars* adlı yapıtından esinlenerek yazdığı *Das Grab Des Mufti* (Müftünün Mezarı-1777), Johann Adam Hiller tarafından bestelenmiştir. *Müftünün Mezarı*'ndaki Giripon tiplemesi, *Saraydan Kız Kaçırma*'daki Osman'a benzetilir. Müftünün Mezarı'nda Türk operalarının vazgeçilmez bir ögesi olan şarap şarkısı da ilk kez ve örnek oluşturucu bir özelliklerle yer almıştır. Şarapla anlatılmak istenen, Müslümanların dinsel yasaklara uymadıkları ve bu konuda ilkesiz davranışlarıdır. Hiller'in şarap şarkısı, *Saraydan*

*Korsanlar tarafından kaçırılıp, Selim Paşa'nın sarayına esir olarak satılan Belmonte'nin nişanlısı Konstanze ile, hizmetçisi Blonde ve nişanlısının uşağı Pedrillo, ümitsiz günler yaşamaktadırlar. Selim Paşa Konstanze'yi kendine seçmiş, Blonde'yi de sarayın bekçisi Osman'a hediye etmiştir. Uşak Pedrillo, ne yapıp yapmış, durumdan Belmonte'yi haberdar etmiş, Belmonte de bir imkân bulup, sanki bir mimarmış gibi çiftliğe girmeyi başarmıştır. Ancak, Blonde'yi delicesine seven Osman, bir türlü güvenemediği Belmonte'yi saraydan uzaklaştırmaya gayret etmektedir.

Pedrillo, Konstanze'yi delice seven paşayı, efendisi Belmonte lehine çevirmeyi başarmış ve paşanın uydurma mimara inanması imkânını sağlamıştır. Konstanze ise, hizmetçisi Blonde'nin aracılığı ile Belmonte'nin, sarayın içinde olduğunu öğrenmiş olmanın sevinci içindedir. Pedrillo'nun planı gereğince Osman'a şarap icirilecek ve sevgililer böylelikle saraydan kaçabileceklerdir.

Osman, aldatıldığının farkına vararak, sevgilileri kaçarken yakalayıp paşanın huzuruna getirmiştir. Konstanze, Belmonte'nin nişanlısı olduğunu paşaya itiraf etmiş, ondan ayrılmaktansa ölümü tercih ettiğini açıkça söylemiştir. Bu arada Belmonte'nin, kendisinin en korkunç düşmanı olan Hıristiyan komutan Lostados'un oğlu olduğunu da öğrenen Selim Paşa, büsbütün hiddetlenerek sevgilileri önce öldürmeye karar vermiştir. Fakat iyi kalpliliği, paşayı yumuşatıp insafa getirmiş ve intikamdan vazgeçen Selim Paşa, her iki sevgiliye de, hayatlarını bağışlayıp azad edeceğini bildirmiş, kendisini dostça hatırlamalarını da rica ederek sevgilileri serbest bırakmıştır (Altar, 1993a, s.129, 130).

Kız Kaçırma'da yer alan içki düetinin (Osman-Pedrillo) sözleri ve ritmiyle büyük benzerlik taşımaktadır (Kula, 2001b).

10.2.1 Christoph Willibald Ritter von Gluck (1714-1787)

2 Temmuz 1714'de Bavyera'da Weidenwang yakınında küçük bir kasaba olan Erasbach'da doğan, 15 Kasım 1787'de Viyana'da ölen Christoph Willibald Gluck, opera sanatında klasisizmin doğuşunu simgeleyen bestecilerden en önemlisidir. Klasik dönem, operada Gluck'un devrimi Haydn, Mozart ve Beethoven'ın müziğe getirdiği yeni solukla tanınmıştır.

17. yüzyılın ikinci yarısında yaşanan Fransız devrimiyle yeni düşüncelerin toplumsal ve siyasal alana uygulanmasından doğan Aydınlanma süreci başlar. Aydınlanma, insanın düşünme ve değerlendirmede din ve geleneklere bağlı kalmaktan kurtulup, kendi aklı, kendi görgüleri ile hayatını aydınlatmaya girişmesidir. Ortaçağın kapanmasından sonra insanlığın gelişimi hızlanmış, gelişim 18. yüzyılda en yüksek formuna erişmiştir. Bundan dolayı, 18. yüzyıla Aydınlanma Çağı denmiştir. Bu anlamıyla daha 14. ve 15. yüzyıllarda İtalya'da başlayan ve 17. yüzyılda Fransa ve İngiltere'de değişik biçimlerde gelişen Aydınlanma süreci Almanca konuşulan ülkelerde ancak 18. yüzyılda başlamıştır. Aydınlanma yaşamın birçok alanını etkilemiştir. Geleneksel düşünme ve davranış şekillerini kırmış, toplumu değiştirmiştir. Eğitimde, siyasette, ekonomide, dinde kuramdan uygulamaya, eleştiriden eyleme geçişi sağlamıştır.

Böylece, yüzyılın ilk yarısında egemen olan saray kültüründen, soyluların beğeni anlayışını temsil eden Rokoko stilinden kopulmuştur. Artık kültürel ve sanatsal değerleri orta sınıfın belirlediği bir dönem yaşanacaktır. Müzik bir amaca hizmet etmek yerine, yalnızca duyguları ifade edecektir. İsmarlanmış yapıtlar gibi çabucak unutulmaya terk edilmeyen besteler yazma olanağı doğduğundan, sanatçılar ölümsüz yapıtlar yaratacaklardır.

Klasik dönemin başlıca göstergelerinden biri, müziğin çalgı müziğine getirdiği yeni yerleşik formlardır. Müziksel ifadeye belirgin ve yerleşik bir çerçevenin kazandırılması, onun klasikleşmesini sağlamıştır. Klasisizm bu açıdan formların klasikleşmesidir. Klasik formlar, sonat, yaylılar dördlüsü ve senfoni alanlarında kesin ve oturmuş biçim 18. yüzyılın ikinci yarısında oluşmuştur.

18. yüzyılda İtalyan operası, ulusal okulların meydana gelmesine engel olmuştur. İtalyan

eserlerinin sağladığı başarı, İtalyan aryalarına ilgiyi artırmıştır. Dolayısıyla besteciler İtalyan tarzında eserler yazmışlardır. Bu türün zamanla yaratacağı tepkiyi hiçbir şey önleyememiş çünkü uzatılarak genişleyen arya formu, dramatik yapının gelişmesine engel olmuştur. Bu durum değişiklik yapılmasını gerekli kılmıştır (Altar, 1993a).

Gluck yenilikçi tavrını *Alceste* operası için yazdığı önsözde şu cümlelerle açıklamaktadır: “Bu operaya müzik yazma işini üzerime alırken, kararım, müzik sanatını her türlü kötü uygulamadan temizlemektir; bu türlü uygulamaların meydana gelmesine sebep ise, okuyucuların gururu ile bestecilerin aşırı uysallığından doğan kötü tatbikatın İtalyan operalarına sızması ve dolayısıyla sahne sanatlarının en mükemmeli ve en güzeli olan operanın, gülünç ve sıkıcı duruma düşmesidir. Onun içindir ki, şimdi ben müziği artık gerçek anlamına çevirmeye, yani şiire hizmet edebilecek duruma yöneltmeye gayret ediyorum. Müzik sanatı bu yolla duyguların ifadesini ve yaşanan anın çekiciliğini, olayı kesmeden veya lüzumsuz süslemelerle zayıflatmadan, yükseltebilme imkanını elde edecektir.” (Altar, 1993a, s.67)

Avusturya-Almanya’da Türk konulu operalarda zamansal sıralama düşünüldüğünde ilk aklı gelen besteci Christoph Willibald Ritter von Gluck’tur. Gluck, Milano ve Viyana kenti opera ortamının belirleyicilerindendir. Besteci, 1754 yılının Temmuz ayında Kont Jacob von Durazzo saray tiyatrosu şefliği görevine Maria Theresa tarafından atanır. Dönemin belli başlı merkezleriyle (Paris, Londra, Viyana) iletişim ve etkileşimi Gluck’a esin kaynağı olur. Bu nedenle Gluck’un opera yapıtları çok yönlü etkileşimlerin ürünü olarak nitelendirilir.

Kont Durazzo, Fransız komik operasının (opera comique)* seçilmiş türlerinin Viyana’da oynatılmasını düşünmektedir. Bu opera türü o zamanlar Paris’te revaçtadır. Fransız kökenli ve küçük çaplı yapıtların uyarlama çalışmaları bestecinin gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur. Gluck, Fransız operalarının kısa, yalın ve çarpıcı biçimlerinden etkilenmiş ve Fransız komik opera geleneğine yönelmiştir. Bu yöneliş çerçevesinde egzotik öğeler içeren yapıtlarla karşılaşmıştır. Bestecinin Doğu-Türk motifleriyle işlediği Türk operası denilebilecek ilk eser *Le Cadi Dupé’dir*** .

Gluck’un komik opera türünde yazdığı eserler:

La Fausse Esclave (1758), L’arbre Enchanté (1759), L’ivrogne Corrigé (1760), *Le Cadi Dupé*

* Konusunun mutlaka gülünç olması gerekmeyen, içinde müziksiz konuşmalarında yer aldığı Fransız operası (İlyasoğlu, 2001).

** Aldatılan Kadı-1761, Türkiye’de Kadının Fendi Kadıyı Yendi adıyla oynanmıştır

(1761), *Le Diable A Quadre* (1761), *Les Amours Champetre* (1755), *Le Chinois Poli En France*, *Le Déguisement Pastoral* (1756), *L'île De Merlin* (1758), *Cythère Assiegeé* (1759) ve *On Ne S'avise Jamais De Tout* (1762)'dir (Newman, s.40).

Fransız komik operası Viyana'da Paris'teki kadar popüler olmuştur. Paris'te bu tür Lully ve onun takipçileri tarafından eski opera icrasına karşı tercih edilmiştir. Gluck'un stili Paris modeli tarzındadır. İtalyan operasındaki sıkıcı geleneksellikten, Romalı ve Yunanlı tiplerden ve hiç değişmeden aynı şekilde olan formlardan sıkılanlar için bu komik operalar entelektüel bir ferahlama sağlayacaktır. 18. yüzyıl komik operalarının isim ve konuları sanatçı ve seyirci bakımından ortalama opera seria'lardan* açıkça daha fazla gerçek günlük hayatı taşıyan bir düşünce çerçevesini işaret etmektedir (Newman, s.42).

1761'de yılında Guillaume Le Monnier'in metninden bestelenen *Le Cadi Dupé* (Aldatılan Kadı-Kadının Fendi Kadıyı Yendi) ilk P.A.Monsyngny tarafından bestelenmiş ve Paris'te oynanmıştır. Kont Durazzo librettoyu Fransa'dan getirtmiş ve ikinci defa Gluck tarafından bestelenmiştir.

10.2.2 Aldatılan Kadı Operası ve Türkçe Metni

Besteci: Christoph Willibald Ritter von Gluck

Libretto: Guillaume Le Monnier

İlk temsil: 1761/Viyana

Kişiler: Kadı (Bariton)/ Fatma, Kadı'nın karısı (Soprano)/ Zeliha (Mezzosoprano)/ Nureddin (Tenor)/ Ömer Ağa (Bariton)/ Binnaz, Ömer'in kızı (Soprano)/ Mestan Ağa (Tenor)/ Ağa (Bariton).

Yer: Bağdat

Konu

Eser, Bağdat Kadı'sının şeriata göre ikinci kez evlenmek istemesi ve bu tutkunun eşi tarafından hoş karşılanmaması etrafında toplanır.

*18. yüzyılda kahramanlık konuları üzerine yazılan ya da trajik karakterdeki İtalyan operaları (İlyasoğlu, 2001).

Perde açıldığında Kadı'nın eşi Fatma, kadın erkek eşitsizliğinden yakınmakta, erkeklerin dilediğini yapmasına karşılık, kadınların dört duvar arasında bunlara katlanmak zorunda olduğunu belirtmektedir. İçeri Kadı girer, konuşmalarından Kadı'nın Zeliha isimli birine evlenmek için talip olduğu, fakat bu arzusunun Zeliha tarafından kabul edilmediği öğrenilir.

Kadı bu işe çok kızdığından, yolda haydutlar tarafından saldırıya uğrayıp malı mülkü yağma edilen Nureddin'i, çok zengin diye Zeliha'nın babasına gönderip onların evlenmelerini öğütlemiştir. Kurnaz Kadı böylece hem eşini sustaracağını, hem de yoksul ve güçsüz Nureddin'i etkisizleştirerek, Zeliha'yı elde edeceğini umar.

Fatma ve Kadı çıkınca içeri Zeliha ve Nureddin girer. Zeliha Kadı'ya çok kızmış öç almak için buraya gelmiştir. Niyeti kendini Kadı'ya deveci Ömer'in kızı Binnaz olarak tanıtmaktır. Güzelliğiyle Kadı'nın aklını başından alacağına emindir. Gerçekte ise Binnaz kambur, şaşı ve çok çirkindir fakat Zeliha bunun bir yalan olduğu konusunda Kadı'yı inandırır. Kadı hemen Mestan Ağa'ya deveci Ömer'i çağırır ve kızıyla evlenmek istediğini bildirir. Ömer şaşırmıştır, kızının ne kadar çirkin olduğunu Kadı'ya anlatmak isterse de inandıramaz. Bir de 1000 altın başlık parası ister.

Son perdede, Kadı Fatma'ya ikinci kez evleneceğini anlatınca ortalık karışır, kavgalarının ortasında Ömer gerçek kızı Binnaz'la görünür. Binnaz yüzünü açınca bir ucube ortaya çıkar. Çok kızan Kadı satırı kaptığı gibi Ömer'i kovalarken Zeliha ve Nureddin girer. Nureddin, Kadı'ya bu oyunu kendi eşi Zeliha'nın hazırladığını anlatır. Olaylara sinirlenmemesini, hoş görüyle karşılaşmasını önerir. Kadı durumu kabullenir ve Ömer kızıyla oradan ayrılır. Kadı Fatma'dan özür dileyerek yemin ederken, opera sona erer (İstanbul Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 1979).

Aldatılan Kadı

1.Sahne

Kısa bir sofa ve bir tarafta odalara giden kapılar görülür. Arkada Emevi tarzında kemerlerin ardında etrafi duvarlarla çevrili küçük bir avlu vardır. Sahne palmyeler, çiçekler ve havuzla süslenmiştir. Avlunun gerisindeki duvarın ortasında cümle kapısı ve duvarların ardında da şehrin minaresi görülür. Kapılarda ve kemerlerde Türk halı ve kilimleri asılıdır.

Arya: Fatma

“Ne zavallı kadınlarız biz, herşeye boyun eğerez. Boynu bükük sessiz. Dört duvar arasındayız. Böyle geçer zamanımız. Her erkek gönlü çekerse aldatır karısını, eğlence olsun diyerek alır bir başkasını. Böyle sert yasa olur mu? Ey, Muhammed hak mı bu? Acaba başka yerde de çare yok mu bu derde? Ayrı mı kadın erkek?”

2.Sahne

Diyalog

Kadı: (İçeri girer) Güzel yavrum, Fatmacığım nedir bu dalgınlığın? Çok mu üzgünsün?

Fatma: Ben üzölmeyeyim de kimler üzölsün a efendim? Her geçen gün bana daha soğuk davranıyorsun.

Kadı: Biliyorsun ki işlerimin bu kadar yüklü oluşu...

Fatma: (yerinden fırlayarak) ve Zeliha'ya duyduğun hasret...

Kadı: Vay canına, yine nereden haber almış ?

Fatma: Hain, bak susuyorsun. Sana ne yaptım da beni başından atmak istiyorsun?

Kadı: Böyle bir şey aklımın ucundan geçmez. Sana yalan söylemişler. Yemin ederim ki, ben Zeliha'nın yüzünü bile görmedim.

Fatma: Doğru çünkü sana tenezzül etmiyor da ondan.

Kadı: (Hırsla) Umurumda bile değil. Bir zamanlar Zeliha'ya talip oldum ama kendim için değil pek aziz bir arkadaşım için.

Fatma: Yalan söyleme bana sevgili kocacığım. Seni zannettiğimden daha iyi tanırım.

Kadı: Rica ederim, dur sinirlenme. Bak elmasım, hayatım. Sana çok hoş bir hikaye anlatmak için geldim, dinle. Birkaç gün önce hiç tanımadığım Nureddin adında çok kibar bir adam bana başvurdu. Yolda haydutlar tarafından saldırıya uğradığını, nesi var, nesi yoksa, bütün servetinin elinden alındığını anlattı. Bende cevaben “dağdaki eşkiyanın yakalanması zordur, iyisi mi ben seni genç, güzel ve zengin bir kadınla baş göz edeyim, senin için hayırlı olur”

dedim. Önce pek yanaşmadı, fakat sözünü ettiğim aileyi etraflıca anlatınca teklifimi kabul etti. Şam'lı zengin bir dostumun oğlu olduğuna dair bir tavsiye nameyi eline verdiğim gibi onu doğruca Zeliha'nın babasına gönderdim. Hanım ne dersin bu hileme? Hah, Hah, Hah...Hoş değil mi? İyi ama sen neden gülmüyorsun?

Fatma: Ben asıl senin bu kadar candan gülmene şaşıyorum. Yazıklar olsun sana Kadı efendi hazretleri. Buna ayıp derler ayıp. Bir de yaptığın hilekarlıkla övünüyorsun.

Kadı: Eeeee. Artık yeter. Sen nasıl istersen öyle düşün. Yalnız şunu iyi bil, ben dilediğimi yaparım. Değişmeye de hiç niyetim yok.

3.Sahne

Diyalog

Fatma: Hain adam. Göz göre göre yalan söylüyor. İşin doğrusu, bana söylenenlerdir. Ama yayı fazla germeye gelmez. Yoksa bana yapmadığını bırakmaz. (Ağlayarak çıkar)

4.Sahne

Diyalog

Zeliha: (Başını kapıdan uzatır, kimseyi göremeyince öne gelir) Kimsecikler yok. Aklımı başıma toplayıp şöyle bir...(Etrafına bakar, Nureddin'i görür) Aaaa ama Nureddin, arkamdan gelmemeni söylemiştim sana.

Nureddin: Affedersin Zelihaçığım, fakat içimdeki huzursuzluk beni ardından gelmeye zorladı. Demek ki, Kadı'dan öğ almaya kararlısın.

Zeliha: Evet, çünkü bunu hak etti.

Nureddin: Bırak sevgilim, istemeden de olsa saadetimize yardım etti. Yoksa sen mutlu değil misin?

Zeliha: Elbette mutluyum Nureddin. Fakat düşün ki, taa uzaklardan buraya benimle evlenmek için geldiğini, eşkiyanın çaldığı malların senin servetinin binde biri olmadığını bilmiyordu. Sırf kötülük olsun diye bu işe yardımcı oldu. Niyeti beni sefilliğe sürüklemek ve bedbaht etmektir. Bunun cezasını mutlaka görecek.

Nureddin: Peki, ne yapmak niyetindesin?

Zeliha: (Dikkatle etrafına bakınır) Sana devecinin kızı Binnaz'dan bahsetmiştim. Hatırlıyor musun? Allah'ın yarattığı en çirkin mahluktur o. Şimdi kendimi onun yerine koyacağım.

Nureddin: Nasıl yapacaksın bu işi ?

Zeliha: Sen onu bana bırak. Fatma ikinci mektubumu da aldı mı?

Nureddin: Tabii, kölesi bana yardım etti.

Zeliha: Çok iyi. Fatma çok kıskanç bir kadındır. Kadı'ya da rahat vermeyecektir. Kadı ise

hem inatçı hem intikamcıdır. Böylece hazırladığım ağın içine düşecektir.

Arya: Nureddin

“Bu tatlı sözlerin ağ gibi sarıyor şu kalbimi. Bağlanıyor şu ruhumda, yüzünü gördüğün anda. Her yerde gördüğüm sensin, duyduğum senin sesin. Sanki cennette yaşıyım, aşkımla coşarım. Ah! Hayat ne anlamsızdı, boş geçirdi her gecem çünkü kalbim yapayalnızdı. Şimdi sen oldun gecem, Tanrı'nın lütfu oldun sen, gündüze döndü gecem ”

Diyalog

Zeliha: Ah, canım sevgilim. Sen, sen benim biricik sevgilimsin. Zeliha'nı her zaman sev. Çünkü onun bütün varlığı sensin.

Düet: Zeliha-Nureddin

Zeliha: “Ne güzel bir söz sevgi, ne güçlüdür ahengi. Can verir zevkiyle, tatlı esişiyile, kutsal duygu. Ta içten doğar önce, sonra çiçeklenince, o ürperişlerle, o titreyişlerle yaklaşır gece. Kollarıma koşarsın, aşkımla coşarsın, koş bana yaklaş.”

Nureddin: “Gözlerini görünce büyülenmişim gizlice. Hem güneştin, hem yıldız kalbimdesin güzel kız. Binlerce çiçek gibi büyüledin sen kalbimi, Allah'ın lütfusun sen.”

Zeliha-Nureddin: “Ne güzel bir söz sevgi, ne güçlüdür ahengi. Can verir zevkiyle, tatlı esişiyile kutsal duygu. Ta içten doğar önce, sonra çiçeklenince, o ürperişlerle, o titreyişlerle yaklaşır gece. Kollarıma koşarsın, aşkımla coşarsın, koş bana yaklaş.”

Diyalog

Zeliha: Şimdi git, canım. Kadı bizi birlikte görmesin (Bir mektup verir) Şunu da al, kölelerden biriyle Fatma'ya gönderiver.

Nureddin: Yine mi mektup var?

Zeliha: Tabii. Onun kıskançlığını kamçılama gerek. Böylece Kadı efendinin yeniden kendisini aldatmaya kalkıştığına inanmalı. Yoksa Kadı beni görünce hoşlanmaz mı dersin.

Nureddin: Senin güzelliğini dinleye dinleye aşık olmuş, hele şimdi bir de seni karşısında görürse...

Zeliha: Korkma, Nureddinciğim. Bana güven sevgilim.

5.Sahne

Arya:Zeliha

“Aşk tanrıçası sen, bana yardım etsen, cezasını verirdim. O vefasıza hemen. Sen o eşsiz güzelliğinden ver bana, zindan olsun dünya da o hain insana! Aşk tanrıçası sen, bana yardım etsen, cezasını verirdim. O vefasıza hemen. Bana çok büyük bir güç ver, yak kalbini birden, başkasına kuyu kazan, kendi düşsün hemen.”

6.Sahne

Diyalog

Kadı: (Kendi kendine) Burada bir hatun kişi var. Hımmm.. Boy pos yerinde. (Yüksek sesle) Güzelim bir isteğin mi var?

Zeliha: (Utanmış gibi yaparak selam verir. Elinin biriyle temennah eder, ötekini kalbine bastırır) Kadı efendi hazretleri affedin. Bütün şehirde ilminiz ve adaletinizle ün kazanmışsınız, adaletin timsalisiniz, erkekliğin medarı iftiharısınız.

Kadı: Sesi de pek hoş (Yüksek sesle) Bana iltifat ediyorsun güzelim. Yüzünü aç ki, ciddi olup olmadığımı anlayayım. (Zeliha peçesini açar) Allah'ım bu ne güzellik!

Zeliha: (Safça) Sahi mi söylüyorsunuz?

Düet: Zeliha-Kadı

Zeliha: “Kadı efendi bir bakın, çok çirkin deme sakın. Baykuşa benzer miyim ben, bir cevap verin siz hemen. Kadı efendi bir bakın kız çirkin deme sakın.”

Kadı: “Sen mi? Huri vallahi. her şeyin güzel senin, bir melek kadar güzel.”

Zeliha: “Şu elim ne ufak, her yanım mermer kadar ak değil mi?”

Kadı: “Evet”

Zeliha: “Çok uzun mu boynum var, bana topal denir mi? Nasıl?”

Kadı: “Yok”

Zeliha: “Şu ayak minicik, bilekse incecik değil mi?”

Kadı: “Evet.”

Zeliha: “Aptal mıyım yoksa. Bir illet olsa! Var mı?”

Kadı: “Yok”

Zeliha: “Bana herkes acımalıdır, babam söylüyor hergün dırır. O hiç durmadan diyor ki; kambursun, şaşısın, aptalsın, ahmaksın, iğrençsin. Böyle miyim sayın Kadı?”

Kadı: “Kim? Sen mi? Kanbur mu? Şaşı mı? Aptal mı? Ahmak mı? İğrenç mi?”

İnan ki her şeyin güzel senin”

Zeliha-Kadı

Zeliha: “Titriyor dizim Kadı efendi, affedin buraya geldiğim için lütfen beni. Ah şu güzelliğimle yumuşasaydınız, ah! Lakin doğa vermez bana, böylesine güzel bir kız.”

Kadı: “Titriyor baktıkça, güzel endamına, iyice, o ne boy, o ne pos ya şu ses. Ah, şu güzelliğinle yumuşuyor kalbim, tabii işte doğa vermiş ona böylesine güzel bir kız.”

Diyalog

Kadı: Söyle, ciğerparem, senin baban kim?

Zeliha: Ömer, deveci Ömer, onun kızından söz edildiğini hiç duymadınız mı? Hani şu ucube dedikleri kız.

Kadı: Evet, hatırlıyorum.

Zeliha: Fakat onu hiç görmemiştiniz değil mi?

Kadı: Kadı'yız dedikse, bütün kadınları gözümüzün önünden geçiririz demedik ya.

Zeliha: İşte o görmediğiniz ucube var ya...

Kadı: Yoksa senin kız kardeşin filan mı?

Zeliha: Hayır, o benim.

Kadı: (Kahkahayla güler)

Zeliha: (Ağlamaklı) Dinleyin Kadı efendi. Babam beni kocaya vermek istemiyor. Bu yüzden de beni hep kilit altında tutuyor. Elaleme de kızım dünyanın en çirkin yaratığıdır diyor.

Kadı: Vay, mel'un vay.. Dur ben ona gösteririm.

Zeliha: Tek ümidim sizsiniz Kadı hazretleri. Babam yarım saat önce evden çıktı. Her nasılsa kapıyı da kilitlemeyi unuttu. Bundan istifade size sığındım. Yalvarırım Kadı efendi beni himayenize alın.

Kadı: (Yanağını okşayarak) Şimdiden tezi yok himayemdesin. Seni benim elimden kimse alamaz.

Zeliha: Ah, efendim. Ben de sizi ölünceye kadar babam gibi sayacağım.

Kadı: Himm.., baba gibi? Beni pek mi yaşlı buluyorsun?

Zeliha: (Safça) Yooo, aksine siz bir erkek güzelisiniz.

Kadı: (Gülümseyerek) Vay, vay, vay ama yine de bana baba demekten başka bir şey aklına gelmiyor demek. (Elini okşar)

Zeliha: (Utanmış gibi) Babamdan başka erkek görmedim ki aklıma gelsin.

Kadı: (Sesinin tonunu değiştirerek) Peki, babanı seni evlendirmeye razı edersem.

Zeliha: Kulunuz, cariyeniz olurum.

Kadı: Bir kocam olsun diye can atıyorsun ha!

Zeliha: Evet, Kadı efendi. Ama dedim ya erkek namına bir babamı bir de sizi gördüm.

Kadı: Eh, seçmekte zorluk çekmeyeceksin o halde. Kendi öz babana varamayacağına göre...

Zeliha: Hiç öyle şey olur mu? (Düşünür gibi yapar)

Kadı: Eh, o halde geriye şayet istersen..(Eliyle birleşme işareti yapar)

Zeliha: Aman Allah'ım bu nasıl olur? Bu ne saadet. Yok canım siz benimle alay ediyorsunuz.

Kadı: (Coşarak) Hayır, sümme haşa. Yemin ederim ki ciddi söylüyorum. Sen benim evimin çiçeği, başımın tacı olacaksın. İnsanların en bahtiyarı ben olacağım. Babanın evi nerde?

Zeliha: Ulu caminin yanında.

Kadı: Deveci miydi? demiştin.

Zeliha: Ne yazık ki, evet. Sadece bir deveci.

Kadı: Ehemmiyeti yok, aşk dengeyi kurar. Artık seni koyvermem.

Zeliha: (Korkarak) Olmaz, olmaz Kadı hazretleri, imkan yok. Bırakın evime gideyim. Babam beni burada görürse, evden kaçtığımı anlarsa, o anda beni kıtır kıtır keser.

Kadı: Ya o senden önce eve dönmüşse...

Zeliha: Buna imkan yok, yolu öyle uzun ki..Bırakın beni gideyim. Siz babamı sonra çağırıp beni kötölemesine rağmen benimle evlenmeye razı olduğunuzu söyleyin. O zaman..

Kadı: Eeee, o zaman...

Zeliha: O zaman, o da hayır diyemez.

Kadı: Ah, sen (Tutup öpmek ister, kollarından geçirir)

Zeliha: Yok olmaz, nikahtan evvel olmaz. Tathım, aslanım (Kadı'ya cilveli işaretlerde bulunur)

Kadı: Meleğim, nur-u aynım

Zeliha: (Koşarak çıkar)

7.Sahne

Diyalog

Kadı: Mestan Ağa, Mestan Ağa (Ağa gelir) Yanına birkaç adam al, ulu caminin yanındaki deveci Ömer'in evine git, onu hemen buraya getir. Kendi rızasıyla gelmezse cebren al getir. (Ağa selam verip çıkar)

Arya: Kadı

“Bu ne mutlu bir gün, yapacağım düğün. Parlak hayallerimle yeni bir alemde yaşarım o güzelle, sultan olur o evimde. Benim karım olur. Fakat Fatma da kızacaktır. Ve hırsından kuduracak. Ona aldırمام asla. Ben Kadı sıfatıyla karar vereceğim, evet ve boşayacağım. Bu ne mutlu bir gün, yapacağım düğün. Parlak hayallerimle yeni bir alemde yaşarım o güzelle, sultan olur o evimde”

8. Sahne

Diyalog

Ömer: (Sürüklenerek getirilir) Merhamet edin, bırakın beni. Vallahi hiçbir suçum yok.

Kadı: Ne korkarsın be hey Ömer ağa...Gel şöyle yakınımıza bakalım.

Ömer: (Kadıyı görünce diz çöker) Kadı hazretleri. Başını derde sokmak istemezsen büyük adamlarla alışveriş yapma derler.

Kadı: Seninle konuşacaklarımız var. Sakin ol sana bir şey yapmayacaklar.

Ömer: Allah rızası için, yalvarırım, beni koy verin gideyim. Biliyorum mutlak o dinsiz, imansız karım davacı olmuştur. Durmadan yalan söyler o. Kafamın etini yer.

Kadı: (Ağaya gizlice haber verir sonra yüksek sesle) Git çabuk. Evlenme ilm-i haberi derhal hazırlansın ve bana getirilsin.

9.Sahne

Diyalog

Kadı: Kalk ayağa!

Ömer: (Başlangıçta korkarak) Sorun, soruşturun Kadı hazretleri. Ben çalışkan kendi halinde, namuslu bir adamım.

Kadı: Bundan kuşkum yok.

Ömer: Lakin karıma gelince...İblisin biridir. Bense munis, geçimli adamım ama neyleyim ki karıya kötek atmadan kafamı dinleyemiyorum ki...

Kadı: Bundan bana ne!

Ömer: Meseleyi size anlatayım ki, karımın sözlerine bakarak hakkımda kötü bir karara varmayasınız.

Arya:Ömer

“Çıkarım evden sessizce, karımdan ben gizlice, her işi durdururum ben, bir dost bulurum hemen. Bir kavalye bir çubuk, getiririm ben çabuk. Kahvede keramet vardır mutlak. Her yeni günü yaşarım. Geçmişe ben hiç bakmam, boş hayallere şaşarım, saçma sapan plan yapmam. Boş verin üzüntüye, aldırma hiçbir şeye. Çok kurnaz olmak gerek, zıkkıma şeker serpmek, tatlısın diye acı. Evet kurnaz olmak gerek ve zıkkıma şeker serpmek, tatlısın diye acı, bu saadet ilacı.”

Diyalog

Kadı: Hikayeni bitir, yoksa sabrımı taşıracaksın.

Ömer: Baş üstüne efendim.

Kadı: Şimdi dinle. Senin bir kızın varmış.

Ömer: Aman Allah'ım, evlere şenlik bir tane var ki..Allah düşmanımın başına vermesin.

Kadı: Seni ondan kurtaracağım.

Ömer: Denize mi attıracaksın?

Kadı: Yok be adam. Onu yanıma alacağım.

Ömer: Hizmetçi olarak mı?

Kadı: (Kendi kendine) Vay sersem, vay. Yahu Allah'ın emriyle zevce olarak alacağım.

Ömer: (Korkudan sedire düşer) Aman Allah'ım!

Kadı: (Ömer'in yanına oturur, öteki yanından fırlar) Otur. (Ömer çekinerek oturur)

Ömer: (Kendi kendine) Çıldırılmış mı ne?(Yüksek sesle) Kadı hazretleri benimle alay etmek istiyorsunuz ama ben fakir bir bendenizim.

Kadı: Hayır, Ömer ağa alay değil. Eğer teklifimi kabul edersen sen benim kayınpederim, ben de senin damadın olacağım.

Ömer: (Gözleri fal taşı gibi açılarak, şaşkın) Ya ben rüya görüyorum ya da bu zır deli.

Düet:Kadı-Ömer

Ömer: "Bayım, buna imkan yok, kızım çirkindir hem de korkuluğa benziyor. Size yük olacak, egridir kol bacak. Doğrudur sözüm inanın. Doğrudur sözlerim inan onu aldığınız zaman dersiniz, eyvah el aman. Ağız korkunç deliktir, suratsa müzeliktir, egridir bacaklar da. Şayet alırsan korkmadan, çekilirim aradan, al, helalin olsun."

Kadı: "Egridir bacaklarda, müzelik o suratta. Aziz dostum, tam istediğim şeydir inanın, budur istediğim."

Ömer: "Vallahi siz delisiniz, olur mu böyle saçmalık Kadı efendi. Kayış gibi cildi var, çifte katlı kamburlar, ucubedir bu kız."

Kadı: "Bence o bir yıldız."

Ömer-Kadı

Ömer: "Günah benden gitti inan, kızı aldığınız zaman, pişman olup dersin aman, halin olacaktır yaman."

Kadı: "Bir zevk böyle bir kız almak, çubuk yakıp keyif çatmak, anlamıyor bizim ahmak, güya beni kandıracak."

Diyalog

Ömer: Siz benim kızımı gördünüz mü?

Kadı: Gördüm veya görmedim...Bundan sana ne?

Ömer: Öyle ya bana ne? Başını belaya sokacak ben değilim ya.. Dur aklıma bir şey geldi.

Ondan büyük bir başlık parası isterim. O vakit birden aklı başına gelir, beni de kapı dışarı eder. Bu beladan kurtulurum. (Yüksek sesle) Her ne pahasına olursa olsun, kızımı istemekte ısrar edecek misiniz?

Kadı: Elbette, hiç tereddüt etmeden

Ömer: Ben de razı olup, ciğer param kızımı Allah'ın emri, peygamberin kavliyle size veriyorum.

Kadı: Evet olduğu gibi. Çeyizini meyizini ben yaparım.

Ömer: O sizin bileceğiniz iş. Benden alın da ne yaparsınız yapın. Fakat önce bin altınınızı almadan böyle bir dünya cevherini size vermem.

Kadı: Sen şaşırдын mı! Bu parayla sultanın kızını bile alırım.

Ömer: (Kendi kendine) Akli başına geliyor. (Yüksek sesle) Nasıl isterseniz. Kısa keselim. Ben Binnazcıgımı ille de alın demedim ki...(Gitmek ister)

Kadı: (Peşinden gider) Dur be adam! Üç yüz altın olsun

Ömer: İdare etmez (Yine yürür)

Kadı: Beş yüz altın

Ömer: (Kendi kendine) Aaa... çıldırdı. Böyle nadide bir elmasa ya bin altın verirsiniz ya da kızımı alamazsınız.

Kadı: (Önüne geçer) Kerata. Sen deveci olacağına bedastanda mezatçı olmalıymışsın. Peki parayı alacaksın.

Ömer: (Kendi kendine) Bir şey anladım sa Arap olayım. (Yüksek sesle) Hayır Kadı efendi, siz bunu yapamazsınız.

Kadı: Demek bana güvenmiyorsun. Dur, bekle! (Kapıdan çıkar)

Ömer: Bu Allah'ın belası başıma bir iş açmadan buradan sıvışabilsem (Kaçmaya teşebbüs ederken)

Kadı: (Kese altınla gelir) İşte para. Hadi, şimdi koş ve güzel kızını hemen al getir.

Ömer: (Kendi kendine) Aklımı oynatacağım. (Ağa gelir)

Kadı: İlm-ü haber hazır mı? (Ağanın elinden kağıdı alır) Bununla kızına nikahlı karımın bütün haklarını tanımış oluyorum.

Ömer: Aman Allahım! Mührü de bastı.

Kadı: Haydi çabuk ol, hasretten tutuşuyorum. Bir an önce imamı, muhtarı çağırıp nikahı kıydıracağım.

Ömer: Baş üstüne hemen. (Giderken durup geri gelir) Durr..

Kadı: (Sabırsızca) Yine ne var?

Ömer: Hoş görünüz. Şayet hani olur ya, bu alışverişten pişmanlık duyar da malı iade etmek

isterseniz, her halükarda geri almaya hazırım amma velakin altınlar...

Kadı: (Büyük bir sabırsızlıkla) Sende kalır sana söz veriyorum.

Ömer: Hakteâlâmutlu çifti kem gözlerden, kem sözlerden korusun. Denizdeki kum kadar evlad-ı ahfad ihsan eylesin. Amin (Giderken döner, içtenlikle) Sevgili damadım. (Kadı'yı kucaklamak ister, öteki kaçır)

10.Sahne

Diyalog

Kadı: Sadık bir adam şu kayımpederim. Fakat şimdi...Eyvah karım geliyor. (Gitmeye kalkar)

Fatma: (Sağdan karşısına çıkar, Kadı başını çevirir. Asık yüzlüdür)

Arya:Fatma

“Kocacığım, yavrum bana dönüp bak. Kocacığım bana dönüp bak, doğru söyle sen. Beni seversen, susma yeter. Benim misin? Hayır deme sakın. Ne hoş uyuyoruz biz, tam da uygun bir çiftiz. Sen doğrula beni. Beğenir her gören Fatma'nı, güzeldir, çok güzeldir karım. Fatmacığın güzel hala çok güzeldir. Kocacığım, herşeyim ah sevgilim, söyle karına sen tatlı bir şeyler. Doğru söyle sen. Susman yetişir. Sen seversin, benimsin. Hayır deme sakın. Ne hoş uyuyoruz biz, tam da uygun bir çiftiz. Sen doğrula beni. Beğenir her gören Fatma'nı, güzeldir, çok güzeldir karım. Fatmacığın güzel hala çok güzeldir.”

Diyalog

Fatma: (İçtenlikle) Hayır. Eminim ki bana söylenenler yalandır. Sen beni aldatmazsın.

Kadı: Seninle ciddi bir şey konuşmam gerekiyor. Ben şey ettim yani kısacası şeriat caiz gördüğünden ileride bir ortağın olacak.

Düet: Fatma-Kadı

Fatma: “Zalim adam gaddarsın, bir gün sen de anlarsın. Koş haydi hiç utanma, kopar at bu bağı da fakat çok geçmeden pişman olur hemen. Ey hain git yoluna, al başka kız koynuna. Lakin huzur olmaz, yanına kalmaz. Yemin ettim asla rahat vermem sana. Ey zalim git yoluna, al başka kız koynuna. Lakin huzur olmaz, yanına kalmaz. Ben ortakla oturamam, buna katlanamam.”

Kadı: “Kavga yok, razı ol. Ne ayıp şey. Evlilikmiş! Gel razı ol, haykırmaktan vazgeç. Haydi bırak, seni dinleyemem. Hain diyor bana, alçak diyor bana. Kulaklarım sağır, utanmazsan bütün gün durmadan haykır. İstedığın kadar oç al. Çekip gidersen bu evden huzur bulur gelen. Gel, razı ol. Ne ayıp şey. Evlilikmiş! Gel razı ol, haykırmaktan vazgeç. Haydi bırak, seni

dinleyemem. Hain diyor bana, alçak diyor bana. Kulaklarım sağır, utanmazsan bütün gün durmadan bağır. İstedığın kadar öç al.”

Diyalog

Kadı: (Yerine oturur) Sevgili karıcığım, bundan sonra sen ailenin ancak üçte birini alacaksın. Çenenin tutmazsan seni talak-ı selase ile boşayacağım.

Fatma: Bu ne biçim söz efendi. Sen daha beni bilmiyorsun. Buradan adımımı bile atmam.

Kadı: Öyleyse ben giderim.

Fatma: (Yolunu keserek) Sende hiç utanma, arlanma yok mu? Seni ahlaksız seni. Bu yaşta bir de hovardalığa kalkışıyorsun. Tam kırk dokuz yaşındasın, utan.

Kadı: Kırk sekiz

Fatma: Kırk dokuz

Kadı: (Hırsıyla) İsterse altmış dokuz olsun. Artık canıma yetti. Nikahımı nakafanı al da...(Gürültüler ve sesler duyulur) Hah, işte o da geldi.

11.Sahne

Binnaz kölelerin taşıdığı çiçekli bir taht-ı revanla getirilir. Yüzü duvaklarla örtülüdür. Cümle kapısı açılınca sokaktaki meraklılar görülür. Ağa, Ömer, arkalarında da Zeliha'yla Nureddin girerler. Tahtı revan ortaya bırakılınca köleler ve ağa geri çekilirler. Kapı kapanır.

Diyalog

Ömer: İşte, damadım Kadı hazretleri. Gönlünüzün sultanı, karınızı getirdim.

Kadı: Ey gözümün nuru, gönlümün süruru Binnaz, açta göster yüzünü. (Koşarak Binnaz'ın duvağını açar. Binnaz şiş suratlı, koca ağızlı, lekeli tenli, aptal kaşlı, sivri burunlu, yapağı gibi kızıl saçlı, kambur bir kızdır.)

Kadı: Bu da ne?

Fatma: (Gülerek) Bu mu? Bu ucube mi senin maşukan. Hah, hah, hah..

Binnaz: Ağır, ağır kalkar, ters, ters Fatma'ya bakar.

Ömer: (Hayretle) Onu iyice süsleyip, püslemiştim. Olmamış mı?

Binnaz: (Donmuş gibi duran Kadı'ya) Se..se..sevgili e..e..efendim. Neden pu..pu..put gibi kaldım? Ge..ge..gelsene müstakbel zevcenin yanına.

Arya:Binnaz

“Gel tatlı kocam, şöyle bir baksam. Şu ağzıma bak, nar gibi parlak. Durma taş gibi, haydi tut beni. Kovalala gelini, tut şu elimi. Ne de hoştur, bir cümbüştür, şu esvabın renkleri. Bir çift

mum yak, endama bak, bir benzeri yok. Gel de öp beni, ah yerim seni. Ah kor gibi yanıyor. Bir ateş kaynıyor. Sanki bir şey çimdikliyor, elimi ayağımı da. Ah, yerim seni, sevmedin mi beni, gel de öp beni.”

Diyalog

Fatma: Ayol, ne duruyorsun! İşte üstüme nikahlayacağın ay parçası. Bula bula bu maymunu mu buldun.

Binnaz: (Hırsla) Ma..ma..maymunmuş. Be..be..ben maymun muyum?

Kadı: (Hırsla) Bu da ne demek !

Ömer: Ben size söylememiş miydim, işte şimdi ayıklayın pirincin taşını.

Arya: Kadı

“Benimle eğleniyor musun sen. Dinle elden gidecek yoksa kellen. Getir derhal seçtiğim kadını. Getirmezsen çabucak öldürtürüm ben hemen. Hilekar herif astırırım seni, elimdesin sen söyle nerde o? Git getir hemen, o beni aşık eden, eşsiz güzel kızı. Astırırım seni, kestiririm seni, öldürtürüm seni. Benimle eğleniyor musun sen. Dinle elden gidecek yoksa kellen. Getir derhal seçtiğim kadını. Getirmezsen çabucak öldürtürüm kırk satırla.”

Diyalog

Binnaz: (Ağlayarak) Kendi ka..ka..kayınpederini öldürtecekmış.

Ömer: (Korkuyla Kadı'nın önünde diz çökerek) Aman Kadı efendi hazretleri, bütün şehir ahalişi şahidimdir ki, benim vallahi, billahi bundan başka kızım yoktur.

Kadı: Kes sesini yoksa...

Fatma: (Kadı'ya) Adam doğru söylüyor. Mestan ağa ve başkaları da bunu tasdik edeceklerdir. (Gülerek) Ne ince bir zevkin varmış. Ucubeni Allah sana bağışlasın.

Binnaz: (Kollarını açarak) Ben u..u...ucubeymişim. Senin gö..gö..gözünü oyarım. (Fatma'ya hücum eder, Ömer araya girer)

Kadı: (Şaşkın) Peki ama bir az önce benim konuştuğum, ay parçası gibi güzel kıza ne oldu?

Fatma: (Zeliha'nın kulağına söylediklerini dinledikten sonra) Birisi sevgili kocacığma bir oyun etmiş olsa gerek.

Zeliha: (Duvağını açarak) Beni tanıdın mı?

Kadı: İşte o sevgili Binnaz. (Okşamak ister) O sen değil misin beni ateşlere atan.

Nureddin: (Araya girerek) Aman Kadı efendi. Bu hatun Zeliha hanım. Benim zevcemdir.

Kadı: Zeliha mı?

Nureddin: Kötü niyetinizden ötürü sizi cezalandırmak istedi. Fakat yine de size teşekkür

etmeye geldik. Çünkü istemeden de olsa saadetimize yardımcı olan sizsiniz.

Kadı: (Sessizlikten sonra) Vay canına. Beni kandırdınız ha! Ah şu eksik etek cadılar ama alacağınız olsun. Gösteririm ben hepinize.

Nureddin: (Elini tutar) Vazgeçin bu hiddet ve şiddetten. Sizin iyiliğiniz için söylüyorum. Gülün eğlenin de gönlünüze batan dikenini çekip atın. Yoksa bu iş duyulursa, hele yarın şehre gelecek olan paşanın kulağına giderse... Hani Kadı efendi şey yapmıştı diye...Bilmem ama...

Kadı: (Kendi kendine) Hay Allah kahretsin. Ben onu unutmuştum. (Yüksek sesle) Hah, hah, hah..(Sahte bir gülüşle) Çok kurnazca yaptınız bu işi.. Aptallığıma ben de güleyim aptal gibi. Olanları unutmaktan başka çare yok.

Nureddin: (Elini uzatır) Doğru söylediniz. (Fatma ve Zeliha kucaklaşırken Kadı Ömer'e yaklaşır.)

Kadı: (Parmağını dudaklarına koyarak) Çeneni tut. Anladın mı? Yoksa nasıl bir Kadı olduğumu bilirsin.

Ömer: Elbette, belli bir şey. İşte evlenme ilm-ü haberini de geri veriyorum. Ama bin altına gelince...

Kadı: (İçini çekerek) Sende kalacak. Haydi al şimdi dünya güzeli kızını başımdan defol. Bir daha gözüm görmesin seni. Hele kızın olan şebeği hiç.

Arya:Binnaz

“Bitti, herşey bitti, hoşçakal. Evlenmek oldu masal. Yok, birgün pişman olursan, çağırırsan, bir buket çiçek yolla, sonra yolunu kolla. O çiçek söyler bana, ey sevgilim veda veda ah elveda. Taş kalpli olmaz kişi, olsaydım Kadı eşi. Hoşçakal bitti her şey, hoşçakal evlenmek oldu masal.”

Ömer: (Yerden selamlayarak) Baş üstüne efendim. Ben gene onu kafesine koyarım. (Köleleri çağırır) Haydi evin yolunu turalım. Kadı hazretleri ufak bir latife yaptılar.

Fatma-Zeliha-Nureddin-Kadı

Fatma: “Ah zalim erkekler, hepsi kurnaz şeyler. Bir iltifat edilince bilirler ki biz mum gibi eririz. O tatlı sözü duyunca, ah çapkın kocam benden kaçtı, mahvetti beni de ve çok geçmeden geri geldi affettim yine de.”

Zeliha: “Sanki bir kelebek gezdi çiçek çiçek, lakin bir gün kuş kapınca her şey yırtık pırtık kanatları çarpık o eve dönüp geldi.”

Fatma-Zeliha: “Ah çapkın kocam benden kaçtı, mahvetti beni de. Ve çok geçmeden geri geldi, affettim yine de.”

Fatma-Zeliha-Nureddin-Kadı: “Sanki bir kelebek gezdi çiçek çiçek, lakin bir gün kuş kapınca her şey yırtık pırtık kanatları çarpık o eve dönüp geldi.”

Final

Fatma-Zeliha-Nureddin-Kadı

“Allah’ım merhametin büyüktür, insanın aklı küçüktür. Gün doğar gece solar, aşk döner kalbe dolar.”

Zeliha: “Aşktır nur saçan hayata nefretten ölüm doğar.”

Fatma-Zeliha-Nureddin-Kadı

“Herşeyi biz affedersek, hoşnut olur peygamber. Bir çocuk gibi şarkılar söylüyoruz. Bağlılık büyük zevktir ona, ona inanıyoruz. Allah, Allah diyerek biz hep sana, hamd etmeliyiz. Geceyi gündüz eyle, hayat geçsin neşeyle.”

10.2.3 Aldatılan Kadı Operasında Türk İmgesi

Bağdat, 1639 yılında Osmanlılarla İranlılar arasında yapılan Kasr-ı Şirin anlaşmasıyla Osmanlılara geçmiştir. Ancak *Aldatılan Kadı** olayın Bağdat’ta geçmesi, Türk imgesi açısından yanlış anlaşılmalıdır. Çünkü 18. yüzyılın ilk yarısında Avrupalılar Türkleri, Araplar ve İranlılarla özdeş tuttuğundan, Türkler için söylenenler Araplar ve İranlılar için de geçerlidir. Bu nedenle *Aldatılan Kadı* Türk operası türü içerisinde değerlendirilir (Kula, 2001b).

Eser Türk imgesi açısından iki ana karakter üzerinden değerlendirilebilir: Bunlardan biri Kadı, diğeri ise Kadı’nın eşi Fatma’dır. Eserde kahramanların kişilik özellikleri ve bu özelliklere Türk imgesi açısından bakıldığında, Fatma ikiyüzlülüğe ve kadınların aldatılmasına karşıdır. Örneklendirildiğinde:

Arya: Fatma

“Ne zavallı kadınlarız biz, herşeye boyun eğeriz. Boynu bükük sessiz. Dört duvar arasındayız. Böyle geçer zamanımız. Her erkek gönlü çekerse aldatır karısını, eğlence olsun diyerek alır bir başkasını. Böyle sert yasa olur mu? Ey, Muhammed hak mı bu? Acaba başka yerde de çare yok mu bu derde? Ayrı mı kadın erkek?” diyerek duygularını dile getiren Fatma’ya

* *Aldatılan Kadı* operasının Türkçe’si Saadet İkesus Altan’a aittir. Operanın Türkçe metni üzerindeki tırnakların kullanımı şarkı sözlerini vurgulamaktadır.

karşılık Kadı, kuşkuları gidermeli, karısına olanların uydurma olduğunu söylemelidir çünkü böyle yapmazsa Fatma olaylara izleyici kalmayacaktır.

Zeliha'nın düzenlediği oyunun bir parçası olan ziyaretten sonra,

Arya: Kadı

“Bu ne mutlu bir gün, yapacağım düğün. Parlak hayallerimle yeni bir alemde yaşarım o güzelle, sultan olur o evimde. Benim karım olur. Fakat Fatma da kızacaktır. Ve hırsından kuduracak. Ona aldırmam asla. Ben Kadı sıfatıyla karar vereceğim, evet ve boşayacağım. Bu ne mutlu bir gün, yapacağım düğün. Parlak hayallerimle yeni bir alemde yaşarım o güzelle, sultan olur o evimde” sözleriyle doğruluğun, dürüstlüğün, adaletin temsilcisi ve savunucusu olması beklenen Kadı'nın evli olduğu halde, ikinci bir kadınla evlenme arzusu, Zeliha'yı ve sonra Binnaz'ı elde edebilmek için hileye başvurması ilkesiz ve ahlaksız tavrının ifadesidir. Bunun yanında Müslümanlığın erkeklere birden fazla kadınla evlenebilme hakkını tanıması, kadınların mal gibi alınıp satılabilmesi önce dini farklılığı sonra Osmanlı erkeğinin şehvet düşkünlüğünü vurgular. Kadı bütün bu özellikleriyle Türk operalarındaki kalıplaşmış kaba saba Doğuluyu temsil ederken, Zeliha karakteri sevgilisinden zorla ayrılan kadın kahramanların öncüsüdür (Kula, 2001b).

Kadı-Ömer düetinde Ömer, Kadı'nın evlenmek istediği Binnaz'ın tarlalara konan bir korkuluk kadar çirkin olduğunu vurgular. Kadı ise kararlıdır. Önlü arkalı kambur, eğri büğrü bacaklı da olsa Zeliha'yı arzulamaktadır. Namusuyla örnek olması gereken Kadı bu sözleriyle Batı'da yerleşik bir imge olan Türklerin şehvet düşkünü ve çok eşliliğe eğilimini iyice pekiştirir.

Fatma ve Kadı arasındaki düette, ikinci evliliğini yapan Kadı'nın Fatma ne kadar kızarsa kızsın, coşku ve heyecan içinde kendini yitirmeye hazır olduğu görülür. Örneklendirildiğinde:

Düet: Fatma- Kadı

Fatma: “Zalim adam gaddarsın, bir gün sen de anlarsın. Koş haydi hiç utanma, kopar at bu bağı da fakat çok geçmeden pişman olur hemen. Ey hain git yoluna al başka kız koynuna. Lakin huzur olmaz, yanına kalmaz. Yemin ettim asla rahat vermem sana. Ey zalim git yoluna al başka kız koynuna. Lakin huzur olmaz, yanına kalmaz. Ben ortakla oturamam, buna katlanamam.”

Kadı: “Kavgaya yok, razı ol. Ne ayıp şey. Evlilikmiş! Gel razı ol, haykırmaktan vazgeç. Haydi bırak, seni dinleyemem. Hain diyor bana, alçak diyor bana. Kulaklarım sağır, utanmazsan bütün gün durmadan haykır. İstedığın kadar öç al. Çekip gidersin bu evden huzur bulur gelen.

Gel, razı ol. Ne ayıp şey. Evlilikmiş! Gel razı ol, haykırmaktan vazgeç. Haydi bırak, seni dinleyemem. Hain diyor bana, alçak diyor bana. Kulaklarım sağır, utanmazsan bütün gün durmadan bağır. İsteddiğin kadar öç al.”

Kadı: (Yerine oturur) Sevgili karıcığım, bundan sonra sen ailenin ancak üçte birini alacaksın. Çeneni tutmazsan seni talak-ı selase ile boşayacağım.

Fatma: Bu ne biçim söz efendi. Sen daha beni bilmiyorsun. Buradan adımımı bile atmam.

Kadı: Öyleyse ben giderim.

Fatma: (Yolunu keserek) Sende hiç utanma, arlanma yok mu? Seni ahlaksız seni. Bu yaşta bir de hovardalığa kalkışıyorsun. Tam kırk dokuz yaşındasın, utan.

Kadı: Kırk sekiz

Fatma: Kırk dokuz

Kadı: (Hırsıyla) İsterse altmış dokuz olsun. Artık canıma yetti. Nikahını nafakanı al da...(Gürültüler ve sesler duyulur) Hah, işte o da geldi.

Diğer yandan aynı Kadı başkalarını korkudan titretecek, öfkesiyle yok edecek denli acımasız olarak tanınır. Operanın sonunda düzenlenen oyunun ortaya çıkmasıyla, Kadı bu özelliğini yineler ve gösterdiği tepkiyle Türklerin en üst devlet yöneticilerinin bile ilkesiz ve niteliksiz olduğu imgesel etkisini oluşturur. Örneklendirildiğinde;

Nureddin: (Elini tutar) Vazgeçin bu hiddet ve şiddetten. Sizin iyiliğiniz için söylüyorum. Gülün eğlenin de gönlünüze batan dikenini çekip atın. Yoksa bu iş duyulursa, hele yarın şehre gelecek olan paşanın kulağına giderse... Hani Kadı efendi şey yapmıştı diye...Bilmem ama...

Kadı: (Kendi kendine) Hay Allah kahretsin. Ben onu unutmuştum. (Yüksek sesle) Hah, hah, hah..(Sahte bir gülüşle) Çok kurnazca yaptınız bu işi.. Aptallığıma ben de güleyim aptal gibi. Olanları unutmaktan başka çare yok.

Nureddin: (Elini uzatır) Doğru söylediniz. (Fatma ve Zeliha kucaklaşırken Kadı Ömer'e yaklaşır.

Kadı: (Parmağını dudaklarına koyarak) Çeneni tut. Anladın mı? Yoksa nasıl bir Kadı olduğumu bilirsin.

Ömer: Elbette, belli bir şey. İşte evlenme ilm-ü haberini de geri veriyorum. Ama bin altına gelince...

Kadı: (İçini çekerek) Sende kalacak. Haydi al şimdi dünya güzeli kızını başımdan defol. Bir daha gözüm görmesin seni. Hele kızın olan şebeği hiç.

Operadaki diğer bir karakter deveci Ömer'in karısıyla ilgili söylediği sözler Türkler hakkındaki kaba saba Doğulu imgesini desteklerken, kadına karşı şiddeti haklı çıkarır niteliktedir. Örneklendirildiğinde;

Kadı: Kalk ayağa!

Ömer: (Başlangıçta korkarak) Sorun, soruşturun kadı hazretleri. Ben çalışkan kendi halinde, namuslu bir adamım.

Kadı: Bundan kuşku yok.

Ömer: Lakin karıma gelince...İblisin biridir. Bense munis, geçimli adamım ama neyleyim ki kariya kötek atmadan kafamı dinleyemiyorum ki...

Kadı: Bundan bana ne!

Ömer: Meseleyi size anlatayım ki, karımın sözlerine bakarak hakkımda kötü bir karara varmayasınız.

Operanın sonunda, oynanan kurnazca oyunla Kadı etrafına rezil olmuş, verdiği başlık parasını da kaybetmiştir. Pişmanlık duyan Kadı'yı Fatma affederken, eser erdemli aşka söylenen övgü şarkısıyla sona erer.

10.2.4 Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

27 Ocak 1756'da Salzburg'da doğan ve 5 Aralık 1791'de Viyana'da ölen W. A. Mozart Aydınlanma Çağı bestecisidir. Mozart'ı çağdaşlarından ayırt eden en önemli özelliği, opera sanatı karşısındaki üstün durumudur.

Aydınlanma felsefesi klasik dönemin büyük bestecilerinden Haydn ve Mozart'ın hazırlayıcısıdır. 18. yüzyıl ortasında ve sonunda müzik teknik karmaşayı yenmiş, aşırı süslemeye gitmeden, sıradan duyarlı kulağa seslenebilecek kadar yalın hale gelmiştir.

Mozart operaya ve ön planda komik operaya Gluck'un prensiplerine bağlanarak yönelmiştir. Çalışmalarında operaya klasik bir form ve kapsam verirken, eserdeki tiplerin müzikle karakterize edilmesinde büyük başarıya ulaşmıştır. Besteci bütün bu yaratışlarında Viyana tiyatro kültüründen beslenmiş, bütün yaratılarında öncelikle opera alanında, milli değerlere ulaşan Orta Avrupa sanatının gerçek temsilcisi vasfını kazanmıştır.

Aydınlanma hareketi ve 17-18. yüzyılın ikinci yarısıyla romantizm akımı, Avusturya klasik

müzik geleneğinde bir okul oluşturan Gluck, Haydn ve Mozart'ın Alman ulusal operasını oluşturma çabalarını özendirmiştir (Altar, 1993).

Mozart'ın *Zaide* (R. 12-17) müzikli oyunu Türk konusunu içeren açılışının başlangıcı olur. *Saraydan Kız Kaçırma* operası Mozart'ın Türkiye ve Türk müziği ile ilgili olarak yazmış olduğu eserlerin en başında gelmektedir. Besteci komik-şarkılı-oyun alanında yarattığı sahne eserleriyle (1 bale ve 3 opera) geniş ölçüde Türk geleneklerine yer vermiştir. Bu eserler sıra ile: *Sarayda Kıskançlık* (Le gelosie del Seraglio, K. V. 109, Ek katalog 1772) balesi ile *Zaide* (Zaide, K. V. 344, 1779), *Saraydan Kız Kaçırma* (Die Entführung Aus Dem Serail, K. V. 384, 1782) ve *Kahire Kazı* (*L'oca del Cairo*, K. V. 422, 1783) operalarıdır. Fakat bu 4 eser arasında en önemlisi olan *Saraydan Kız Kaçırma* operası, Türkiye ile ilgili eserlerin şüphesiz en değerlisi olarak tanımlanmış ve dünya opera repertuarında yer almıştır.

Mozart'ın bütün bu eserlerde, Türk müziği olarak meydana getirdiği bölümler, gerçek Türk müziği ile hiç ilgisi olmayan yaratma esprileri niteliği taşımaktadır. Alman müzik geleneğinde kavramlaşan Osmanlı askeri müziğinin birçok enstrümanı Viyanalılara ilginç ve eğlendirici gelmiştir. Pikolo flüt*, obua türü üfleli çalgılar, zil, triangel, büyük davul, kös** gibi çalgılar, Türk operalarının değişmez öğeleri olmuş, Osmanlı-Türk havası, rengi büyük ölçüde bu çalgılarla oluşturulmuştur.

Mozart'ın, Türk elçileri gözetiminde Viyana'ya gelen Türk Mehter birliklerini dinleyerek etkilenmiş olduğu bir gerçektir. Sanatında, Doğu dünyasının sihirli masallarına da yer vermiş olan Mozart, Osmanlı Mehterhanesi'nin etkisiyle, bu türlü eserlerde daha çok vurmali sazları kullanmış, kendi anlayışına göre bir Türk Müziği meydana getirmiştir. Bütün bu eserlerde Mozart, Doğu'nun sihirli havasını dile getirmiş, dinleyenleri eserin yansıttığı egzotik atmosfere kolayca çekip götürmüştür. Mozart, insanseverlik ilkesini, Türk bağışlayıcılığını ele alarak gerçekleştirmiştir (Gazimihal, 1955).

Saraydan Kız Kaçırma operasındaki kaçırma motifi, tek kültürle sınırlı kalmamıştır. Bu motifin temeli Ortaçağ Alman ve Fransız edebiyatında rastlanan Flos-Blanckflos'a (gül ve beyaz gül) dayanmaktadır. Kaçırma motifinin Avrupa'nın belleğine yerleşmesini sağlayan, yeniçeri olarak yetiştirilmeleri için alınan Hristiyan çocukların devşirilme betimlemeleridir. Devşirilme Almanca'da Knabenlese ya da Knabenzins (oğul toplama ya da oğul vergisi)

*Ses alanı normal flüte kıyasla bir oktav yukardan başlayan küçük flüt (Yener, 1983).

**Ağaç veya topraktan su kovası tipinde iri bir kabın ağzına deri gerilmek suretiyle yapılan, Arapların nakkare, Türklerin kös adını verdiği mehtere özgü vurmali çalgı (Gazimihal, 1955).

olarak kavramlaştırılır. Devşirme sırasında karşı gelenlere dayak atıldığı, atın kuyruğuna bağlanarak sürüklendiği, ölenlerin ibret olsun diye atın üstüne bağlanarak dolaştırıldığı hatta kazığa oturtma gibi cezaların uygulandığı savlamıştır (Kula, 1999).

Haçlı seferleri sırasında yazılmış savaş anıları ve Bizans kaynakları Hristiyan-Müslüman ikiliğine dayanan Türk imgesinin temelini oluşturmuştur. Bununla birlikte Türklerin yayılmacı tavrı, Doğu'nun gizemi-ürküntü vericiliğiyle ilişkilendirildiğinde Avrupa imgelem dünyasında Doğu ile kaçırma arasında kolaylıkla paralellik kurulmuştur. Balkanlar'dan Avrupa'ya yayılan bu yankılanmalar, din adamlarının yardım çağrılarıyla özellikle edebiyatta ve dinsel irdelemelerde yankı bulmuş ve kaçırma imgesinin yerleşmesini sağlamıştır.

1782 yılı, Mozart'ın anlatımıyla, iki ayrı kaçırma yaratmıştır. Birincisi müzikli oyun Kaçırma'nın bestelenmesi, ikincisi Mozart'ın eşi Konstanze'yi kaçırması, yani onunla yaşamını birleştirmesidir.

1770'li yıllarda dönemin üç önemli bestecisi Gluck, Haydn ve Mozart'ın Türk operaları bestelemelerinde dönemin siyasi koşulları, Avusturya imparatorunun siyasi eğilimleri belirleyici önem taşımaktadır. Tarihsel gelişim ve ulus bilinci, Avusturya'da Almanca'nın bütünleştirici ve birleştirici dil olarak yerleştirilmesi eğilimi, operada Almanca müzikli oyunların sahnelenmesiyle bağdaşmıştır.

Osmanlıların II. Viyana kuşatmasında (1683) yaşadığı bozgunun ardından düşman Türklere duyulan korkunun azaltılması sahne sanatları yoluyla olmuştur. Besteciler Türkleri hem kostümü, hem çizdiği karakterle gülünç duruma sokarken, Aydınlanma Çağı'nın gereği olarak Osmanlı padişahını simgeleyen Paşa tipini erdemlerle donatmışlardır.

Eserin yazıldığı dönemde Kayzer II. Joseph Rus Çariçesi Katharina ile bağlaşıklık kurmuştur. Katharina ise Osmanlılarla savaş içerisindedir. Rus büyük prensi Paul, Avusturya'yı ziyaret edeceğinden onuruna sahnelenmek üzere, Mozart'dan para karşılığı *Saraydan Kız Kaçırma*'yı bestelemesi istenmiştir. Bütün bunlar Mozart'ın kaçırma bestelemesinin belirleyici nedenleridir. Besteci, metinde yapılması gereken değişiklik hakkını saklı tutmak koşuluyla, Bretzner'in* kaçırmasına evet demiştir (Kula, 1999).

* Saraydan Kız Kaçırma operasının librettosu, Christian Friedrich Bretzner tarafından (1748-1807) besteci Johann André (1741-1799) için 1781 yılında şarkılı oyun metni olarak yazılmıştır. W.A.Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırma operası ise bu librettodan esinlenerek, Gottlieb Stephanie (1741-1800) tarafından tekrar yazılmıştır.

10.2.5 Saraydan Kız Kaçırma Operası ve Türkçe Metni

Besteci: Wolfgang Amadeus Mozart

Libretto: Christian Freedrich Bretzner'in (1748-1807) besteci Johann André (1741-1799) için 1781 yılında şarkılı-oyun metni olarak yazmış olduğu Saraydan Kız Kaçırma adlı librettodan esinlenerek Gottlieb Stephani (1741-1800) tarafından yazılmıştır.

İlk temsil: 1782/ Viyana

Kişiler: Selim Paşa, (konuşma rolü)/ Konstanze, (soprano)/ Belmonte, (tenor)/ Blonde, Konstanze'nin hizmetçisi (soprano)/ Pedrillo, Belmonte'nin uşağı (tenor)/ Osman (bas), Selim Paşa'nın uşağı (bas)/ Klaas, gemici (konuşma rolü)/ Karakol komutanı (konuşma rolü)/ Bir dilsiz / Nöbetçiler/ Selim Paşa'nın sarayında görevli uşaklar.

Yer: Eser Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ülkelerin birinde geçer.

Konu

Olay, 16. yüzyıl ortasında Selim Paşa'nın sarayında geçmektedir. Dekor eski Türk manzaralarına uygundur. 18. yüzyıl kavuklu, şalvarlı ve palalı muhafızlar görülmektedir.

1.Perde

Korsanlar tarafından kaçırılıp, Selim Paşa'nın sarayına esir olarak satılan Belmonte'nin nişanlısı Konstanze ile, hizmetçisi Blonde ve nişanlısının uşağı Pedrillo, ümitsiz günler yaşamaktadırlar. Selim Paşa Konstanze'yi kendine seçmiş, Blonde'yi de sarayın bekçisi Osman'a hediye etmiştir. Uşak Pedrillo, ne yapıp yapmış, durumdan Belmonte'yi haberdar etmiş, Belmonte de bir imkan bulup, sanki bir mimarmış gibi çiftliğe girmeyi başarmıştır. Ancak, Blonde'yi delicesine seven Osman, bir türlü güvenemediği Belmonte'yi saraydan uzaklaştırmaya gayret etmektedir.

2.Perde

Olay, sarayın bahçesinde geçer. Pedrillo, Konstanze'yi delice seven Selim Paşa'yı, efendisi Belmonte lehine çevirmeyi başarmış ve paşanın uydurma mimara inanması imkanını sağlamıştır. Konstanze ise, hizmetçisi Blonde'nin aracılığı ile Belmonte'nin, sarayın içinde olduğunu öğrenmiş olmanın sevinci içindedir. Pedrillo'nun planı gereğince Osman'a şarap

ıçırilecek ve sevgililer böylelikle saraydan kaabileceklendir.

3.Perde

Olay, Selim Paşa'nın sarayı ile Osman'ın evinde geçer. Osman, aldatıldığının farkına vararak, sevgilileri kaçarken yakalayıp paşanın huzuruna getirmiştir. Konstanze, Belmonte'nin nişanlısı olduğunu paşaya itiraf etmiş, ondan ayrılmaktansa ölümü tercih ettiğini açıkça söylemiştir. Bu arada Belmonte'nin, kendisinin en korkunç düşmanı olan Hristiyan komutan Lostados'un oğlu olduğunu da ğrenen Selim Paşa, büsbütün hiddetlenerek sevgilileri önce öldürmeye karar vermiştir. Fakat iyi kalpliliği, paşayı yumuşatıp insafa getirmiş ve intikamdan vazgeçen Selim Paşa, her iki sevgiliye de, hayatlarını bağışlayıp azad edeceğini bildirmiş, kendisini dostça hatırlamalarını da rica ederek sevgilileri serbest bırakmıştır (Altar, 1993a).

Saraydan Kız Kaçırma (Resim 9.10.11)

Birinci Perde

1.Sahne

Arya:Belmonte

Belmonte: "Göster kendini artık ey sevgilim. Tanrım feryadımı duyda, çırpınan kalbime huzur ver. Göğüs gerdim, beklerken seni ben bütün derde sabırla, sebatla. Benim bir taneciğim. ektiklerim yeterse gel beni mutlu et aŐkınla."

Diyalog

Belmonte: Fakat saraya nasıl gireceğim? Nasıl onu göreceğim, nasıl konuŐacađım?

2.Sahne

Şarkı ve Diet (Osman-Belmonte)

Osman: "Kim bir sevgili bulursa, onu namuslu sanır. Koklayıp, pp severken hayatım, canımsın derken kendine bir dost sanır."

Diyalog

Belmonte: Hey ahbap! Selim Paşa'nın köşkü burası değil mi?

Osman: Vefakar kalsın o derse kapatsın onu eve çünkü haz duyar o fettan yolunu bulup tatmaktan ellerin Őarabından.

Belmonte: Hey ihtiyar, hey işitmiyor musunuz? Selim Paşa'nın köşkü burası mı?

Osman: Mehtapta daha kolayca kadınlar geçer ele. Bir çapkın zuhur ederse, iç çekip de göz süzerse, sadakat güle güle.

Belmonte: Kafam şişti türkülerinle, nasıl konuşmalı seninle bir kelime beni dinle.

Osman: Kafa tutarsan sen inatla, olursun müşerref cellatla. Söyle ne istiyorsun? Çabuk ol, çok işim var çok.

Belmonte: Bu ev Selim Paşa'nın mı?

Osman: Ne? Bu ev Selim Paşa'nın ya.

Belmonte: Bekle biraz.

Osman: Yok bekleyemem işim var gitmeliyim.

Belmonte: Paşa efendin mi dostum?

Osman: Ne?

Belmonte: Paşa efendin mi dostum?

Osman: Paşa efendimdir, dostum. (İronik)

Belmonte: Pedrillo'yu görebilir miyim? Bahçıvanıymış Paşa'nın.

Osman: Pedrillo, hani şu melun mu? Sen kendine dikkat etsen fena olmaz.

Belmonte: Bu ihtiyarda ne küstahmış.

Osman-Belmonte

Osman: "Ah onu bir ele geçirirsem. Pedrillo sanki bir matahmış. Ele geçse işi tamamdır, kazıkların o inşallah"

Belmonte: "Bu ihtiyarda ne küstahmış. Eşi yoktur onun, değildir hiç kaba, ele geçmez iyi adamdır, onu böyle yermek günah. (Pedrillo hakkında) Dinle biraz."

Osman: "Söyle ne var?"

Belmonte: "Biraz bekle"

Osman: "Daha ne istiyorsun çabuk söyle"

Belmonte: "Diyecektim ki.."

Osman: "Burada işin ne? Bir kız kaçırmak öyle değil mi? Çekil buradan serseri, bas, defol, çekil."

Belmonte: "Sen delirdin mi, o ne biçim laf bana iyi bak, beni tanı. Bana hiddetle, şiddet sökmez."

Osman: "Daha durursan, görürsün sen. Çek git, yoksa görürsün, yersin dayak da, belki ölürsün, çabuk bas git."

Belmonte: "Sende hiç yok mu zerre feraset, nasıl cevap bu, nerede nezaket. Bu ne tehdit."

Osman: "Daha durursan, görürsün sen. Çek git, yoksa görürsün, yersin dayak da, belki

ölürsün, çabuk bas git.”

3.Sahne

Diyalog

Pedrillo: Ne var, ne yok Osman. Hala paşa dönmedi mi?

Osman: Öğrenmek istiyorsan, git de kendin bak.

Pedrillo: Ne o, yine takvimde fırtına yazıyor galiba. Gel artık barışalım.

Osman: Senin gibi sinsi, bir sahtekarla barışmak mı?

Pedrillo: Ama sebep ne, neden ?

Osman: Neden mi? Sana tahammül edemiyorum da ondan.

Osman: “Şu serseri gençler var ya, kız peşinde koşarlar hep, canları cehenneme. İşleri dala vere hergün, bin türlü kurnazlıkla, her türlü ustalıkla ama kül yutturulmaz bana. Kurnazlık mı? şeytanlık mı? hınzırlıkla, ustalık mı? Bence bunların cümlesi malum. Kandırmak istersen kalk horozdan erken, hassastır zira burnum cins bir köpekten. Ne gecem var, ne günüm var durmadan gözetlerim ancak dünyadan gidersem biraz rahat ederim.”

Diyalog

Pedrillo: Sen ne zalim adamsın yahu. Sana hiçbir şey yapmadım ki.

Osman: Darağacı gibi suratın var. Bu kafi değil mi? Bu yetmez mi?

Osman: Elime bir geçirirsem, şişleyip tavlardım hemen. Derini yüzdürürdüm, ateşte tavlardım ben. Kelleni kopartırdım sonra da şişlerdim.

4.Sahne

Diyalog

Pedrillo: Öyle olsun bakalım. Gün doğmadan neler doğar. Kimin kimi alt edeceği belli olmaz.

Belmonte: Pedrillo, sevgili Pedrillo!

Pedrillo: Ah, benim asil efendim. Bu mümkün mü? Hakikaten siz misiniz? Mektuplarımdan bir tanesinin elinize geçmiş olmasından bile ümidimi kesmiştim.

Belmonte: Söyle sevgili Pedrillo, Konstanze’ğim yaşıyor değil mi?

Pedrillo: Yaşıyor, hem de ümit ederim ki sizin için yaşıyor. Geminizin korsanların eline düştüğü o korkunç günden sonra çok sıkıntı çektik. Çok şükür Selim Paşa her üçümüzü, yani sevgiliniz Konstanze’yi, Blondeciğimi ve beni satın aldı da kurtulduk. Derhal bizi buraya köşke getirdi. Konstanze’yi de kendine baş sevgili yaptı.

Belmonte: Ah, ne diyorsun?

Pedrillo: Yavaş telaşlanmayınız! Henüz o kötü bir ele düşmüş değil. Paşa bir Hıristiyan dönmesidir bu yüzden bir kadını aşka zorlamayacak kadar naziktir.

Belmonte: Buna imkan var mı? Konstanze bana sadık kalabildi mi acaba?

Pedrillo: Onun size sadık kaldığı muhakkak. Ama benim Blondeciğim ne vaziyettedir, onu Allah bilir. Paşa onu iğrenç bir herife hediye etti. Zavalıcık onun yanında eriyip duruyor.

Belmonte: Şu içeri eve giren herif mi?

Pedrillo: Ta kendisi. Paşanın en iyi dostu, baş casusu. İmkan bulsa bakışlarıyla beni zehirleyecek. Fakat sakın cesaretiniz kırılmasın! Laf aramızda; Ben de paşanın teveccühünü kazandım. Yalnız bir mesele var. Buradan kurtulmak için işe nasıl başlayacağız.

Belmonte: Ben her şeyi temin ettim. Limanda bizi alıp götürecek bir gemim var.

Pedrillo: Bu işe kurnazca başlamalı ve çabucak bitirmeliyiz. Neredeyse paşa deniz sefasından döner. Sizi ona çok usta bir mimar olarak takdim ederim. Fakat altın kalpli efendim, kendinizi ele vermemek için sınırlerinize hakim olun. Zira Konstanze de yanında.

Belmonte: Ne Konstanze yanında mı?

5.Sahne

Arya: Belmonte

Belmonte: “Konstanze, Konstanze buldum seni tekrar. Endişeyle ıstırapla bekledim aylarca ben. Fakat nihayet ümitle şu kalbim doldu birden. Bak şimdi sevinçle, şüpheyle, korkuyla tereddüt içindeyim ben. Bu mırıltı ne? Yoksa inledin mi. Bu fisıltı ne? Bir iç çekişin mi? Bir aldaniş bu, bu bir rüya. Endişeyle ıstırapla bekledim aylarca ben. Bu mırıltı ne? Bu fisıltı ne? Yoksa inleyişin mi? Bir iç çekişin mi?”

6.Sahne

Selim Paşa ve Konstanze içeri girerler. Yeniçerilerin bulunduğu bir başka gemi onların önlerinden gitmektedir. Yeniçeriler, Türk müziği yapmakta ve eğlenmektedirler.

Koro: “Çok yaşa! Büyük şanlı paşamız asaletinle, çok yaşa! Çok yaşa, servetinle. Öyle iyisin ki her an yaşarız minnetinle. Yıldız doğsun, yol göstere de gel tebana gel, çok çabuk gel. Rüzgar essin de, yelken şişsin de, sulh ve sükunla gel bize gel.”

7.Sahne

Diyalog

Selim: Neden hala kederlisin, sevgili Konstanze? Neden bu yaşlar? Bilirsin sana emredebilirim, sana karşı zalim bile davranabilirim, seni icbar ederim. Fakat asla! Konstanze, ben arzunla kalbini bana vermeni istiyorum, arzunla. Söyle Konstanze, mani olan şey nedir?

Arya:Konstanze

Konstanze: “Ah, sevdim, çok sevdim de kalmadı hiçbir derdim. Sadakatle bağlandım da kalbimi ona verdim. Ne yazık ki sürmedi çok, kayboldu saadetim. Ağlarım bana gülmek yok, bana hiç gülmek yok. İşte bu felaketim.”

8. 9. 10. Sahne**Diyalog**

Selim: Onun ızdırabı, gözyaşları ve metaneti kalbimi daha çok teşhir ediyor, aşkı daha çok özletiyor. Ah! Böyle bir kalbe karşı hiddet kullanmak mümkün mü?

Pedrillo: Sizi rahatsız etmeye cüret ettiğim için beni affedin efendim.

Selim: Ne istiyorsun Pedrillo?

Pedrillo: Uzun zaman İtalya’da mimari tahsil etmiş olan bu genç adam, sizin kudret ve ihtişamınızı duyup buraya gelmiş. Mimar olarak hizmetlerini size takdim etmek istiyor.

Belmonte: Efendim, hizmetlerimle teveccühünüzü kazanabilirsem kendimi çok bahtiyar addederim.

Selim: Hımm..Hoşuma gidiyorsun! Kabiliyetini görelim bakalım. (Pedrillo’ya) İstirahatini temin et. Yarın seni tekrar çağırırım.

Pedrillo: Ha, zafer, zafer efendim!

Osman: Nereye?

Pedrillo: İçeriye

Osman: (Belmonte’ye) Bu suratsız da ne istiyor? Çekil sen, dön geri.

Pedrillo: Hey...yavaş..yavaş.. O, paşanın hizmetine girdi.

Osman: Buraya girmesin de, isterse cehennem dibine girsin.

Pedrillo: Öyle bir girecek ki.

Osman: Eğer bir adım atacak olursa ..

Belmonte: Utanmaz. Benim gibi bir adama hürmet etmen lazım.

Pedrillo: Bunak, bu paşanın yeni tuttuğu mimar.

Osman: Mimar olsun, tüccar olsun. Yalnız buradan uzak olsun

Terzett (Osman-Belmonte-Pedrillo)

Osman: “Marş, marş, savulun sopa istedinizse alırım bak ele. Defolun buradan yoksa anlatırım size, giremez o içeriye, savul.”

Belmonte: “Hey, sen delirdin mi, bu nasıl davranış, ben bir mimarım. Çekil yolumdan, biz gireriz içeriye, ben girerim içeriye.”

Pedrillo: “Hey, sen delirdin mi, bu nasıl davranış. Bu bir mimardır. O girecek içeriye.”

İkinci Perde

Diyalog

Blonde: Bu bitmez tükenmez emirler, bağırımlar. Bunlar katiyen bana sökmez. Koca aptal, senin karşında buyruğunu duyunca tir tir titreyen bir Türk tutsak kadın mı var, sanıyorsun! Eğer öyle sanıyorsan, şiddetle yanılıyorsun. Avrupalı kızlara karşı başka türlü davranılır.

1.Sahne

Arya: Blonde

“Tatlı dil güleryüzle, iyi davranışlarla, zarif ve tatlı sözle kalpler geçer ele. Zulüm veya emirle, kaba davranışlarla, gönül gider elden”

Diyalog

Osman: İncelik, incelik. Şeytan sokmuştur bunu şu kızın kafasına. Tatlı dil, güleryüz mü? Bundan ala güleryüz mü olur? Biz Türkiye’deyiz burada işler başka türlü olur. Ben senin efendimim sen de benim kölemsin. Ben buyururum, sen tutarsın.

Blonde: Kölen mi? Ben senin tutsağımın öyle mi! Haa...Bir genç kız tutsak öyle mi? Bir daha tekrar et bakayım. Bir daha.

Osman: (Kendi kendine) (Yüksek sesle) Unutma! Paşa seni bana tutsak olarak verdi.

Blonde: Bıktım senin paşandan. Kızlar armağan olarak verilecek mal değildir. Ben bir İngiliz'im. Özgürlük için doğmuşum. Kimse beni hiçbir şeye zorlayamaz.

Osman: Şu anda hemen beni sevmeni emrediyorum.

Blonde: Hah..hah..aşk istiyorsan yaklaş da sana bir aşk edeyim, görürsün.

Osman: Deli fişek. Unutma ki bana aitsin. Sana dayakla istediğimi yaptırabilirim.

Blonde: Gözlerin sana lazımsa, sakın dokunayım deme bana.

Osman: Nasıl, bu cür'et?

Blonde: Sen mecbur ediyorsun. Her şeyi kendine mübah gören utanmazın birisin.

Osman: Bu kız deli değilse, şu bıyıklarımı keserim. Kızım burası Türkiye!

Blonde: Bıktım sizin şu Türkiye'nizden. Kadın kadındır nerede olursa olsun.

Osman: Vallahi bu kız karılarımızı isyan ettirecek. Fakat..

Blonde: Kadınlardan bir şey istediğiniz vakit rica etmelisiniz.

Osman: Pedrillo gibi bir kukla olsaydım, işine gelirdi değil mi?

Blonde: Nasıl da bildin. Zavallı bunak nasıl da bildin? Nazik Pedrillo'yu senin davul suratından çok sevdiğimi anlaman lazım.

Osman: Allah cezayı versin! Sabrımı taşıyorsun! Derhal eve gir. Daha fazla ileri gidersen.

Blonde: Güldürme beni!

Osman: Eve gir diyorum sana.

Blonde: Bir adım bile atmam.

Osman: Beni kuvvet kullanmaya mecbur etme.

Blonde: Ben de kuvvete karşı kuvvet kullanırım.

Düet: Osman-Blonde

Osman: “Gidiyorum fakat dinle Pedrillo’yu görmeyeyim seninle”

Blonde: “Git, defol emretme sersem, ben emre gelemem”

Osman: “Gel, söz ver”

Blonde: “Karışma bana. Git, durmasana”

Osman: “Hay, kahrol. Bana itaate söz versen.. Gitmem yoksa vallahi ben”

Blonde: “Yavaş ol zavallı. Büyük Moğol olsan ne çıkar! ”

Osman: “Kafirlerde hiç akıl yok mu? Hiç kadına hak tanınır mı?”

Blonde: “İnsan hürriyeti bir tadarsa boyun eğmez esarete asla. Daha da kıymet bulur elbet kaybolursa”

Osman: “Sen gel de bu kadına söz dinlet. Bu ne rezalet, ah bu ne rezalet”

Blonde-Osman

Osman: “Sen gel de bu kadına söz dinlet. Bu ne rezalet, ah bu ne rezalet. Kafirlerde hiç akıl yok mu? Hiç kadına hak tanınır mı?”

Blonde: “İnsan hürriyeti bir tadarsa boyun eğmez esarete asla. Daha da kıymet bulur elbet kaybolursa, git haydi”

Osman: “Bu ne davranış”

Blonde: “Çabuk git”

Osman: “Uğraşma gitmem. Böyle hürriyeti kim duymuştur”

Blonde: “Başka zaman, git artık. Çabuk git eğlenme diyorum, şu gözlerini oymadan”

Osman: “Yavaş ol, işte gidiyorum. Tekmeyle uğurlanmadan, bu davranışla. Böyle hürriyeti kim duymuştur”

Blonde: “Git, haydi. Çabuk git. Eğlenme diyorum”

Osman: “Yavaş ol, işte gidiyorum. Tekmeyle uğurlanmadan”

2.Sahne

Arya:Konstanze

“Ne mahsun, ne kadar bedbahtım. Ayırdı seni benden bahtım. Ey, ne sevinçliydim yanında, her an gönlü ferahıtım. Şimdi, hasretinle simsiyah günüm, mahzunum, üzgünüm. Ey Tanrım! Talihim kedermiş benim. Ayrılınca ben senden, buz gibidir kah bedenim. Ve ağlarım bazen

ben. Ruhumda bu ıstırap var. Söylesem rüzgarlara derhal rüzgar onu tekrar yollar bana, kalbime açar yara. Kısmetim kedermiş benim”

Diyalog

Blonde: Ah, aziz küçük hanımım. Neden daima kederlisiniz?

Konstanze: Üzüntümü bildiğin halde gene de soruyorsun. Bugün de akşam oldu, ne bir haber, ne bir ümit. Ve yarın ah, Allah'ım aklıma bile getirmek istemiyorum.

Blonde: Hiç olmazsa biraz neşelenin. Bakınız ne güzel bir akşam, tabiat çiçekleri yüzümüze gülüyor. Kuşlarsa şarkılarına bizi davet ediyor. Atın kederi, cesaretinizi tekrar toplayın.

Konstanze: Mukadderatına boyun eğdiğin için ne kadar mesutsun kız. Ah, ben de senin gibi yapabileseydim.

Blonde: Bu sizin elinizde. Ümidinizi kaybetmeyiniz.

Konstanze: Önümde en ufak ümit ışığı parlamazken mi?

Blonde: Beni dinleyin, bu iş ne kadar kötü görünürse görünsün ben hayatta bezmiş olmam. Daima felaketi düşünen, sonunda hakikaten felakete uğrar.

Konstanze: Ama ümit edip de sonunda aldanırsa insan, o zaman haklı olarak şaşırır kalır.

Blonde: Bu, adamına göre değişir. Sevgilimle bir gün buradan döneceğime güveniyorum. Birden bakarsanız Belmonte gelir, öder istenilen parayı ya da bakarsınız bir yolunu bulur kaçar. Herhalde Türk oburların elinden kurtulan ilk kadınlar biz değiliz. (Paşa görünür)

Konstanze: Gidelim, bizi görmesin.

Blonde: Geç. Sizi gördü bile. Edebimle şuradan gideyim. Nasıl olsa beni sepetleyecek. (Giderken) Elbette bir gün yurdumuza döneriz.

3.Sahne

Diyalog

Selim: Hey, Konstanze, seni nasıl arzuladığımı düşünebiliyor musun? Nerede ise sona erecek, yarın beni sevmek zorunda olacaksın.

Konstanze: Sevecek miyim? Ne budalaca bir heves. Bir kağıdı dayak atar gibi aşk buyrukla olmaz. Ama elbette Siz Türklerin anlayışına göre aşk da buyrukla olabilir. Acınacak durumdasınız, arzularınızın nesnesini zindana atıyorsunuz, o halde arzularınızı yitirmeyi göze almalısınız.

Selim: Bizim ülkemizdeki kadınlar da mutludurlar.

Konstanze: Çünkü daha iyisini tanımamaktadırlar. Size saygı duymaktayım ancak sizi sevmiyorum.

Selim: Üzerinde sahip olduğum güçten korkuyor musun?

Konstanze: Zerre kadar. Beklediğim sadece ölmektir. Bu da ne kadar erken olursa o kadar memnum olurum.

Arya:Konstanze

“Her çeşit işkence çok gülünç bence. Beni hiçbir şey korkutamaz. Korkutur beni ancak bir vefasızlık ancak. Sen affedersen eğer beni, Allah da affeder seni. Şayet vazgeçmezsen bu kararından sen, yıldırılmaz beni eza. Sen beni istersen mahvet, kahret, yok et. Ölüm kurtarır beni.”

4.Sahne

Selim: Nereden alıyor bu cesareti? Yoksa elimden kaçacağını mı sanıyor.

5.Sahne

Diyalog

Blonde: Meydanda ne paşa var, ne Konstanze. İki de sırta kadem bastılar. Zavallı kız, Belmonde'ye o kadar bel bağlamış ki ona bütün kalbimle acıyorum. Şüphesiz benim de yanımda Pedrillo bulunmasaydı, kimbilir benim de halim ne olacaktı? Erkekler, bu kadar fedakarlığa da değmezler ya.

6.Sahne

Diyalog

Pedrillo: Pıst, pıst Blondeciğim, gelebilir miyim?

Blonde: Gel hemen gel.

Pedrillo: Seni çok sevindirecek haberlerim var.

Blonde: Ne var çabuk söyle.

Pedrillo: Önce şöyle güzel bir öpücük ver bakalım.

Blonde: Haydi çabuk, neymiş bu havadisler?

Pedrillo: Esaretimizin sonu, artık kapımızın eşğinde. (Etrafına bakar) Konstanze'nin sevgilisi Belmonte buraya geldi. Ben de onu mimar olarak saraya soktum.

Blonde: Ah, ne istiyorsun? Demek Belmonte burada? Ah, Konstanze'ye bunu müjdelemeli. (Gitmek ister)

Pedrillo: Dinle, Blonde. Önce şunu dinle; gemisi de limanda bekliyor. Karar verdik bu gece sizi kaçıracağız.

Blonde: Fevkalade, fevkalade. Canım Pedrillocuğum işte bu bir öpücüğe değer doğrusu. Çabucak Konstanze'ye koşayım. (Gitmek ister)

Pedrillo: Dur biraz, dur da lafımı bitireyim. Belmonte, tam gece yarısı Konstanze'nin penceresinin altına bir merdivenle gelecek, ben de senin pencerene...Ondan sonra haydi pırrr...

Blonde: Aman harikulade fakat Osman..

Pedrillo: O kurnaz tilki için şu uyku ilacını al ve gizlice suyuna koy. Anladın mı? Ben de bir şişe var. Sen uyutamazsan ben uyuturum.

Blonde: Sen hiç merak etme. Peki, Konstanze sevgilisiyle görüşmeyecek mi?

Pedrillo: Ortalık adam akıllı kararınca, bahçeye gelecek o. Haydi git şimdi ve Konstanze'yi hazırla. Ben Belmonte'nin yanına gidiyorum. Hoşçakal hayatım.

Blonde: Güle güle sevgili Pedrillo. Sevinçten ne yapacağımı bilemiyorum.

Arya: Blonde

"Ne sevinç bu, ne nimet, ne büyük bir mutluluk. Bu sevinçle ben koşarak ve hanımına koşarak anlatıyım. Kıvrılırken o zayıf hasta kalbe, ben huzur versem."

7.Sahne

Diyalog

Pedrillo: Ah, şu işler bi olup bitse. Biz şuradan bir kurtulsak, açık denizde kızlarımızı kollarımızın arasına alsak. Cesur olmamız lazım. Bu iş ya şimdi olur, ya hiçbir zaman. Korkak bezirgan, ne kar eder, ne ziyan.

Arya:Pedrillo

"Gel Pedrillo, gel cesur ol. Kavgadan korkak kaçır. Tereddüt mü, titremek mi, canına kıymet vermek mi ? Yok bu hiç doğru olmaz. Kavgaya hazır ol.

8.Sahne

Diyalog

Osman: Ha..Ha.. Bu ne keyif böyle. İşleri yolunda galiba?

Pedrillo: Keyifli olmak Pedrillo sülalesinin eski bir geleneğidir. Küçük bir şişe yıllanmış şarabın insana ne kadar neşe verdiğini, sen bilemezsin. Fakat içki sen...(Kendi kendine) Allah bilir ya, herif içiyordur.

Osman: Seninle şarap içmek mi? Zehir içerim daha iyi.

Pedrillo: Daima zehir ve hançer. Bırak artık bu köhne lafları, biraz makul ol. Şu iki şişe Kıbrıs şarabına bak bir kere. Ah, bunların tadına doyum olmaz.

Osman: (Kendi kendine) Herife güveneyim mi acaba?

Pedrillo: Şarap diye buna derler. Kızını mı istersin, anasını mı? (Bağdaş kurup oturur ve küçük şişeyi içer)

Osman: Biraz da büyük şişeden tat.

Pedrillo: Zehir mi koydum sanıyorsun, ha? (Büyük şişeden biraz içer) Nasıl hala şüphe ediyor musun? Yazıklar olsun Osman, utan, utan! Haydi al (Büyük şişeyi verir) Ufağını mı istersin yoksa?

Düet: Pedrillo-Osman

Pedrillo: “Varol Baküs, çok yaman ilah var ol”

Osman: “Yuvarlasam mı, ya içerken görürse beni Allah”

Pedrillo: “Tereddütün ne, çek gitsin düşünme, çok sorma yuvarla şunu”

Osman: “Sen böyle dersin teşvik edersen, günahı senin boynuna”

Pedrillo: “Bütün genç kızlarla, bütün hoş kadınlar, bekarlar ve dullar, esmer sarışın ve kumral hepsi, şişman ve zayıf yaşasın hepsi. Ne nefis şey”

Osman: “Ne enfes şey”

Pedrillo: “Ah, bu bir iksir mutlak”

Osman: “Var ol Baküs çok yaman ilah var ol”

Pedrillo: “Var ol Baküs çok yaman ilah var ol”

Pedrillo-Osman

“Bütün genç kızlarla, bütün hoş kadınlar yaşasın. Var ol Baküs, var ol şarap ilahı.”

Diyalog

Pedrillo: Vallahi doğrusunu söyleyeyim mi? Şarabı hiçbir şeye değişmem. Benim için şarap, paradan da, kızıdan da kıymetlidir.

Osman: Hakikaten şarap, şarap ne güzel içkidir. Çok hoşmuş bu şarap. Değil mi Pedrillo kardeş..

Pedrillo: Doğru Osman kardeş, doğru (Başka bir şişe uzatır o da alır) Dinle Osman sakın fazla içme, başın döner.

Osman: Üzülme sen, sarhoş olmam. (Yerde sağa, sola sallanır) Şu büyük annenin de tadına baksak mı acaba?

Pedrillo: (Kendi kendine) Tesir ediyor, tesir ediyor.

Osman: Bana bak, beni ele vermeyeceksin ha. Şayet Paşa duyarsa Blonde elden gider.

Pedrillo: (Kendi kendine) Götürmenin tam zamanı. Gel, artık gel. Haydi yatağa gidelim.

Osman: Yatmaya mı? Utanmıyor musun sen, kimin uykusu gelmiş ki. Neredeyse sabah olacak.

9.Sahne

Diyalog

Pedrillo: (Osman'ı taklit eder) Hayırlı geceler..Kardeşçğim, hayırlı geceler.

Hah, hah, hah..Kabadayı, hani kafese girmezdin. Kafayı buldun, bu iş biraz erken oldu. Gece yarısına kadar daha üç saat var. O zamana kadar ayılabilir de. Korkuyorum. Ah, geliniz, geliniz aziz efendim. Bizim baykuş artık göremez. Gözüne kül serptim.

Belmonte: Bizim için ne büyük saadet. Fakat söyle, Konstanze burada mı?

Pedrillo: İşte geliyor.

10.Sahne

Arya: Belmonte

“Duyulan saadet ağlarken daha tatlıdır. Bilmem neden seni bağrıma basarken, unuturum her derdimi ben. Ah, Konstanze biz seninle bir buluşsaydık, muhteşem bir şey olurdu. Yoktu karunda bile böyle ihtişam. Bırak da duygulanıyım ben seninle, bırak da yanıyım ben hasretinle. Bu hasret elbet diner”

Quartett

Konstanze: “Ah, Belmonte sen benimsin”

Belmonte: “Ah, Konstanze”

Konstanze: “Ah, demek ki bu mümkünmüş, bak bana kısmet bugünmiş, nice aylardan sonra yaslanmak şu bağrıma”

Belmonte: “Ah, saadet seni görmektir. Artık keder yok demektir. Aşkımız kalbimize neşe verir”

Konstanze: “Bu yaşlar hep sevinçtendir”

Belmonte: “Öpmek arzum ta içtendir. Evet, artık hürriyet var”

Konstanze: “Artık son olsun bunlar”

Pedrillo: “Artık Blondem anladın mı, kaçmaya hazırlandın mı, tam gece yarısında, kaşla göz arasında”

Blonde: “Hiç merak etme hazırım. Tam o saatte hazırım, dakika sektirmeyeceğim, orda seni bekleyeceğim”

Konstanze- Blonde-Belmonte-Pedrillo

“Ah, ümit doğarsa tekrar kudretiyle, hayat sunar bize, nur dolar kalbimize. Biz ümitle yaşadıkça son olmaz neşemize”

Belmonte: “Benim, ey sevgilim endişeli kalbim senin için”

Konstanze: “Söyle nedir derdin? Çabuk söyle bana, çabuk söyle onu, anlat endişeni sen”

Belmonte: “Duydum ki”

Konstanze: “Devam et”

Pedrillo: “Şu merdiven... Ah, Blondem aldatmadın değil mi beni sen?”

Blonde: “Aptal, sen delirdin mi, bu ne biçim sorudur, bunu asıl sana ben sormalıyım, ben”

Pedrillo: “Fakat, Osman”

Blonde: “Devam et”

Konstanze: “Haydi söyle derdin ne?”

Belmonte: “Duydum ki”

Pedrillo: “Fakat Osman”

Konstanze: “Devam et”

Blonde: “Söyle sen”

Konstanze: “Haydi söyle derdin ne?”

Belmonte: “Dinle gücenmedim, dedikodu dedim. Buna rağmen mecburum, bir şey sormak istiyorum. Doğru söyle sevdin mi sen Paşa’yı?”

Konstanze: “Ne korkunç bir şüphe”

Pedrillo: “Tahmin edilir ve inanılır ki, elde etmek için seni Osman sıkıştırmıştır. Acep bunda muvaffak oldu mu? Olduysa çok fena, bana cevap ver, bir cevap”

Blonde: “Sana bir cevap”

Pedrillo: “Ben içimi döktüm”

Belmonte: “Ah, affet”

Blonde: “Bence bir hiçsin sen”

Konstanze: “Ah, seni ben mi sadakatle sevmedim”

Blonde: “Buna bakarsanız ben ihanet etmişim”

Konstanze: “Buna bakarsanız ben paşayı sevmişim”

Pedrillo: “Blondem günahsızdır. Buna yemin ederim”

Belmonte: “Konstanze şüphe yok. Bana sadıktır derim”

Konstanze- Blonde-Belmonte-Pedrillo

Konstanze: “Ben sevmişim Paşa’yı bakarsanız buna siz”

Blonde: “İhanet etmişim sorarsanız buna siz”

Belmonte: “Konstanze şüphe yok. Bana ihanet etmez”

Pedrillo: “Benim Blondem günahsızdır eminim”

Konstanze- Blonde

“Erkek bize çatarsa bizden şüphe ederse, daha fazla seviyor demektir bu bizi”

Belmonte-Pedrillo

“Şüphıyla söylenince kadın isyan ederse, güvenmeli onun sadık olduğuna”

Pedrillo: “Blondem, artık affet, gel barış benimle insaf et, inandım ki sadıksın”

Blonde: “Yok, seni ben affedemem. Sen benden şüphe edersen, ben seni hiç affetmem”

Belmonte: “Ne olur, affet. Çok yersiz sordum ben, affet sen beni”

Konstanze: “Ah Belmonte hiç mümkün mü, ihanet edeyim sana ben. Herşeyim iken sen benim”

Blonde: “Yok, seni ben affedemem. Sen benden şüphe edersen, ben seni hiç affetmem”

Belmonte: “Artık affet, çok pişmanım”

Pedrillo: “Çok pişmanım”

Konstanze- Blonde

“Madem ki pişmansın affettim”

Konstanze- Blonde-Belmonte-Pedrillo

“Madem ki biz anlaştık, bu iş unutulsun artık. Olan şey olmuştur. Sevgi kurtulmuştur. Madem anlaştık, ıstırap yok artık”

Diyalog

Belmonte: (Usulca) Pedrillo, Pedrillo!

Pedrillo: Efendim?

Belmonte: Her şey tamam mı?

Pedrillo: Evet.. Herkes uykuya dalmış, tufandan önceki sakin ve sessiz gün gibi.

Belmonte: Haydi, gel onları kurtaralım.

Pedrillo: Acele etmeyin, evvela işaret vermem lazım.

Belmonte: Ver, sana mani olan var mı? Çabuk ol.

Üçüncü Perde

Pedrillo birkaç kez öksürür, Konstanze pencereyi açar.

Diyalog

Pedrillo: Açıyor efendim, açıyor.

Belmonte: Geliyorum, geliyorum.

Konstanze: Belmonte!

Belmonte: Burdayım Konstanze. (Konstanze’yle kapıdan çıkarlar) İşte, güzel melek, tekrar benimsin, bizi artık kimse ayıramaz.

Konstanze: Kalbim korkudan o kadar çarpıyor ki, zorla ayakta durabiliyorum. Şuradan bir kurtulsak.

Pedrillo: Haydi çeneyi bırakında çabuk olun. Durup ahlayıp, oflamanız işi berbat edecek. (Belmonte'yi ve Konstanze'yi iter) Sahile koşun. Ben de hemen arkanızdan gelirim.(Belmonte ile Konstanze giderler)

Osman: Gürültü mü duydun? Ne olabilir ki? Belki de kızların hayranı olan çapkınlardır. Git etrafı bir dolaş ve haber getir. (Dilsiz etrafı dinler. Osman'ın penceresindeki merdiveni görür ve uyku sersemi olan Osman'a gösterir) Zehir zıkkım olsun, bu da ne? Kim çıkabilir buraya? Bu ya bir hırsız, ya da bir katildir.(Sağa sola saldırır, öteye beriye çarpar) Çabuk nöbetçileri çağır. Onlar gelinceye kadar ben göz kulak olurum.

Belmonte: (Pencerede Osman'ı görüp) Aman Allah'ım, Pedrillo mahvolduk.

Pedrillo: (Etrafa bakar, Osman'ı görünce içeriye girer) Hay körolası şeytan...

Osman: İmdat, imdat! Nöbetçi! Çabuk koşun, koşun hırsız var.(Pedrillo ve Blonde kapıdan çıkarlar, merdivenin altından geçerler)

Nöbetçi: Sen kimsin?

Osman: Sorgu suali bırak şimdi. Alçaklar kaçıyor, görmüyor musun? İşte merdiven burada hala.

Nöbetçi: Görüyoruz ama onu sen dayamış olabilirsin.

Pedrillo: Kardeşim, kardeşliğim, hiç şaka anlamaz mısın sen? Bugün senin halin olmadığı için karımı şöyle bir gezdireyim dedim. (Gizlice) Biliyorsun ya, Kıbrıs şarabı.

Osman: Hergele, beni uyutacağını mı sandın? Ha, dinim hakkı için kafanı koparttıracam.

Pedrillo: Sana ne faydası olacak bunun. Kafamın kopması seninkinin yerini sağlamlaştırılmaz ki. (Başka nöbetçiler Belmonte ve Konstanze'yi getirirler)

Osman: Hele bak, kumpanya gittikçe artıyor. Mimar efendide mi, gezmeye çıktı yoksa. (Belmonte'ye) Nasıl seni bugün eve sokmamakta hakkım yok muymuş? Paşa da etrafının ne kadar saf ve temiz gözlerle çevrilmiş olduğunu görsün şimdi.

Belmonte: Boş lafları bırakında beni dinleyin. İşte bir kese altın. Alın sizin olsun. Beni serbest bırakırsanız bir kese daha veririm.

Konstanze: Acıyın bize.

Osman: Paranıza ihtiyacımız yok bizim. Bize kelleleriniz lazım. (Nöbetçilere)

Belmonte-Konstanze: Acıyın bize, merhamet edin.

Osman: Dünyada acımam size. Böyle bir fırsatı ne zamandır bekliyordum.

Arya: Osman

“Ah, ben nasıl zafer kazanacağım. Sizleri idam edileceğiniz meydana götüreceğim. Yerimde duramıyorum, zıp zıp zıplamak istiyorum. Çünkü asılacaklar çünkü ölecek onlar. Kedi

uykuya dalınca meydanı siz boş buldunuz. Cirit atın fareler. Siz kızlarla kaçsanız da, koşsanız da, uçsanız da Osman sizi enseler”

Gürültüye uyanan Paşa, Osman’ı çağırır. Osman, ihaneti, aşağılık Hıristiyan tutsakların kadınları kaçırmaya girişimini Paşa’ya anlatır. Konstanze’yi kaçırmak isteyen Belmonte olduğunu özellikle vurgulayarak, Paşa’yı kıskırtır. Selim Paşa öfkesinin sınırlarındadır; Konstanze’ye çıkarır, Konstanze hoşgörüsünü istismar etmiştir, Paşa’yı kandırmak istemiştir. Paşa’nın bu yaklaşımı karşısında, Konstanze doğru bildiğini söyler: “Herşeyi Belmonte için yapmıştır; Paşa öldürecekse Belmonte’ye dokunmamalı, onu öldürmelidir.” Soylu Belmonte ise Konstanze’yi korumak amacıyla, Paşa’nın önünde diz çöküp yalvarır.

7.Sahne

Düet:Belmonte-Konstanze

Belmonte: “Ah, şu kader, zalim kader bizi çarptı bir yıldırım gibi bak. Ah, Konstanze felaketine mutlaka ben sebebim”

Konstanze: “Yok, sen üzülme sen şikayet etme. Nedir ölüm? Daha rahat hayat. Beraber oldukça biz ölsek de mesut oluruz”

Belmonte: “Ah, Konstanze sen bir meleksin. Yolluyorum ben seni mezara. Teselli edersin beni. Fakat korkuyla titrerken suç benimdir sen ölürsen. Affetmem kendimi asla. Ben mezar kazdım sana”

Konstanze: “Belmonte, mahvettim seni ben. Öleceksin şimdi sen benim için ya. Sen feda ettin Belmonte. Ne olur ölsem seninle. Zevktir ölüm bana”

Belmonte-Konstanze

“Ey asil ruh, ben isterdim yaşamak yalnız seninle. Sen olmazsan, bu hayat yalnız azaptır”

Belmonte: “Böyle bir dert bana azdır”

Konstanze: “Bu ölüm bana bir zevktir”

Belmonte-Konstanze

“Ah, ne büyük haz bana. Orada ayrılmak yok. Ebediyete kadar. Ah, ne büyük sevinç. Ah, ne büyük haz. Seninle birlikte ölmek, ah ne büyük zevk. Veda etmek hayata”

Belmonte Paşa’nın önünde diz çöker. Büyük bir İspanyol ailesindedir, Paşa ne isterse ailesi ödeyecek durumdadır. Adı Lostados’tur. Bu ad, Paşa’yı şaşırır. Belmonte Paşa’nın yakından tanıdığı, can düşmanı Oran komutanının oğludur. Selim Paşa Komutan Lostados yüzünden anayurdu İspanya’yı terk etmek zorunda kalmıştır. Lostados, Selim Paşa’nın sevgilisini, varlığını, konumunu elinden almıştır. Şimdi, Lostados gibi sefil bir düşmanın oğlu, Selim Paşa’nın elindedir. Selim Paşa, Lostados nasıl davrandıysa, Belmonte’ye karşı öyle

davranacaktır. Selim Paşa'nın uygun göreceği işkence ve azapları Osman uygulayacaktır. Belmonte ve Konstanze soylu bir büyüklük sergilemektedirler. Paşa, Belmonte'nin babasının öcünü Belmonte'den almalıdır; haksızlıkları karşılamaya hazırdır. Fakat Selim Paşa, Belmonte'nin babasının izinden yürümeyecek denli iğrenmiştir. Bu nedenle Belmonte'yi ve Konstanze'yi özgür bırakacak denli, soylu bir büyüklük gösterir. Belmonte sevgilisi Konstanze ile birlikte ülkesi İspanya'ya gitmeli, Selim Paşa'nın: "uğranılan haksızlığa iyilikle yanıt vermek, kötülüğü kötülükle ödetmekten daha büyük bir zevktir" sözlerini babasına iletmelidir.

Vaudeville

Belmonte: "Lütfettiniz siz. Minnettarım bunu unutamam bir an. Ömrüm oldukça her zaman sizi saygıyla anarım. Bu çok büyük lütfu unutan olur alçak, nankör insan"

Konstanze-Blonde-Pedrillo-Belmonte-Osman

"Bu çok büyük lütfu unutan olur alçak, nankör insan"

Pedrillo: "Ben yakayı ele verince ölümlerden ölüm seçtim. Hayalimde azap çektim. Artık sona erdi bu iş kendince"

Blonde: "Sana minnet dolu kalbimle çok teşekkür sayın Paşam. Sen devletle bin yaşa. Çünkü serbestim sevgilimle. Fakat şu adamı görmek, sinirime dokunur pek"

Osman: "Bize kazık atan alçakça köpeklere kazık gerek. Size ceza tertip etmek sevindirir beni çocukça. Elime bir geçseydin, şişleyip tavlardım hemen. Derini yüzdürürdüm. Ateşte türlü işkence. Elime bir geçseydin, kelleni kopartırdım. Derini yüzdürürdüm. Ederdim türlü işkence"

Konstanze-Blonde-Pedrillo-Belmonte

"İntikamın zevki yalandır. Büyük bir zevk merhamet, fırsat buldukça sen affet. Bu büyüklük şanımdandır. Bu çok büyük lütfu unutan olur alçak, nankör insan"

Koro: "Çok yaşa Selim Paşa, sen çok yaşa. Şan şeref dolsun ülken. Tanrının mutlu kulusun. Kılıcın nusret bulsun"

10.2.6 Saraydan Kız Kaçırma Operasında Türk İmgesi

Mozart uvertürüne mehter müziğinde kullanılan enstrümanlara yer vererek seyirciye Doğu temasını hissettirmeyi amaçlamıştır. Konu Osmanlı İmparatorluğu'ndaki ülkelerin birinde geçmektedir. Kuzey Afrika toprakları da buna dahildir.

İlk perde, deniz kıyısında bulunan Selim Paşa'nın konağının önündeki meydandır. Sahne dekoru, giriş müziğiyle yaratılmak istenen etkiye uygun niteliktedir. Paşa'nın uşağı Osman, yabancı ve gayrimüslimleri sevmez. Bu yüzden Belmonte'nin Pedrillo'yu sorması onu öfkelenendir. **Osman:** "Pedrillo gibi reziller kazığa oturtulmalı, şişlenmeli, kellesi kopartılmalı hatta derisi yüzülmelidir." der. Böylece Türklere ilişkin olumsuz bazı imgeler, (darağacına vurmak, şişlemek gibi) Osman'ın kişiliğinde bir araya getirilmiş ve güncelleştirilmiştir. Osman Türklere mal edilen işkence türlerini sayarken, etkiyi arttırmak için, Türk müziği eşlik etmiştir.

Osman adı Türk operaları diye sınıflandırılan opera yapıtlarının çoğunda geçmiş ve Türk tipini simgelemiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun kurucusunun adı olan Osman adının sıkça tercih edilmesi, bu adın taşıdığı geniş çağrışım gücüne bağlanabilmektedir (Kula, 2001a).

Belmonte'nin Konstanze'ye ilişkin ısrarlı soruları üzerine, Pedrillo yaşadıklarını anlattıktan sonra Selim Paşa'ya ilişkin olumlu izlenimini aktarmıştır. Paşa, bir Hıristiyan dönmesidir ve bu yönüyle bir kadını aşka zorlamayı kendisine yakıştırmayan bir kişilik özelliğine sahiptir. Aydınlanmacı yaklaşımın soylu, gönlü yüce, bilge egemen tipi, Selim Paşa kişiliğinde somutlaşırken, Osman karakteri tam tersi bir yol izlemiştir.

Selim Paşa, Konstanze'nin yüreğini kazanmak için gücünü kullanarak, Konstanze'yi kendisine aşık olması için zorlayabilir fakat onun yüreğini kendiliğinden açmasını bekler. Konstanze, başkasını sevdiğini, Paşa öldürse de yüreğini ona açmayacağını söyler. Paşa her ne kadar Hıristiyan dönmesiye de, Osmanlı-Türk tavrını sergiler; Konstanze'yi azarlar ancak Konstanze'nin çektiği acı Paşa'nın aşkını iyice derinleştirmiştir (Kula, 1999).

İkinci perdede, Blonde Osman'ın sürekli buyurmasından, bağırıp çağırmasından bıkar. Osman'a çıkışır, **Blonde:** "Koca aptal, senin karşında buyruğunu duyunca tir tir titreyen bir Türk tutsak kadın mı var, sanıyorsun! Eğer öyle sanıyorsan, şiddetle yanılıyorsun. Avrupalı kızlara karşı başka türlü davranılır" der. **Osman:** "İncelik, incelik. Şeytan sokmuştur bunu

Blonde'nin kafasına." Bu sözleriyle Osman Avrupalılara özgü davranışlardan yoksundur, kabalığıysa Türkiye ve Türk imgesiyle bağlantılıdır. **Osman:** Biz Türkiye'deyiz; burada işler başka türlü olur. Ben senin efendimim, sen de benim kölemsin; ben buyururum, sen tutarsın!" derken kaçırmanın geçtiği ülke, Türkiye'yle Avrupa kültürü arasındaki farklılık belirginleştirilir. Blonde'nin Osman'a yanıtı bu farklılığa anlam katar **Blonde:** "Ben senin tutsağınım öyle mi? Bir genç kız tutsak öyle mi?" **Osman:** "Unutma, Paşa seni bana tutsak olarak verdi!" **Blonde:** "Bıktım senin Paşa'ndan...Kızlar armağan olarak verilecek mal değildir. Ben bir İngiliz'im. Özgürlük için doğmuşum. Kimse beni hiçbir şeye zorlayamaz!" der. Bu sözler karşıtlıkçı yapı içinde birincisi Avrupalılığın farklılığını, ikincisi Aydınlanma Çağı'nın kadını özgürleştirme çabalarıyla Osmanlı erkeğinin tavrını dile getirmiştir.

Genç Stephanie ve Mozart Osman'ın kişiliğinde Avrupa'da yerleşik olumsuz Türk imgesinin bütün yönlerini ortaya koymak istemiştir. **Osman'ın:** "sana dayakla istediğimi yaptırabilirim" sözleri üzerine **Blonde:** "Sakin dokunayım deme bana!" der. Bütün bu sözler Aydınlanma'nın kişilik anlayışının açık anlatımıdır. **Osman'ın:** "Burada Türkiye'de" sözlerini yinelemesi üzerine, **Blonde:** "Bıktım sizin şu Türkiye'nizden! Kadın kadındır, nerede olursa olsun!" diye yanıt verir. Blonde, Türk kadınlarının içinde buldukları bağımlılık ilişkisi işlenirken, Osman ile Blonde arasında süren diyalogda Osman'ın aklı kıtlığı, kavrayışsızlığı vurgulanmıştır (Finkelstein, 1995). Osman ile Blonde düette atışmalarını sürdürür; Osman Blonde'ye boyun eğdiremediği gibi, **Blonde:** "Yavaş ol zavallı. Büyük Moğol olsan ne çıkar", gibi sözlerle Blonde tarafından alaya alınırken Büyük Moğol ile anlatılmak istenen Cengizhan ve onun acımasızlığı olmuştur. Bu imge, Türkleri Attila, Timur ve Cengizhan gibi Asyalılık geleneği içerisinde değerlendirmektedir. Osman, Blonde'nin tavrı karşısında, İngiliz erkeklerin durumuna üzüldüğünü belirten bir şarkı söylerken Blonde özgür Avrupalı tutumunda direnmiştir (Kula, 1999).

Bir sonraki sahnede Blonde, **Konstanze'ye:** "Birden bakarsınız, Belmonte gelir; öder istenilen parayı bizi kurtarır ya da bakarsınız bir yolunu bulur kaçırır. Herhalde Türk oburların elinden kurtulan ilk kadınlar biz değiliz" dediği görülür. Burada kaçma, kaçırma motifinin yanı sıra, önemli bir başka önyargı dile getirilmektedir: oburluk, doymazlık, ölçsüz yeme içme. Bu kavramlar özellikle Cem Sultan'ın kişiliğinde somutlaştırılan ve giderek Avrupa'da Türklerin genel geçer özellikleri arasında gösterilen bir imgedir.

Blonde, Konstanze'ye bunları söylerken Selim Paşa gelir. Paşa ve Konstanze yalnız kalır. Paşa, Osman'ın Blonde'ye söylediği kaba sözleri Konstanze'ye söyler **Selim:** "Yarım beni

sevmek zorunda olacaksınız!” Bu sözler Paşa’nın bilge ve hoşgörülü kişiliğiyle bağdaşmaz. Fakat bu sözlerin Paşa’ya söylenmesi, daha sonra ortaya çıkacak olan hoşgörülü ve soylu yönlerini belirginleştirmek içindir (Kula, 1999).

Avrupalı Konstanze’nin Osmanlı Paşa’ya verdiği yanıt tahmin edilebilir **Konstanze**: “Bir kağrı dayak atar gibi, aşk buyrukla olmaz. Ama elbette siz Türklerin anlayışına göre aşk da buyrukla olabilir! Acınacak durumdasınız, arzularınızın nesnesini zindana atıyorsunuz, o halde arzularınızı yitirmeyi, göze almalısınız.” der. Ancak Selim Paşa’ya göre Türk kadınları da Avrupalı kadınlar kadar mutludur. Avrupalı Konstanze, Paşa’ya öğretici bir yanıt verir. **Konstanze**: “Mutludurlar; çünkü daha iyisini tanımamaktadırlar!” Selim’in ısrarı üzerine Konstanze son noktayı koyar. Selim Paşa’ya saygı duymaktadır; ancak Paşa’yı hiçbir zaman sevmemiştir, sevmeyecektir.

Bu onurlu ve soylu yanıt karşısında, **Selim**: “Senin üzerinde sahip olduğum güçten korkuyor musun?” diyerek Osmanlılığı bir kez daha ortaya koymuş fakat Konstanze’nin erdem savunusu karşısında Paşa iyice küçülmüştür.

Konstanze’nin bu sözlerden sonra söylediği Marternarie (azap, işkence aryası) *Saraydan Kız Kaçırma*’nın doruk noktalarından biridir. Bu arya, Aydınlanma süreci içerisinde, bağımsız bir birey olan Avrupalı kadının, baskıcı ve kaba güç kullanan ilkel Osmanlı Paşa’sına karşı haykırışıdır. Avrupa’nın Doğu kültürüne karşı meydan okuyuşudur. Bir anlamda üstünlük savıdır. Erdemli aşkın gereğinden bahsederken, Paşa’nın aşka ulaşma yöntemi erdemsizlik olmuştur. Erdemli aşk, sadakati bozmaktansa, ölümü yeğler. Paşa, Konstanze’nin bu onurlu ve cesaretli karşı koyuşuna: “Nereden alıyor bu cesareti? Yoksa elimden kaçacağını mı sanıyor?” diyerek mırıldanmıştır.

O sırada Pedrillo, Blonde’ye Belmonte’nin geldiğini söyler. Yine kaçma ve kaçırma söz konusudur. Bunun için Osman’ın sarhoş olup, sızması gerekir. Ancak Muhammed Müslümanlara şarabı yasaklamıştır.

Zehir ve hançer sözleri dökülür Pedrillo’nun ağzından. Yazarın, bu iki simgesel sözcüğü seçmesi rastlantı değildir. Bu iki sözcük, Doğu saraylarında, dolayısıyla da Osmanlı Sarayı’nda başvurulan entrika ve dolapları, öldürümleri simgelemektedir (Kula, 1999).

Pedrillo, Osman’ın ikilemini yenmesini kolaylaştırmak için şarap şişesiyle oynayarak, Türklere özgü bir biçimde yere oturur. Kavrayışı kıt Osman, daha fazla dayanamaz, şarabı

içer. Böylece Osman'ın iradesizliği, tüm Müslümanlara özgüleştirilir. Osman'ın şarap tanrısı Bacchus'e övgüler düzdüğü anda, orkestra Türk müziğini çalmaya başlar. Osman birden dinsel bir kuralı bozduğunu anladığında korkuya kapılarak, Pedrillo'ya **Osman**: “Beni ele vermeyeceksin!” diye tembihler. Muhammed neyse de, özellikle Paşa Osman'ın şarabı içtiğini duymamalıdır.

Burada söylenmek istenen Müslümanların dine inanıyor gibi gözükse de, inançlarında içten olmayışlarıdır. Batı ahlakı, bu noktada Doğu ahlakından ayrılır çünkü Avrupalı ahlaken olması gerekeni yapar; bir şeyi korktuğu için yapmaz.

Üçüncü perdede, kaçırma için gerekli hazırlıklar yapılmaktadır. Osman, bir dilsizle birlikte, dilsiz Osman'a işaretlerle birtakım sesler işittiğini anlatmaya çalışır. Yazarın dilsiz motifini ustalıklıca metne sokuşturması Osmanlı-Türk kültürüne ilişkin geniş bir bilgiye sahip olduğunu gösterir. Özellikle Şehzade Mustafa olayıyla birlikte, Osmanlı Sarayı'ndaki öldürümlerin sağır ve dilsizlerce gerçekleştirildiği bilinmektedir.

Kaçırmaya çalışanlar yakalanır. Pedrillo'nun Osman'a yalvarması boşunadır. İlk Pedrillo'nun kellesi uçurulacaktır. Osman yüreğinin bütün gücüyle aryasını söyler **Osman**: “Nasıl zafer kazanacağım; sizleri idam edileceğiniz meydana götüreceğim.” Müzik Osman'ın kıyıcılığını olağanüstü nitelikte betimler gibidir.

Kaçırma girişimi Paşa'ya anlatılır. Osman, Konstanze'yi kaçırmak isteyen Belmonte olduğunu özellikle vurgulayarak, Paşa'yı kıskırtır. Selim Paşa öfkesinin sınırlarındadır, **Konstanze**: “Her şeyi Belmonte için yapmıştır, Paşa öldürecekse Belmonte'ye dokunmamalı, onu öldürmelidir.” Soylu Belmonte ise, Konstanze'yi korumak amacıyla, Paşa'nın önünde diz çöküp yalvarır. O zamana kadar kimsenin önünde diz çöküp yalvarmamıştır. Büyük bir İspanyol ailesindedir. Adı Lostados'tur. Belmonte, Paşa'nın yakından tanıdığı, can düşmanı Oran komutanının oğludur. Selim Paşa, Komutan Lostados yüzünden anayurdu İspanya'yı terk etmek zorunda kalmış, herşeyi elinden alınmıştır. Belmonte ve Konstanze'nin tavrı soylu bir büyüklüğü sergilerken, Aydınlanma'nın erdemli aşkını simgelemektedir (Altar, 1993a).

Paşa, öcünü Belmonte'den almalıdır. Selim Paşa, Belmonte'nin babasından onun izinden yürümeyecek denli iğrenmiştir. Bu nedenle Belmonte'yi ve Konstanze'yi özgür bırakarak soylu bir büyüklük gösterir. **Selim Paşa**: “Uğranılan haksızlığa iyilikle yanıt vermek, kötülüğü kötülükle ödetmekten daha büyük bir zevktir” sözlerini Belmonte'den babasına iletmesini ister.

Erdemli, bilge, egemen bir yanda, Osmanlının olumsuz yönlerinin toplamı Osman öbür yandadır. Biri iyiliğin, erdemin; öbürü kötülüğün, erdemsizliğin simgesidir. Bitiş şarkısında Osman ilk aryada söylediği sözleri söyler. Bu tekrar, acımasızlıkları yapmakla suçlanan Türklerle, artık güçsüzleştikleri için Osman'ın kişiliğinde alay edildiği düşüncesini uyandırır.

*Saraydan Kız Kaçırma** operasında Selim Paşa karakteri konuşma rolüdür. Bunun nedeni; Bretzner'in orijinal metninde de Selim'in konuşma partisi olması diğeri II. Joseph dönemi Aydınlanma Çağı tavrının, singspielde müziksiz sözlü anlatıma büyük önem vermesidir.

Kaçırma, Türk müziği eşliğinde biter, orkestrada Türk ve Avrupa çalgılarının sesleri birbirine karışır. Mozart insan olmasının yanı sıra insancıl olmanın esas ve kalıcı olduğunu müziğiyle oluşturmuştur.

10.3 İtalyan Müziğinde Türk İmgesi

Opera İtalya'da doğmuştur. Bu nedenle İtalya, 16. ve 17. yüzyılda müzik alanında canlanmanın odak noktasıdır. İtalyan müzisyenlerin dış birikimlere yönelişi ve İtalyan-Türk ilişkilerinin yoğunlaşması Türk motiflerinin müzik sanatına girmesine uygun bir ortam hazırlamıştır. Bu çerçevede Prospero Bonarelli 1619'da *Soliman*'ı (Süleyman), Augustino Piovene 1689'da *Tamerlan ve Beyazıt*'ı (Timur ve Beyazıt) yazmıştır. Eser, Marc Antonio Ziani tarafından bestelenmiştir.

İngilizlerin Türklere ilişkin konulara daha önce yönelmelerine karşın, Türklerin sahne sanatları ve klasik müzikte yer alması konusunda Avrupa'yı asıl etkileyen ülkenin İtalya olduğu söylenebilir. Özellikle Prospero Bonarelli'nin *Soliman* adlı trajedisi ve 1750'li yıllarda Doğu'yu konu alan üç opera yapıtının yazarı Carlo Goldoni'nin *La sposa Persiana*, *Ircana in Julfa*, *Ircana in Ispahan* eserleri örnek gösterilebilir. Goldoni'nin ilk yapıtı *La spoza Persiana* (İranlı Gelin-1753)'dir. O dönemde Avrupa'da, Türk ve İranlı kavramlarının ayırım yapılmadan birbirine eşdeğer kullanıldığı bilinmektedir. Bu nedenle Goldoni'nin yapıtları Türk operaları arasında değerlendirilmiştir (Kula, 2001a).

* *Saraydan Kız Kaçırma* operasının Türkçe metni Devlet Sanatçısı Ayhan Baran ve Orhan Tanrıku'na aittir. Operanın Türkçe metni üzerindeki turnakların kullanımı, şarkı sözlerini vurgulamaktadır.

Goldoni, *İranlı Gelin*'i hangi kaynaktan esinlenerek yazdığını şöyle anlatır: “Salomon’un İngilizce’den İtalyanca’ya çevrilen Yeni Ulusların Tarihi’ni okudum. Yapıtın içeriğini oluşturan konuyu elbette burada bulamadım; ama bu bilgilendirici kitap sayesinde İranlılar’ın yasalarını, gelenek ve göreneklerini öğrendim. *İranlı Gelin* adlı yapıtı bu İngiliz yazarın verdiği bilgilere göre oluşturdum.” (Kula, 2001a, s.13) Burada bir yapıtın oluşumunda etkili olan rastlantı ve yaşantıların ne kadar önemli olduğu görülmektedir.

Türk operaları alanında en çok işlenen konu *Soliman**’dır. Süleyman’ı ikinci sırada *Timurlenk ve Yıldırım Beyazıt* (1389-1402) (R. 18-21) ikilisi takip etmiştir. Eserlerin *Soliman* adını alması, Kanuni Sultan Süleyman’ın gücünün o dönemde en üst noktaya ulaşmasıdır. Yapıtların konusu Şehzade Mustafa olayına dayandırılmıştır. Fatih Kanunnamesine’ne göre; devletin ve toplum düzeninin korunması için, gerektiğinde baba, oğul, kardeş ve öbür yakınların öldürülmesi meşrudur. Avrupa’da bu durum Türklerin kıyıcılığına, acımasızlığına kanıt olarak gösterilmiştir. Şehzade Mustafa’nın öldürülmesi sonucunda kardeşlerden Cihangir’in sevineceği yerde, olaydan duyduğu üzüntü nedeniyle ölmesi dramatik bir malzeme olarak değerlendirilmiştir. Bu konu çeşitli dönemlerde ve ülkelerde edebiyat ve müzik alanında sıkça kullanılmış, zamanla süreklilik ve kalıcılık kazanmıştır.

Osmanlı padişahlarından Fatih ve Kanuni Avrupa’da en çok tanınan isimlerdir. Bu nedenle, bu iki padişah Osmanlı padişahlarının simgesi olarak kullanılmıştır (Kula, 2001a).

İtalyan tarzında yazan Alman besteci Johann Adolf Hasse (1699-1783) *Soliman* (Süleyman, 1753; Libretto: G. A. Migliavacca) (R. 22-23) konulu bir opera bestelemiştir. Bu eser Türklerle ilgili yazdığı ilk ve son eser olmasına karşın, Türk operaları için bir dönüm noktası olmuştur. Eser egzotik öğenin çekiciliğinin yanı sıra, opera sanatına getirdiği yapı özellikleriyle öne çıkar. Eserin sağlam dramatik yapısı nedeniyle kahramanlarına (Süleyman, Rüstem, Selim, Osman gibi) Türk operalarının hemen hepsinde rastlanabilmektedir (Kula, 2001a).

İtalya’da Beyazıt-Timur motifi, Augustino Piovene’nin *Tamerlan-Beyazıt* adlı librettosunun Pietro Antonio Ziani (1625-1684) tarafından bestelenmesiyle göze çarpar. Ziani orkestra şefidir, Avusturya ve Almanya’da orkestra şefliği yapmıştır. Bu sayede Türk konulu eserlerin Avusturya ve Almanya’da da yaygınlaşmasına katkıda bulunarak, Ziani’den sonra Beyazıt ve Timurlenk konusu bestecilerin ilgisini çekmeye devam etmiştir. Bunlar: Alessandro Scarlatti

* Süleyman bir diğer ifade ile Kanuni Sultan Süleyman’dır (1520-1566).

(1706), Francesco Gasparini (1710), Leonardo Leo (1722), Andera Bernasconi (1742), G. F. Händel (1724), Gioanchino Cocchi (1753), Giuseppe Sarti (1764), Pietro Guglielmi (1765)'dir.

Beyazıt ve Timurlenk bağlamındaki Türk imgesi, çok güçlü ve kıyıcı olan Osmanlı padişahlarının yenilebilirliği, aşağılanabilmesi, utanç verici duruma sokulması, bir kıyıcının bir başka kıyıcı tarafından etkisizleştirilebilmesi olarak görülmüştür. Bu konu Avrupa kamuoyunu cesaretlendirmek ve birleştirmek amacıyla müzik yapıtlarında sıkça kullanılarak, kalıcı hale getirilmiştir (Kula, 2001a).

Rossini ise Osmanlı İmparatorluğu'ndan etkilenerek *Il Turco in Italia* (İtalya'da Bir Türk) (R. 24-25), *Maometto II* (II. Mehmet) (R. 24-25), *Le Siège de Corinthe* (Korent Kuşatması), *L'Italiana in Algeri* (Cezayir'de Bir İtalyan) adlı operalarını yazmıştır. II. Mehmet operası 1820'de Napoli, 1823'de Venedik'te oynanmış, ancak eser başarısız olduğu için besteci 1824 yılında Paris'e yerleştikten sonra eseri tamamen değiştirmiştir. Operada Sultan'ın adı dışında bütün karakterlerin adları Yunan adlarına çevrilmiş, olayın geçtiği yer Yunan kenti olan Korent'e taşınmıştır. Çünkü 1820 yılında Türkler ve Yunanlılar arasında çatışmalar ve Yunan bağımsızlık savaşı gündemdedir. *Korent Kuşatması* adlı eser Paris'te büyük başarıya kavuşmuştur. Librettosunu Cesaro Della Valle'nin yazdığı bu opera farklı iki besteci tarafından da kullanılmıştır. Her iki yorumda da Türklerin insanca ve içten duygulara sahip olduğunu gösteren bölümler bulunmaktadır.

10.3.1 Gioacchino Rossini (1792-1868)

29 Şubat 1792'de Pesaro'da doğan ve 13 Kasım 1868'de Paris civarında Ruelle'de ölen Rossini'nin yaşadığı dönem, Aydınlanma Çağı'nın sonlarına gelinen bir dönemdir.

Fransız Devrimi'nin etkileri başka ülkelerde kendini göstermiş ve düşünsel tutsaklık zincirleri kırılmaya başlamıştır. Aydınlanma Çağı'na özgü çok ulusluluk anlayışı yerini giderek ulusçuluğa bırakmıştır. Bu yıllar, İtalyan birliğinin sağlanması için yoğun çabaların harcandığı bir evredir. Romantizm'in etkisi bilim, sanat ve felsefede de kendini göstermiştir. Romantizm, 18. yüzyıl klasik akımının kuralcı sınırlarına karşı bir başkaldırı olarak nitelenebilir. Ancak, romantik akımın belirleyici özelliği Fransa'da başlayan ve tüm Avrupa'ya yayılan ileri düşünce karşısındaki uçuluk karşıtı tavrı değil, düş ürünü yolları bulup geliştirmesidir. Romantik dönemle müzik sadece orta sınıfın malı durumuna gelmiştir.

Orkestraların saray şölen salonlarından çıkarak orta sınıf tarafından doldurulan konser salonuna geçmesi gibi, oda müziği* de soyluların salonlarından çıkıp, orta sınıfın çalışma salonlarına kadar girmiştir. Müzikte romantizm türler ve formlar, armoni, ritm, tını renkleri vb. gibi açılardan kendine özgü yenilikler getirmiştir. Doğayı ve evreni ancak içten bir müziğin yansıtılabileceğini ya da yaşatabileceğini savunan romantikler müzikte doğal seslere yakın tınıları yeğlemişlerdir. Örneğin; İlkel bir korno olan av borusunun, şövalyelerin, kalelerin ve avın anlatımında, flütün ise kırsal tabloların betimlenmesinde kullanılması gibi (Say, 1995).

18. yüzyılda sanat belli bir toplum katının eğlencesi olarak üretilirken, 19. yüzyılda bestecinin kendini anlatma gereksiniminden doğmuştur. Ne var ki romantik akım, klasik biçimlere aşırı bağlı olan İtalyanlar tarafından ancak 1815'ten sonra benimsenmiştir. Tüm sanat dallarında özgürlük ve ulusal birlik sanatçıların ortak kaygısı olmuştur. İtalya'da 19. yüzyılın başlangıcı tüm yeteneklerin, duygusal ve düşünsel coşkuların yurt sevgisini geliştirmek, ülkenin bağımsızlığını ve birliğini gerçekleştirmek için seferber edildiği, çeşitli güçlüklerin ve baskıların üstesinden gelinmeye çalışıldığı bir dönem olarak nitelenebilir.

Rossini'yle ilgili karşımıza çıkan en büyük zorluk hangi üslubu temsil ettiği konusudur. Çünkü 18. yüzyıl farklı eğilimlerin yer aldığı bir dönemdir. Rossini verimliliği ve çabuk besteleme tekniğiyle tanınmıştır. Bir başka becerisi ise esnek ve yerinde durmayan ritimleri bulmadaki yeteneğidir. Dünya çapında ünlenen Rossini'ye Divino Maestro (İlahi, kusursuz Maestro) adı verilmiştir. Henüz kırk yaşına gelmeden opera bestelemeyi bırakmasını; "Operalarımın birini dinleyen tümünü dinlemiş sayılır." diye cevaplandırmıştır (İstanbul Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2001). Bu bestecinin eserlerinin bir bütünsellik taşıdığına göstergesidir.

İtalyan operalarının ses gösterisine dayanan şarkı söyleme biçimi olan bel cantonun (güzel şarkı söyleme) büyük ustalarından biri Rossini'dir. İtalyanca bel canto teriminin birçok anlamı bulunmaktadır. Birinci anlamı güzel şarkı veya güzel şarkı söylemedir. 17. ve 18. yüzyıl İtalyan üstadların şarkı söylemeyi öğretilirken başvurdukları bir methoddur. Bu methodun en önemli özelliği, tonun düz yayılması, ton renginin güzelliği ve sözlerin ifadesindeki zerafet öğeleridir. Bugün bu terim, temel olarak 19. yüzyılın ilk yarısında İtalyan hakim karakterli

* Bir zamanlar saraylarda icra edilirken bugün konser salonlarında icra edilen müzik. Sonatlar, konçertolar, düo, triyo, kvartet, kentet, sekstuar, septuarlar denilen ve türlü sazlara özgü eserlere verilen ad (Gazimihal, 1961, s.185).

operayı tarif etmek için kullanılmaktadır. Örneğin; Paisiello'dan Verdi'nin orta dönemine kadar. Bu çağın başlıca kompozitörlerinden bazıları Luigi Cherubini, Simon Mayr, Gasparo Spontini, Federico Ricci, Luigi Ricci, Giuseppe Severio Mercadante'dir (Osborne, 1996).

Bel canto stilinde esas, ses cambazlığıdır. Ancak o dönemde bu türün ses tekniği öğretimini yapan castratolar sayıca çok azdır. Castratoların söyleme biçimleri hakkında sadece onları anlatan yazılardan sonuca varılmaktadır.

Bilgilerde temiz ses çıkardıkları, notaların hepsinin duyulduğu, süslemeleri olağanüstü bir çeviklikle söyledikleri anlatılmaktadır. Geniş bir ses aralığına sahiptirler. Castratolardan sonra bu stilde söyleyen dünyaca meşhur kadın ve erkek sesleri de yetişmiştir.

Romantik İtalyan operası temelde dört büyük isme dayanır; Bunlar Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti ve araştırmamızda incelenen yapıtlarında Türk imgesine yer verişleri açısından Gioacchino Rossini ve Giuseppe Verdi'dir.

10.3.2 İtalya'da Bir Türk Operası ve Türkçe Metni

Besteci: Gioacchino Rossini

Libretto: Felice Romani

İlk temsil: 1815/ Roma

Kişiler: Selim Paşa (Bariton)/ Don Geronio, Çingene (Bas)/ Donna Fiorilla, Don Geronio'nun karısı (Soprano)/ Prosdocimo, Şair (Bariton)/ Don Narciso (Tenor)/ Zaide, Çingene (Mezzosoprano)/ Albazar, Selim Paşa'nın uşağı (Tenor).

Yer: İtalya, Napoli

Konu

1.Perde

Napoli yakınlarında bir çingene çadırı kurulmuştur. Bu arada şair Prosdocimo bir komik opera yazmak istemekte, ancak orijinal bir konu bulmakta zorluk çekmektedir. Gördüğü çingenelerin renkli dünyası ilgisini çeker. Buradan hareketle iyi bir konu bulmaya ve onların arasından karakterler seçmeye karar verir. İlgisini çeken bir çift daha vardır: Saf ve

aldanmaya müsait Don Geronio ile genç ve kaprisli karısı Donna Fiorilla. Don Geronio uçarı karısının davranışlarından şüphelendiği için çingene kızı Zaide'ye fal baktırmak ister. Fakat Zaide tıpkı diğer çingeneler gibi karısı hakkındaki şüphelerini iyice arttıran bir fal bakar.

Çingenelerle ilgilenen şair Prosdocimo, Zaide ile konuşur ve onun nereden geldiğini, kim olduğunu öğrenmek ister. Zaide Kafkasya doğumlu olduğunu, Erzurum'da Selim Paşa'nın konağında yaşadığını ve onunla evlenmek üzereyken rakiplerinin entrikalarına kurban olduğunu anlatır. Anlatılan iftiralara inanan Selim Paşa onu ölüme mahkum etmiştir. Ancak Selim Paşa'nın yanında çalışan Albazar, kızı ölümden kurtararak İtalya'ya getirmiştir. Zaide'nin öyküsü Prosdocimo'nun ilgisini çeker, Zaide'ye bir Türk Paşası'nın geleceğini, belki de ona yardımcı olabileceğini söyler.

Selim İtalya'ya gelir. Çapkın bir kadın olan Fiorilla onu karşılar. Fiorilla'dan etkilenen Selim kolayca onun tuzağına düşer. Karısının Selim'i eve kahve içmeye davet ettiğini gören Don Feronio telaşlanır ve yardımcısı ve karısının hayranı olan Don Narciso ile Prosdocimo'dan yardım ister. Prosdocimo, Selim Paşa'nın Zaide'nin sevdiği adam olduğunu anlar. Eve giden Don Geronio ve Selim tartışırlar. Selim giderken Fiorilla'ya sahilde buluşmak için randevu verir. Öfkeli Don Geronio Prosdocimo'nun da tavsiyesiyle Fiorilla ile açıkça konuşmaya çalışır. Ancak erkekleri parmağında oynatmayı iyi bilen Fiorilla onu sakinleştirir.

Fiorilla ve Selim sahilde buluşurlar ve Selim Fiorilla'yı Türkiye'ye götürmek ister. Prosdocimo'nun yardımıyla Zaide ve Selim biraraya gelirler. Ancak bu durumu öğrenen Fiorilla, Zaide ile mücadele etmeye kararlıdır.

2.Perde

Selim Don Geronio'ya ya karısını kendisine vermesini ya da onu kaçıracağını söyler. Don Geronio Fiorilla'yı kaybetmek istememektedir. Fiorilla, Zaide ile Selim konusunda ciddi bir rekabete girmiştir, ancak Selim Fiorilla'dan ciddi olarak kendisiyle Türkiye'ye gitmesini isteyince karar vermekte zorlanır. Zaide bir kez daha hayal kırıklığı yaşamaktadır.

Prosdocimo, Don Geronio'ya Fiorilla'nın kaçmayı planladığını ve maskeli baloda kılık değiştirerek Selim'le gideceğini anlatarak onu uyarır. Ancak Prosdocimo'nun da bir planı vardır. Don Geronio ve Zaide de kılık değiştireceklerdir. Fiorilla ve Selim'in kaçmalarını engellemek için hazırlanan bu plana göre Zaide, Fiorilla ile aynı kostümle Don Geronio da Selim kılığında baloya katılacaktır. Onları gizlice dinleyen Don Narciso umutsuz aşkının kötü bir son bulacağını anlayınca mücadele etmeye ve kılık değiştirip Türk gibi giyinmeye karar

verir. Maskeli baloda kimin kim olduğu anlaşılmamaktadır. İki Selim ve iki Fiorilla olduğundan Don Geronio'nun aklı iyice karışır. Bu arada Selim de Fiorilla sandığı Zaide ile konuşur. Don Geronio ne yapacağını bilemez haldeyken, herkes onun çıldırdığını düşünür. Ancak sonunda maskeler düşer ve gerçek ortaya çıkar.

Prodocimo bir kez daha Don Geronio'nun yardımına koşar. Ona artık kararlı davranması gerektiğini söyler ve karısını terk etmesini önerir. Bu arada Albazar sonunda Zaide ile Selim birbirlerine kavuştuğu için mutludur ve onların birlikte Türkiye'ye gideceklerini açıklar.

Prodocimo, Don Genorio'nun yazdığı mektubu Fiorilla'ya verir. Mektubu okuyan Fiorilla yıkılmıştır, kocası ona ailesinin yanına dönmesini, artık onu istemediğini yazmıştır. Fiorilla ne yapacağını bilemez. Yaptıklarından pişmanlık duymaktadır. Don Geronio onun pişmanlık duymasında etkilenir ve Fiorilla ile barışmaya karar verir. Eser, Prodocimo'nun tasarladığı mutlu sonla biter (İstanbul Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2001).

İtalya'da Bir Türk

Birinci Perde

Napoli dışında bir kıyı. Bir tarafta bir tepe, köy evleri ve çingene çadırları.

Koro: “Bu dünyada bizimdir her yer, yaşarız bolluk içinde. Saf insanlar sayesinde çok kolaylaşır hayat”

Zaida: “Herkes ne kadar keyifli. Bir tek ben mutsuzum şimdi. Kaybettim, o sevdiğimdi. Nerdedir o. Herşeyimdi ve bulmak mümkün değil. Yok onu bulmak mümkün değil”

Albazar: “Şimdi bu derdi unuttun. Bizlerle mutlu olun. Ve cesaret. Haydi şarkıya başlayın şu şarkıya”

Poeta: “Yazacağım oyun komedy. Ama konuyu bulmak zor. Ya çok duygusal oluyor veyahutta çok yavan. Ah, ne zor şey konusunu bulmak. Duygusalsa pek olmaz, çok yavansa hiç olmaz”

Koro: “Bu dünyada bizimdir her yer, yaşarız bolluk içinde. Saf insanlar sayesinde çok kolaylaşır hayat”

Poeta: “Bunlar çingene. Ah Tanrım zevkle, dansla, eğlenceyle. Ne güzel bir başlangıç bu, çok kolay gelir sonu”

Zaida-Albazar

“Bu dünyada bizimdir her yer, yaşarız bolluk içinde. Saf insanlar sayesinde çok kolaylaşır hayat”

Poeta: “Ne güzel bir başlangıç bu, çok kolay gelir sonu”

Recitativo

Poeta

Keşke şu çingenelerin gelişleriyle eğlenceli ve hoş bir olay olsa da şu yazdığım oyunda kullansam. Bu olay gerçekten yaşanmış olsa. Güzel Fiorilla'nın kaptisleri. Yok, bu fikirden şimdilik vazgeçtim. Pek çok ozan zayıf ve kişiliksiz erkeklerle, çılgın kadın öyküleri yazmıştır. Şu gelen Geronio fal baktırmaya hazırdır her zaman. Çingeneler ona doğru koşturuyorlar.

Cavatına Buffa

Don Geronio-Zaide-Koro

Don Geronio: “Bulsaydım bir çingene kızı fal açan ve korkmadan herşeyiyle gerçeği açıklayan. Hangisi falda ustaysa söylesin, karım zamanla ve gösterdiğim sabırla uslanır mı

acaba. Ne yazık ki böyle fal bakan bir çingene bulamadım daha. Yok bulamadım daha. Genç karım nasıl çılgındır, anlaşılması çok zordur, falcımın en ustası da çaresiz kalır falında, bir şey söyleyemez bana”

Zaida: “Kim fal ister burada?”

Don Geronio: “Yaklaşın buraya doğru. Yaklaşın çingeneler”

Zaida: “Kaderi görür biliriz. Yıldızlarıdır işimiz. Kim ister, kim fal ister, fal baktırmak kim ister”

Koro: “Fal baktırmak kim ister. Ver elini. Haydi, haydi”

Don Geronio: “Çingene gel”

Zaida: “Ver elini”

Don Geronio: “Dur biraz”

Zaida: “Haydi, haydi”

Don Geronio: “Dur, yavaş ol. Yavaş, yavaş”

Zaida: “Doğduğunuz an!”

Don Geronio: “Ya, hangi gündü?”

Zaida: “Sizin burcunuz oğlaktır”

Don Geronio: “Evli miyim söyle haydi”

Zaida: “Alnınızda evlilik var”

Don Geronio: “Ne zaman, nereden bildiniz, ne bu?”

Zaida: “Boğanın işareti bu. Ah, zavallı”

Don Geronio: “Ne demek bu?”

Zaida: “Ah zavallı”

Don Geronio: “Söyle ne oldu?”

Zaida: “Ne de acı bir kader bu”

Koro: “Ah, zavallı ne de acı bir kader bu”

Don Geronio: “Söyle!”

Zaida: “Kılıbıksın demektir”

Koro: “Kılıbıksın demektir”

Don Geronio: “Ee.. Beni rahat bırakın. E.. uzaklaşın buradan. E.. gidin artık buradan”

Don Geronio: “Ah, Fiorilla biliyorlar hepsini de. Sen devam et kaprislerinle beni böyle üzme. Öğreniyor bu dünyada tüm insanlar halimi. Artık uğraşmayın benimle. E gidin artık buradan, uğraşmayın benimle”

Zaida: “Ne acı kader bu böyle. Bu erkekse ha, ha, ha”

Koro: “Ne acı kader bu böyle. Bu erkekse ha, ha, ha”

Poeta: “Bravo. Her söz anlaşıldı. Siz çingene misiniz? Ne kadar hoş. Ya yurdunuz neredeydi?”

Zaida: “Çok uzaklarda Kafkasya’da doğdum ben”

Poeta: “Hangi kader öyle uzaklardan sizi attı buraya”

Albazar: “Kaderimiz gerçek romandır”

Poeta: “Çok iyi, siz mutlaka sarayda yaşıyordunuz”

Zaida: “Mutlu günlerde ben Erzurum’da Selim Paşa’nın yanındaydım”

Albazar: “Tüm dertleri de işte orada başlar”

Poeta: “Herşeyi anlat”

Zaida: “Olur. Sevdiği bendim Selim’in ve benimle evlenecekti. Ama rakiplerim onu aldattığıma inandırdılar. Kıskançlık ve öfkeyle beni yargılayıp mahkum etti ölüme. Albazar kurtardı. Uzun zaman ben büyük acı çektim. Ve kaderim beni buraya getirdi. Bu iyi insanlarla birlikteyim şimdi”

Poeta: “Çok güzel bir fikrim var sizi mutlu edecek”

Zaida: “Bu hiç mümkün mü?”

Poeta: “Bu akşam buraya bir Türk Paşa’sı geliyor. İtalya’yı gezmek ve herşeyini çok yakından görüp incelemek için. Birkaç gün kalacak ve Türkiye’ye dönecek. Hikayenizi ona duyuralım biz. Size o yardımcı olacaktır”

Zaida: “Bu paşayla konuşmak kolay mı?”

Poeta: “Siz Selim’e kavuşmak arzusundaysanız, bırakın da plan yapayım”

Zaida: “O sevdiğimdir. Tek sevdiğimdir. Zalim davranmış olsa da aşkına hep sadık kaldım ben”

Cavatına

Fiorilla

“Ne aptalca düşünce, tek bir aşka bağlı kalmak mı. Tek bir aşkla yaşamak olur mu? Aşk olmazsa nasıl yaşarsın, kaybedersin zevkini. Kaybedersin hayattan aldığın güzel zevki. Bütün çiçeklere konar bal toplayan arılarıyla kelebekler. Bu çok güzel, çok hoş bir şey. Arzum işte benim de böyle yaşamaktır”

Koro ve Fiorilla – Fiorilla ve Selim

Koro: “Sahile çek, durma kürek çek”

Fiorilla: “Bir gemi bu, Türkler bunlar”

Koro: “Yordu bizi azgın deniz, burada dinleneceğiz”

Fiorilla: “Şimdi burada bekleyelim. Ne olacak görelim”

Koro: “Bu yorgunluklar mutlaka son bulur İtalya’da”

Cavatina-Düetto

Selim-Fiorilla

Selim: “Güzel İtalya ve en sonunda kavuştum sana ben. Her yere benden selam çok selam olsun. Şu gök, deniz ve şu dağlar, ağaçlar. Herşey sanki gülüyor bana. Kalbimde yaşar hayalin. Ah İtalya! Aşkımsın. Kalbimde yaşar hayalin, ey İtalya!”

Fiorilla: “Ne güzel Türk, biraz yaklaşmalı”

Selim: “Ne kadar zarif, güzel genç kızlar bunlar”

Fiorilla: “Ne güzel Türk, Türkler de çok hoşuma gider”

Selim: “Ne güzeller, İtalyanlar çok güzeldir. Yaklaşayım da bir bakalım ne olacak?”

Selim-Fiorilla: “Yaklaşayım da bir bakalım ne olacak? Buyrun”

Fiorilla: “Buyrun”

Selim: “Buyrun”

Fiorilla: “Ne de kibarmış”

Selim: “Ne güzel ve ne zarifmiş. Ne şeref bu, çok mutluyum burada böyle karşılanmaktan”

Fiorilla: “Bir şereftir bana ait bu. Çok soylu bir Türk paşasıyla böyle karşılaşma”

Selim: “Çok şaşırdım”

Fiorilla: “Tamam kıstırdım”

Selim: “Ne zarif şey”

Fiorilla: “Kapanda artık, kaçamaz artık”

Selim: “Siz sinyoradan hoşlandım”

Fiorilla: “Yok şaka bu”

Selim: “İnanın ki”

Fiorilla: “Bir sürü iş hallettim ben, biraz utangaçlıkla”

Selim: “Ne cazip görünüyor, çok utandı şu anda”

Fiorilla: “Hoşça kal, sinyor”

Selim: “Gitmek mi, neden bu?”

Fiorilla: “Biraz dolaşmalıyım”

Selim: “İzin verin de geleyim ben”

Fiorilla: “Büyük şeref”

Selim: “Ne ateş bu”

Fiorilla: “Ah!”

Selim: “Neden siz iç çektiniz. Ah!”

Fiorilla: “Ya siz de”

Selim: “Ya ben de”

Fiorilla: “Neden?”

Selim: “Neden? Çünkü inanılmaz bir ateş yandı birden kalbimde”

Fiorilla: “Koy elini kalbime dinle”

Selim: “Koy elini kalbime dinle”

Fiorilla: “Böyle kalsak seninle”

Selim: “Böyle kalsak seninle”

Fiorilla: “Hiç de zor değil, ne rahat işte ayartmak şu Türkleri”

Selim: “Hiç de zor değil, ne rahat işte ayartmak şu İtalyan’ı”

Selim- Fiorilla

“Hiç de zor değil, ne rahat işte ayartmak şu İtalyan’ı”

“Hiç de zor değil, ne rahat işte ayartmak şu Türkleri”

Recitativo

Poeta-Narciso

Şu çingene kızı hiç de neşeli biri değilmiş ama çok ilginç ve çok hoş. Çok teatral bir başlangıç bu. Ama sonu nasıl biter bilemem.

Recitativo

Don Narciso- Poeta- Don Geronio

Don Geronio: Ey dostlar, bana yardım edin. Bir akıl verin kendimde değilim.

Don Narciso: Neden? ne oldu anlat.

Poeta: Ne oldu anlat.

Don Geronio: Tam şuradaydı karım beraberdi bir Türk’le.

Poeta: Türk mü?

Don Narciso: Ah, zalim!

Don Geronio: Onu kahve için eve davet etti. Lanet olsun Türk erkeklerine.

Poeta: Bu sizin için çok büyük bir şereftir

Don Geronio: Büyük şeref mi? Beni ilgilendirmiyor. Evimde misafir etmek Selim Paşa’yı!

Poeta: Ne Selim! Gerçek mi? Çingene kızının aşkı. Ey Tanrım şu gelişmeye bak sen, oyunum çok nefis olur bununla. Apollo teşekkürler.

Don Narciso: Bu şair çıldırmış.

Don Geronio: Bu şair çıldırmış.

Terzetto (Don Narciso- Don Geronio- Poeta)

Poeta: “Kıskanç aptal bir kocayla ve kaprisli bir kadımla. Bu giriş çok harika. Yok, yok daha iyisi olamaz”

Don Geronio: “Bu nasıl şakadır böyle. Saygılı olun bizimle. Yoksa birgün bu nedenle başınız girer derde”

Poeta: “Saf dışı oldu aşık genç. Türk rakip aşıkta kazandı. Kaybeden, aşık genç burada. Ah, ne hoş geliyor”

Don Narciso: “Kimlerden söz ettiniz siz? Niyetiniz hakaretse, hesap vermelisiniz”

Poeta: “Ey sinyor, bu öfke niçin? Ey sinyor, bu hiddet niçin? Bir oyun yazıyorum ben. Bir konu bulmam gerek. Çok sevimli olmalı. Neşeli eğlenceli”

Don Geronio: “Seç istediğin konuyu yalnız sakın beni seçme. Kocalarla alay etme. Tek istedikleri saygı”

Don Narciso: “Soyluyu çıkar oyundan. Şayet saygılı olmazsan, ölebilirsin dayaktan. Al sana işte konu”

Poeta: “İlk perde şu. Kocası genç arkadaşlarla.. Ve ilk sahne.. Kadın.. Bir Türk.. Sesler..Çılgınlıklar.. Sesler..Ve Türk.. Sesler...Karısı.. Yok daha iyisi olamaz. Türk’le. Yok daha iyisi olamaz”

Don Narciso: “İlk perde ve ilk sahne. Saçmalayan şaire, birleşirler bu olayda, dayak atarlar ona”

Don Geronio: “İlk perde ve ilk sahne. Saçmalayan şaire, soylu aşık ve koca, dayak atarlar ona”

Poeta: “İlk sahne.. Bir kocayla..Ve aşıkla..Kız şu Türk’le birlikte. Ne deha, ne zeka. Bir kocayla..Çılgınlıklarla..Yok bundan yok iyisi”

Don Geronio: “İlk perde”

Don Narciso: “İlk sahne”

Don Geronio-Don Narciso : “Ve ilk sahne..Genç arkadaş ve koca, dayak atarlar ona”

Don Narciso- Don Geronio: “İlk perde ve ilk sahnede saçmalayan şu şaire, genç arkadaş ve koca dayak atıyorlar ona”

Poeta: “İlk perde ve ilk sahnede genç arkadaşlarla..kocayla karısı.. Türk’le çılgınlıklar. Yok daha iyisi olmaz şu anda”

Recitativo

Fiorilla- Selim

Fiorilla: Ola, kahve getir.. Buyrun.

Selim: Çok zevkle döşenmiş bir oda ve çok zengin ama gerçek şu ki sizinki gibi eşsiz bir güzellik mabede layıktır, Türkiye'deki gibi.

Fiorilla: Bu dediğiniz saray mı? Türkler çok kıskançmış söyleyin doğru mu?

Selim: Ah, onlarda şayet böyle bir hazine olsaydı, kıskançlıkları derhal affedilirdi. Sizi düşünemeyeceğiniz kadar çok severlerdi.

Fiorilla: İşte kahve

Selim: Sabretmek zor

Fiorilla: Buyrun

Selim: Ne zarif eli var

Fiorilla: Biraz şeker yeter mi?

Selim: Ne zerafet, ne güzellik. Şu gözlerinde parlayan nasıl bir ateştir.

Fiorilla: Ne düşünüyorsunuz?

Selim: Tabii Fiorilla'yı

Fiorilla: Bu iş tamamdır. Kaç kadın sevdiniz? Daha kaç kadın istersiniz?

Selim: Tek bir kadın sevdim. Ve de bu yetti bana. Oysa şimdi siz aşkın ne güzel olduğunu hatırlattınız. Ah, ne olur kabul edin aşkımlı. Bu kalp size ait olacak yalnız.

Quartetto

Fiorilla- Don Narciso-Don Geronio- Selim

Fiorilla: "Türksünüz siz. Buna inanmak mümkün mü. Yüz kadınla harem kurmuşsunuz, değil mi? Kadını alırsınız, bıkınca da satarsınız. Türksünüz siz. İnanamam. Yüz kadın hareminizde, kadını alırsınız, bıkınca da satarsınız"

Selim: "Ah, bir tanem. Hiç kimse Türkiye'de de sevdiğini vermez başkasına asla. Hiç alıp satmaz, emin ol. Çok iyi sevgilidir, aşkına değer verir Türk erkeği. Ah, bir tanem Türkiye'de sevdiğini kimse satmaz ki, yok bir tanem hiç satar mı sevdiğini. Yavrucuğum, Türk erkeği çok iyi bir aşıktır, aşkına çok bağlıdır"

Don Geronio: "Oradalar ikisi baş başa. Hiç mümkün mü buna dayanmak. İzninizle.. Geleyim mi lütfedin izin verin"

Selim: "Ne cüret bu, bu küstah kim?"

Fiorilla: "Sinirlenmeyin benim kocam o"

Selim: "O kocan mı? Geri git, haydi"

Don Geronio: "Aman bu ne, nasıl iş bu böyle"

Selim: "Kocası bu. Uzak dur. Git haydi "

Don Geronio: "İmdat, imdat!"

Fiorilla: "Yok durun siz sinirlenmeyin. O yalnızca saygılar sunmaya gelmişti"

Selim: “İnanmak zor”

Don Geronio: “Evet, sinyor”

Don Narciso: “Ne bu gördüğüm, o vefasız burada Türk’le güzel anlaşmış”

Fiorilla: “O sizin müsaadenizle öpmek ister”

Don Geronio: “Ya, öpmek isterim sinyor”

Fiorilla: “Eteğinizi”

Don Geronio: “Evet sinyor”

Fiorilla: “Bu zavallı”

Don Geronio: “Eteğinizi, ben sinyor, evet sinyor, hemen öperim derhal burada”

Selim: “Çok tuhaf şey, çok şaşırdım. Bu İtalyan erkekleri Türkiye’deki erkeklerden daha uygarmış”

Fiorilla: “Ne oyun, bu evet doğru”

Don Geronio: “Lanet olsun evet doğru”

Fiorilla: “Aptal ihtiyar kocalar da”

Don Geronio: “Ve bu utanmaz kocalar da”

Don Narciso: (Ne azap çektim ama hak yerini buluyor bak.)

Fiorilla: (Ne eğlence) “Kocalar da”

Don Geronio: (Ah, öldüm ben) “Kocalar da”

Fiorilla: “Anlayışlı”

Don Geronio: “Anlayışlı”

Fiorilla: “Ve uygardır burada”

Don Geronio: “Burada”

Don Narciso: “Ey ulu aşk tanrısı, sen haydi adaletini göster”

Fiorilla: (Ne oyun bu) “Evet öyle”

Don Geronio: (Lanet olsun) “Evet öyle (Ne utanmaz şey) ülkemizde (Ah öldüm ben) beyler burada. Anlayışlıdır burada, onlar uygardır burada. Çok uygar onlar uygardır (Hay utanmaz) ya burada”

Selim: “Çok tuhaf bir şey bu böyle. Bu İtalyan erkekleri, çok uygarlar burada. Çok tuhaf şey, şaşırdım ben. Tüm kocalar çok uygarlar, Türk erkeklerinden çok uygar. Türk erkeklerinden, çok daha anlayışlı burada”

Don Narciso: “Ah, ey aşk tanrısı sen de, göster adaletini bana. Nasıl herşeyi böyle, kabul ettiniz kolayca.”

Selim: “Bu kim? İsteddiği ne?”

Don Geronio: “Hiçbir şey değil”

Fiorilla: “Neymiş ne diyor bu böyle”

Don Geronio: “Hiçbir şey”

Fiorilla: “Ne istiyor ki? Ne söylüyor bu?”

Don Geronio: “Hiçbir şey”

Selim: “Gitsin hemen o buradan”

Don Geronio: “Sakin olun, düşünün”

Don Narciso: “Dinleyin”

Selim: “Ne”

Don Narciso: “Dinleyin”

Fiorilla: “Yeter”

Don Geronio: “Dayanmaya gücüm yok. Hiç halim kalmadı. Artık dayanamam ben”

Selim: “Ne? Seninle konuşmalıyız. Sizi kıyıda bekliyorum. Yalnız konuşmalıyız. Sıkıldım ben bunlardan, şimdi gidiyorum buradan”

Fiorilla- Don Narciso-Don Geronio- Selim

Fiorilla: “Ama gitmeden aşkını anlatan o ateşli bakışlarla sar sen beni. Bu iki salak kudursun öfkeden. Sar beni”

Don Narciso: “Ona karşı böyle zayıf davranınca, utandıracaktır her an o seni. Çok kırgın kalbim, kudurdum öfkeden. Ah, bu ne acı”

Don Geronio: “Öfkeyle doluyum, bittim. Bu utançla rezil ve perişan etti o beni. Türk’ün kılıcı var. Onun korkusuyla bir şey diyemem”

Selim: “Ama gitmeden aşkını anlatan o ateşli bakışlarla sar sen beni. Bu iki salak kudursun öfkeden. Sar beni”

Recitativo

Poeta-Don Geronio

Poeta: Geç geldim buraya. Şu Türk gitmiş bile. Ne güzel iş, kocası da öfkeli çok.

Don Geronio: Bu yaşında ne büyük bir çılgınlık bu. Bu kadar genç bir kadınla evlenmek ha. Ey, şair durumum içler acısı değil mi? Burada gördüm. Gelen Türk’le birlikte. O da kılıcıyla beni tehdit etti.

Poeta: Güzel. Bu durumda ne yapacaksınız?

Don Geronio: Ah, mantıklı olsaydı o birinci karım gibi mümkün olurdu konuşmak onunla. Ama Fiorillayla anlaşmak çok zor.

Poeta: Siz zayıfsınız. Nedeni bu belki.

Düet**Fiorilla- Don Geronio**

Don Geronio: “Şairin çok hakkı var. Çok aptallıktır, sabırlı olmak böyle. Göstermeliyim ona efendi kim kendi evimde. Şu Türk gitmeli veyahut karım”

Fiorilla: “Geronio yine burada. Ne aksilik bu. Şimdi bana en azından bir saat ahlak dersi vermek için konuşur”

Don Geronio: “İşte o, ha gayret”

Fiorilla: “O ne derse desin sonunda susar”

Don Geronio: “Bu ne büyük utançtır çekilmez bu yaptığın”

Fiorilla: “Bu ne demek?”

Don Geronio: “Bu öyle bir kadın ki kaprisli saygısız, ne yazık ki Don Geronio’un karısı.”

Fiorilla: “Siz konuştunuz şimdi sıra bende. Değişen sizsiniz dinleyin. Çoktan beri benimle hiç ilginiz yok”

Düet: Fiorilla-Don Geronio

Don Geronio: “Söyleyin bana sinyora. Ne yapmam gerek şu anda, anlamak için sizinle”

Fiorilla: “Her yerde her an şüpheyle yaşıyorsunuz burada. Yeter artık hep şüpheyle yaşıyorsunuz burada”

Don Geronio: “Ya duyunca”

Fiorilla: “Dinlemek yok”

Don Geronio: “Ya görürsem”

Fiorilla: “Bakmayın siz”

Don Geronio: “Yok sinyora bu olamaz. Görünce konuşurum”

Fiorilla: “Çok saçma neden olamaz. Gülünecek bir durum. Böyle mantıklı olunmaz. Gülecekler diyorum. Size güler herkes. Güler ya, çok komik ah! bu durum”

Don Geronio: “Dinleyin, sizi kendi evimde görmek istemiyorum. Ne İtalyan ne Türk. Aksi halde!”

Fiorilla: “Ne olur ki”

Don Geronio: “Böyle bir durumda sabrım taşacaktır”

Fiorilla: “Şart değil bu”

Don Geronio: “Dinleyin, siz. Türk mürk istemiyorum. Ben aksi halde....Bütün sabrım taşacaktır”

Fiorilla: “Dur Geronio, canım kızma”

Don Geronio: “Bu duyduğum ne? Bu alay ne?”

Fiorilla: “Yok hayatım, tek aşkımsın, bilir herkes bu gerçeği. Oysa siz acımasızca kırdınız beni”

Don Geronio: “Yumuşadım ben”

Fiorilla: “Gördünüz nasıl ağlıyorum. Hiç acımıyorsunuz siz bana. Ne yazık merhametiniz yok bana. Çok fena davrandınız siz, kalbimi çok kırdınız ve bir sürü tehdit savurdunuz nefretle”

Don Geronio: “Yok, Fiorilla sen aşkımsın bunu herkes bilir burada. Yok ağlama. Affedin siz, bağışlayın siz”

Fiorilla: “Yok konuşmayın”

Don Geronio: “Ah, Fiorilla”

Fiorilla: “Sen görürsün”

Don Geronio: “Ah, Fiorilla”

Fiorilla: “Yok gidin. Bunlara karşılık ben de aşık bulurum yüzlerce. Hergün bir başka erkekle, zevk alırım hayattan. Böyle koca layık buna, böyle yapmalı ona”

Don Geronio: “Ah, zavallım. Yok sevgilim yok. Ben ne yaptım. Bak sustum işte. Bu demek ki hergün bir aşk. Büyük bir hainlik”

Fiorilla: “Yok, yeter artık. Git buradan. Böyle koca layık buna”

Don Geronio: “Ah, Fiorilla ah biliyorum ne fayda. Böyleymiş doğduğunda, ah biliyorum ne fayda”

Recitativo

Poeta: Hemen hemen oldu bu. Anahatlar belirdi. Şimdi çingeneyi gidip, bulmalı artık. Karşılaşıp Selim’le görüşsün. Ne olacak bundan sonra görürüz biz.

Koro ve Zaida

Koro: “Gizli olaylar herşey falda var. Bu sırları kim bilmek ister.”

Zaida: “Geçmiş duymak, geleceği öğrenmek kim ister. Sır değil artık hiçbir şey, falım size herşeyi söyler”

Terzetto

Zaida-Poeta- Selim

Selim: “Kaçmaya hazırdır herşey. Bugün çok sakin hava. Bekliyorum sabırsızlıkla ve heyecanla. Onu, güzel sevgilimi bekliyorum sabırsızlıkla”

Poeta: “İşte Selim, tanıyamaz onu. Zaida, ona yaklaşacaktır”

Zaida: “Size çingene, falı söylesin mi gerçeği? Söylesin mi, kim ister tüm gerçeği?”

Selim: “Çingene gel, haydi söyle. Şu yıldızlar ne diyorlar?”

Zaida: “Ah, bu ses. Bu ifade. Konuşmak çok zor şu an”

Poeta: “Şimdi yakından görünce, düşecek, bayılacak. Sahne nefis olacak”

Selim: “Yıldızlar neler diyorlar. Şu gördüğün acı kader mi? Gözyaşında bu yüzden mi? Titriyorsun. Söyle artık gerçeği”

Zaida: “Bir kadın bu. Kıskançlıkla, ölüme Zaida mahkum olmuş buna rağmen aşık sana o. Seninle olmak ister”

Selim: “Yaşıyor mu? O zavallı tek aşkımdır. Söyle nerede? Bu ne yoksa! Zaida ”

Zaida: “Efendim, evet efendim benim Zaida. İşte burada”

Selim: “Gel bana canım bir tanem”

Zaida: “Son buldu çilem. Şu anda çok mutlu olacağım”

Poeta: “Burada yere düşmeliydi. O neden bayılmadı”

Arya: Don Narciso

“Bu acı veren sevdadan, kendimi nasıl kurtarsam. Kurtulup özgür olsam ya da kavuşsam ona.”

Koro ve Fiorilla

Koro: “Ey, aşk yaşa var ol. Yaşam ateşisin, sensiz şu dünyanın tadı olamaz. Sen var ol”

Fiorilla: “Aşk değilse rehberin, buralardan gitmelisin. Mızrağı, oku elimde emreder aşk bana. Kalpleri delen okuyla onun emrindeyim. Mızrağı, oku işte. Ah, güç verdi aşk bana”

Selim: “Ne güzel ses, ne güzel kız”

Final

Don Geronio: “Şimdi boy gösterecektir. Burada o. Karım gelecektir. Ve görünce.. Hiç susar mıyım. Yakalarsam o görür”

Fiorilla: “Bu yabancı ne kadar hoş”

Selim: “Ne güzellik”

Don Geronio: “Bu gelen kim?”

Don Narciso: “Bu Fiorilla”

Don Geronio: “Bu odur işte”

Poeta: “Kocası bu. Aşığı şu”

Selim: “Şu güzel yüzü açın siz”

Zaida: “Hep aynı şey, değişmemiş hiç”

Selim: “Tülü açın”

Fiorilla: “Yalancı, hain şey nasıl aşk bu. Bak bana”

Zaida- Fiorilla- Selim- Don Geronio-Don Narciso: “Ah!”

Fiorilla: “Sen çok haklıydın. Bu hiç doğru bir şey değildi. Belli herşey, belli şu bakışlarında. Şu an çok kızdım buna”

Selim: “Ah, kalbim yanılmadın sen, izlemiş beni”

Zaida-Selim- Don Geronio-Don Narciso

Zaida-Narciso-Geronio: “Ah, kalbim yanılmaz ki”

Poeta: “Ben de bu sahne eksikti. Çok iyi tamamıdır şimdi”

Selim: “Bu utançla ona bakmam mümkün değil benim”

Zaida- Narciso-Geronio: “Yok bu hiç doğru değildi. Belli herşey çok belliydi”

Poeta: “Beş veya altı kişiyle ne büyük final olur. Kargaşayla, sürprizlerle”

Zaida- Narciso-Geronio: “Şu anda çok fena kızdım buna. Belli herşey yüzünden. Şimdi herşey belli”

Selim: “Ah, bu utançla, ben ona hiç bakamam”

Zaida: “Sen defol git ve haddini bil. O benim tek sevdiğimdi”

Fiorilla: “Bu sinyor sevgilisiymiş. O benim için gelmişti”

Selim: “Yok durun siz. Öfkelenmeyin”

Don Narciso: “Don Geronio, konuşun siz”

Don Geronio: “Haydi, sen eve çabuk eve”

Albazar: “Burada ne oluyor? Nedir bu?”

Poeta: “Bu ne harika sahne”

Zaida: “Kim haklıymış görelim biz”

Fiorilla: “Görürüz biz ikimiz de”

Zaida: “Benim sizden hiç korkum yok”

Fiorilla: “Yırtıcı bir çingene bu”

Zaida: “O da şirret bir İtalyan”

Zaida- Fiorilla: “Sen cezayı çek de gör”

Zaida: “Nasıl.. Neydi..Demek ben neymişim”

Fiorilla: “Evet sen vahşisin. Ya ben. Şirret ha?”

Zaida: “Çenesi düşük yaşlı kadın”

Fiorilla: “Ya sen erkek delisisin”

Zaida- Fiorilla: “Ne ahlaksız, ne utanmaz. O böyle konuşamaz”

Selim: “Ne oldu böyle, durun, sakın olun”

Don Geronio: “Ne hiddet bu. Ne şiddet bu”

Don Narciso: “Ah, Fiorilla lütfen yapmayın. Zaida, ya siz. Bu ne biçim iş. Sükunetle konuşun siz. Bağırarakla çözüm olmaz”

Poeta: (Alaydan memnun) “Yok devam et. Haydi bu çok güzel. Bak şu çok iyi. Haydi devam et. Saldırım yine, tırmaklayın. Haydi, haydi. Ne kadar hoş. Ne final. Harika oldu finali bu perdenin”

Zaida- Fiorilla- Selim- Don Geronio-Don Narciso-Albazar: “Şayet rüzgar delice eserse, orman titrer. Ulu dağlar inler. Fırtınayla deniz kabarır. Dalgalar sahili hırsıyla döver. Ama aşkta kadınlar rakipse, her öfke çok önemsiz kalır. Başka her öfke sönük, önemsiz kalır”

İkinci Perde

Recitativo

Selim: Don Geronio, ey dostum. Seni gökte ararken yerde buldum ben. Sana çok haberlerim var.

Poeta: Bir gelişme bu. (Geri çekilir, izlemek için arada ortaya çıkar)

Don Geronio: Benim de sana şimdi, söyleyecek çok şeyim var.

Selim: Buyur, anlat

Don Geronio: Siz önce

Selim: Olur başlıyorum. Kaç yıldan beri Donna Fiorilla’yla evlisiniz ? Söyleyin.

Don Geronio: Altı yıl oldu (Kızma Geronio)

Selim: Uzun süren aşklar çok yorucu olur mu?

Don Geronio: Doğrudur, yorgunum. Çok hem de çok yorgun.

Selim: Evlilik sizce çok büyük bir engel mi?

Don Geronio: Çektiğimi herkes bilir burada.

Selim: Sevgili dostum gelmemin nedeni seni bu acılardan artık kurtarmaktır. Ve bu iş çok kolayca hallolacaktır.

Don Geronio: Ne, nasıl oluyor bu ?

Selim: Dinleyin

Don Geronio: Dinliyorum

Düet: Don Geronio-Selim

Selim: “Türklerin bir adeti var. Bunu duymuşsunuzdur belki de. Şayet kadın dert olursa, kocası da onu satar kurtulur”

Don Geronio: “Belki bu kural güzeldir ancak bu işler İtalya’da bambaşka. Bu durumda şayet koca çok kızarsa, mahveder o, rakibini bir anda”

Selim: “Bu adette çok güzelmiş, onu yok say bu olayda”

Don Geronio: “Ben bu adete hayranım, koruyacağım inançla”

Selim: “Bu neden?”

Don Geronio: “Bu adetlerle yaşamak verir burda, zevk bana”

Selim: “Demişlerdi ki aptaldır, çok akıllı davranıyor o şu anda”

Selim-Don Geronio: “Çok sakın ve çok kurnaz ol. Sakın ol, kendini tut ve kızma”

Selim: “Siz eşiniz Fiorilla’yı şimdi şayet bana satarsanız burada, size vereceğim paralarla tam üç genç kız satın alınır”

Don Geronio: “Sayın Türk Paşası söyledim ya, karımı değişmem parayla. Çok iyi veya kötü olsa da, o benimdir, benim karımdır. Ben kocasıyım, o da karımdır”

Selim: “Hay, lanet şey. Bir düşünün”

Don Geronio: “Düşündüm ben”

Selim: “Bu gerginlik ne”

Don Geronio: “Doğaldır, kızgınım”

Selim: “Bu çok katı ve tuhaf bir düşünce. Benzeri de yok hiçbir yerde”

Don Geronio-Selim: “Bu çok katı ve tuhaf bir düşünce. Benzeri de yok hiçbir yerde”

Selim: “Satmıyorsanız”

Don Geronio: “Yok, satmak yok”

Selim: “Gerçekten mi?”

Don Geronio: “Bu kesindir”

Selim: “Buna rağmen onu istiyorum”

Don Geronio: “Yok olmaz”

Selim: “Başka yolu var”

Don Geronio: “Ne yolu bu? Nedir ?”

Selim: “Onu kaçırmak. Karşıma çıkan olursa, öder bunu o canıyla, yoktur başka çaresi. Ya, o ödeyecektir canıyla, dünyası söner gider. Karşıma kim çıkacaksa, bilmeli ki çaresizdir, her şeyini verecektir”

Don Geronio: “Ya rakibiniz korkmazsa ve canınızı alırsa ve zafer onun olursa korkun siz bu durumdan”

Selim: “Döğüşürüm her silahla, fark etmez hiç, ne olursa”.

Don Geronio: “Döğüşürüm her silahla, fark etmez hiç, ne olursa”

Selim: “Ya, ya ve tüfeğimi de kullanınca, zafer benimdir sonunda. Kimse beni korkutamaz fikrimden caydıramaz. Yok, yok döğüşürüm her silahla”

Don Geronio: “Ya, ya ve tüfeğimi de kullanınca, zafer benimdir sonunda. Kimse beni korkutamaz fikrimden caydıramaz”

Selim-Don Geronio: “Yok, yok, yok. Kimse beni korkutamaz fikrimden caydıramaz. Hiç kimse korkutamaz”

Recitativo

Poeta

Sandım ki bu sahneyle hareketsiz oyun canlanacak. Yok, yavaşladı herşey. Yön değiştirdi. Birazcık hareket gerek. Doğal olmalı herşey. Dengeli olmalı hep duygular da. Ne yapmalıyım? Şu beynim çalışsın, güzel bir son bulup oyunu bitirsin.

Koro ve Fiorilla

Koro: “Zevki yaşamak zordur, eğer aşk olmazsa. Zevklerimiz sonsuzdur, eğer aşk ordaysa”

Fiorilla: “Rüzgar eser yavaşça, okşar çiçekleri. Onlar bekler coşkuyla, hep kelebekleri. Rüzgar ve kelebekler”

Koro: “Zevklerimiz sonsuzdur, eğer aşk ordaysa”

Fiorilla: “Açtığı zaman baharda, çiçek, ağaçlarda aydınlanır coşkuyla. Aşkyla yaşar doğa. İşte o karşımızda, aşkın tüm gizi burada”

Koro: “Zevklerimiz de sonsuzdur, eğer aşk ordaysa”

Recitativo

Fiorilla- Zaida-Selim

Zaida: Affedin, sandım ki

Fiorilla: Girin siz. Girin, sizi ben çağırtmıştım. Evet biraz sonra Paşa da gelecek.

Selim: En sonunda sizi yalnız bulabildim ben güzel Fiorilla. Ama görüyorum yalnız değilsiniz siz.

Fiorilla: Şimdi onu görünce yakından ben eminim sevineceksiniz.

Selim: Zaida

Zaida: Hayırsız

Selim: Bu nedir? Ne yapıyorsun sen burada?

Fiorilla: Buraya bu güzel kadın, kalbinizin sesiyle yapacağınız seçimde sonucu görmeye geldi. Bir karar verin.

Zaida: Konuşun

Selim: Çok zor durumdayım, ne yapsam?

Zaida: Ne yazık. Anlıyorum ki bana bu yapılan büyük bir haksızlıktır

Selim: Ah, yok.

Fiorilla: Seçtiğiniz o demek ki..

Selim: Siz yendiniz beni, gidiyorum

Fiorilla: Çok iyi böyle

Selim: Elveda

Selim: (Olur diyor)

Fiorilla: Sanırım gidiyor

Selim: Politik olmalı

Fiorilla: Oyun gerekir

Düet: Fiorilla- Selim

Selim: “İnanma kadınlara, yalandır yeminleri. Değişir fikirleri, bir hiç yüzünden bırakırlar seni. Oynarlar ateşle bıkarlar sönünce”

Fiorilla: “İnanma erkeklere riyakardır onlar. Güzele bayılırlar, ölürler, biterler, iyi rol yaparlar. Bu aşkla yaşarlar, doyunca bırakırlar. Doyunca sonra kaçarlar”

Selim: “Hiç şikayet etmeyin siz, kalp kırmak kolay değildir”

Fiorilla: “Bir oyunla kurtulun siz, itiraf kolay değildir”

Selim: “Suçlu değilim”

Fiorilla: “Size değildi”

Selim: “Nasıl!”

Fiorilla: “Yok, yok”

Selim: “Öyle sandım”

Fiorilla: “Bu iş burda, İtalya’da aşk bambaşka. Hiç böyle değil bizde yok yok”

Selim: “Bu iş burda, Türkiye’de aşk bambaşka. Hiç böyle değil bizde”

Fiorilla: “Böyle ben devam edersem, mutlaka kızıp gider. Tatlılıkla dil dökersem, hal olur sorun biter”

Selim: “Böyle ben devam edersem, mutlaka kızıp gider. Tatlılıkla dil dökersem, hal olur sorun biter. Yani hiçbir ümit de yok mu?”

Fiorilla: “Burada. Aldandığım doğru mu?”

Selim: “Elinizi”

Fiorilla: “İmkansız”

Selim: “Ah, sevgilim sen affet”

Fiorilla: “Hak ettiniz mi?”

Selim: “Aşğım size ben”

Fiorilla: “Kaç günlük aşk bu. Kaç gün sürer bu?”

Selim: “Aşkım sonsuz”

Selim- Fiorilla

“Seviyorsun beni sen, görüp inandım ben ama sen hayatım bana yine söyle. İhanet edersem, seni terk edersem, şu kalbim acıyla yaşayamaz”

Recitativo ve Arya

Don Narciso: Duydum hepsini duydum. Tanrı getirdi sanki beni buraya. Sen ey vefasız, benden kaçamazsın. Her şeyi yaparım aşkın için. Verdiğin yemini artık tutmalısın sen.

Arya:Narciso

“Sen benimsin, tek sevdiğimsin. Gel bana artık bekletme. Söz veren sensin unutma. Bakma kimseye sakın benden başka. Verdiğin sözü, o sözü unutma. Bakma kimseye gel bana. Gel sen bana atıl kollarıma. Ne hoş olur, kazansam. Rakibimden kurtulsam. Kırık kalbim için bu bir intikam olur. Çok hoş intikam olur bu. Ah, aşk. Kalbimdeki ümit ve aşk. İşte aşk kuvvet veren bana. Soylu bir aşk bu. Kırık kalbim için bu bir intikam olacak”

Recitativo

Albazar: Zaide zavallı kız, sevdiğini buldu ama yine de mutlu olamıyor. Sevdiğini başkasına kaptırdı. Ödülü bu mu olmalı sadakatin.

Arya: Albazar

“Ah, ne hoştur, ne güzeldir hizmet etmek aşk tanrısına. O isterse gerçek sevenler, birleşir mutlu olur. Ne yazık ki böyle olmaz. Ah, bu tanrı çok kararsızdır. Kaprisiyle uğraşılmaz, tuttuğu taraf yanlıştır ve seven acı çeker. Hep seven acı çeker”

Koro: “Aşk bizlerle burada. Şarkı ve danslarda. Herkes coşar neşeyle. Kalpler çarpar aşkla”

Recitativo**Fiorilla-Don Narciso**

Fiorilla: Ve Selim nerede? Konuklar arasında bulabilmek onu mümkün değil

Don Narciso: O Fiorilla mı?

Fiorilla: İşte gördüm onu Selim

Don Narciso: Fiorilla!

Fiorilla: Çok beklettiniz beni burada

Don Narciso: Affedin

Fiorilla: Kolunuzu verin bahçeye gidelim biz.

Koro: Aşk bizimle burada. Şarkı ve danslarda. Herkes coşar neşeyle. Kalpler çarpar aşkla.

Recitativo

Selim: Sevgili Fiorillam, bu suskunluk ne? Belki sizi biraz beklettim, kızdınız mı? Etrafımda sürüyle maskeli vardı.

Zaida: Biraz daha önce kurtulabilirdiniz

Selim: Evet, affedin Fiorila

Zaida: Ey, vefasız, çok öfkeliyim

Selim: Girin koluma, şöyle gezinelim biz

Recitativo

Don Geronio: İşte geldim. Benim bu baloya bu kılıkta gelmem ilk oluyor. Çok yazık Don Geronio! Evlilik ve aşka lanet olsun. Gördüğüm ne! Fiorilla. Ve yanında biri var, bu Selim. Ne iş bu, bir başka Selim geliyor. Yanında bir kadın var. Buralarda ne oluyor? Peki bunların hangisi karım?

Zaida- Fiorilla- Selim- Don Geronio-Don Narciso

Don Geronio: “Bu ne iştir, ah olur mu? Artık karımı tanıyamıyorum. Şu iki Türk ve şu kadınlar aynılar. Ne yapmalı?”

Don Narciso: “İmkansız yok gidemem siz olmadan Fiorilla”

Zaida: “Anlamak mümkün değil ki alınımın yazısı buymuş”

Don Geronio: “Yok, imkansız. Hangisi o? Anlamak zor. Ne yapsam”

Selim: “Geliniz Türkiye’de karım olun siz, orada evet karım olun orada”

Fiorilla: “Gelmeyi ben de isterdim. Karar vermek zor ama”

Don Geronio: “Ne iştir, bu hiç olur mu. Karımı tanımadım. Birbirine çok benzeyen iki kadın ve iki Türk”

Zaida- Fiorilla- Selim- Don Geronio-Don Narciso: “Aşk falımda sonsuz coşkuyla”

Don Geronio: “Ne biçim bir kocayım ben, tanıyamadım karımı”

Zaida- Fiorilla- Selim-Don Narciso: “Evet dersen şu anda tek arzum bu gel bana. Yok, yok bundan başka yok arzum”

Don Geronio: “Ne biçim bir kocayım ben, tanıyamadım karımı”

Don Narciso-Selim: “Tamam izleyin beni”

Don Geronio: “Kaldım böyle işte”

Zaida- Fiorilla: “Olur geliyorum”

Don Geronio: “Çok mu yaşlandım”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim: “Gidelim”

Don Geronio: “Dur olmaz gitmeyin”

Selim: “İstedığınız ne? Nedir söyleyin”

Zaida: “Ona aldırmayın. Kendine baksın”

Don Narciso: “Ah, bu Geronio. Gidelim derhal”

Fiorilla: “Ah, anladım ben. Benim kocam bu”

Don Geronio: “Burada kalın siz. Ayrılmayın. Benim karımdır, o kalıyor, o gitmiyor”

Zaida- Fiorilla:”O karısı mı?”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim: “Çıldırıldı mutlak, o karısı mı?”

Don Geronio: “İstiyorum ben, benim karım o”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim:”Burada değil o, git buradan”

Koro: “Ne manzara bu, burada değil o”

Don Geronio: “Benim karım, durun sakın gitmeyin”

Fiorilla: “Şu salak ihtiyar burada. Başımız dertte onunla, kaçalım buradan yavaşça. Kimseler anlamadan haydi şimdi”

Zaida: “Şu salak ihtiyar burada. Başımız dertte onunla, kaçalım buradan yavaşça. Kimseler anlamadan haydi şimdi”

Don Narciso: “Şu salak ihtiyar burada. Başımız dertte onunla, kaçalım buradan yavaşça. Kimseler anlamadan. Haydi şimdi”

Don Geronio: “Şu utanmaz Türk de burada ne yapacağım onunla. Dinleyin Tanrı aşkına. Gitmeyin konuşmadan”

Koro: “Gidin yavaşça, ağzınızı bozmadan”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim: “Kaçalım buradan yavaşça, kimseler anlamadan”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim-Don Geronio

“Kaçalım buradan yavaşça, kimseler anlamadan”

Don Geronio: “Şu utanmaz Türk de burada, ne yapacağım onunla”

Zaida: “Şu salak ihtiyar burada. Başımız dertte onunla, kaçalım biz buradan”

Zaida-Fiorilla-DonNarciso-Selim: (Don Geronio için) “Gördünüz mü çıldırdı o. Gitmeliydik. Durun şimdi.. Gitmeyin ki.. Ey sevgili üzme kendini”

Don Geronio: “Dinleyin siz. Çılgın değilim ama şimdi çıldırdım sanki. Ben eşimi istiyorum. Anlayın beni. Sevdiğimi, ben eşimi istiyorum”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim: “Bu karın değil, yok o da değil. Karın bu değil, bu da o değil. Doğru değil, çok yanlış bu işte”

Don Geronio: “Bırakın da konuşayım ben. Belki şudur, belki de bu”

Koro: “Gördünüz mü o delirdi”

Zaida-Fiorilla-Don Narciso-Selim: “Doğru değil ki, çok yanlış bu. İşte o yok burada”

Don Geronio: “Brakında konuşayım ben. Belki şudur, belki de bu. Bu nasıl şey hiç fark yok ki arada. İstiyorum karımı ben”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim: “Doğru değil ki, çok yanlış bu. İşte o yok burada”

Recitativo

Albazar: Ne güzel bir balo. Çok yaşasınlar. En sonunda Zaida anlaştı neyse. Özlediği Selim’le. Haydi bavullar gemiye taşısın. Beklemeden hancıya gideyim bunu bildirmek için

Poeta: Anlaşıldı. Demek Narciso

Don Geronio: Nasıl yapar Narciso!

Poeta: Mutlaka o seviyor Fiorilla’yı.

Don Geronio: Nasıl, ne aptalım ben evime girmesine izin vermiştim.

Poeta: Siz körsünüz.

Albazar: Aklıma gelmedi eşyalarını alıyım diye bir an önce.

Don Geronio: Tanrı benim yanımda.

Poeta: Sabırlı ol, zafer senindir. Emin ol. Daha iyi bir final olamazdı.

Fiorilla: Böyle becerikli nasıl olabilir Narciso

Poeta: Git şimdi mektupları ve eşyaları al.

Fiorilla: Söyleyin nerede Selim?

Poeta: Şimdi çok meşgul o. O Zaida ile barıştı da, Türkiye’ye gitmek için yola çıkacaklardı.

(Benim ilham perimin haline bak sen) Bekle dur biraz, kocanız bu mektubu size yazdı.

Fiorilla: Ne kapis bu, okuyalım.

Recitativo ve arya

Fiorilla

Mektup: Eşyalarınızı arkanızdan göndereceğim. Sizi artık evimde istemiyorum. Kapısı size sonsuza dek kapalıdır. Karım olduğunuzu unutun ve utancımızla gidin.

Fiorilla: Ne darbe eyvah! Gerçek mi? Şair.. Yok o da gitmiş. Ah, tanrım kapandı yüzüme kapılar hep. Kocam bu öfkeyle yaktı beni işte. Böyle dönmek mi Sorrento’ya. Bu ne felaket. Ah, tanrım ne acı her şeyi kaybettim artık. Aşk yok, huzur yok, anladım yazık çok. Şunlar da bu acıları mı anlatıyor bana. Hiç değeri yok, parçalamak isterdim. Ne önemi var, hepsini yok etsem çok daha iyi. Beni onlar mahvetti. Ah, lanet olsun.

Arya: Fiorilla

(Takılarını çıkarır, şair ara sıra görünür. Maskeliler hayretle bakarlar)

Fiorilla: “Söndü neşem acıyla. Ne zor şey. Şu anda ben çok pişmanım. Bu elbise yeter bana, hayat yok bundan sonra. Bu çektiğim çok azdır. Bu ne büyük utançtır. Anneciğim, babacığım ne yüzle kalacağım ben oralarda. Ah, ne acı bu. Yaşanır mı bu acıyla. Terkedilmiş, yapayalnız kalmış. Bu zavallı..Bu kızınızın yok ümidi bu hayatta, dönüyor işte utançla”

Koro: “Kocana yalvarıp af dile de, bizlerden merhamet bekleme”

Fiorilla: “Sizde mi, dostlar terk ediyorsunuz. Ah, çok kötüsünüz anlıyorum ben. Şimdi keyfiniz iyi, gök bulutsuzsa, ya birden bir karanlık basarsa, siz de başlarsınız kaçmaya”

Koro: “Kim kendi mutluluğunu bozarsa, sonuca katlanmak zorunda”

Fiorilla- Koro: “Kim kendi mutluluğunu bozarsa, sonuca katlanmak zorunda”

Fiorilla: “Dost değiller. Yardıma hiç koşmazlar onlar”

Fiorilla peşinde eşyalarını taşıyan hizmetkarlarıyla bir taraftan çıkar. Maskelilerse öbür taraftan çıkarlar.

Final

Fiorilla: “Ruhumu besleyen hiçbir şey yok. Kök kurursa solar yapraklar”

Don Geronio: “Ne acı yalnızım bu hayatta. Bu ağaç yapraksız ne yapar”

Poeta: “Bahçıvan burada bak karşınızda. Dert değil herşeye çare var”

Fiorilla: “Bana o bakınca, kahroldum acıyla. Biraz yaklaşısam da görsem halini”

Poeta: “Size o bakınca kahroldu acıyla. Biraz yaklaşımda bitirin işi”

Don Geronio: “Bana o bakınca, kahroldum acıyla. Biraz yaklaşısam da görsem her şeyi”

Don Geronio: “Herşeyimsin”

Fiorilla: “Aşkım seninle”

Poeta: “Ne güzel bir allegori bu”

Don Geronio: “Canlan artık”

Fiorilla: “Sen affedersen yaşarım ben. Dön bana sen”

Poeta: “Bu ne hoş final olur. Ya, ya çok güzel final olur”

Fiorilla: “Gel bana kal kollarımda. Canlanır yaprak aşkıyla. Aşkıyla gel bana”

Don Geronio: “Gel bana kal kollarımda. Canlanır yaprak aşkıyla. Aşkıyla gel bana”

Poeta: “Çok iyi oldu. Kolayca bu oyun erdi sona”

Final

Koro: “Tanrı olsun hep yanınızda. Dinsin fırtına yollarda, yolculuk geçsin rahatça. Ana yurda varın kolayca”

Selim: “Ah, İtalya ben ayrılısam da, kalbimde senin yerin.. Çünkü mutluyum ve bunu da borçluyum ben yalnızca sana”

Zaida: “Gel Fiorilla, Don Geronio sanırım seni affetti”

Poeta: “Geldi Türk de.. Gelmeseydi. Hoş değil bu karşılaşma”

Fiorilla: “Görmeye tahammülüm yok. Ah, ona tahammülüm yok”

Don Geronio: “Bir selam, bu bir görevdir. Sonra zaten gidecek”

Zaida- Selim: “Affedin demeye geldik”

Fiorilla-Don Geronio: “Bu dilek kabul edildi”

Don Narciso: “Siz izin verin efendim. Lütfedip affedin siz beni de. Çok iyi örnek oldu bu. Ben de çok şey öğrendim”

Poeta: “Bu oyun burada bitmiştir. Mutlu bir son istemiştim. Şimdi ben de çok memnunum. Belki halk da çok sever. Onu sever, evet sever”

Zaida- Fiorilla-Don Narciso-Selim-Don Geronio-Albazar

“Yaşayın neşeyle, şu aşkın zevkiyle. Ve affedin kötüyü. Seçim sizde. Çok zor olsa da bu aşk zevki başka. Affedin kötüyü, bu elinizde ve çok zor olsa da aşkta zevk başka”

10.3.3 İtalya’da Bir Türk Operasında Türk İmgesi

Rossini’nin *İtalya’da Bir Türk** operası Türk imgesi açısından Selim karakteri üzerinden değerlendirilebilir.

Eserde Selim adlı Türk paşasıyla evlenmek üzereyken haremdeki diğer rakiplerinin oyununa gelen ve paşanın gazabından kaçarak kurtulan Zaida adlı bir kızdan bahsedilmektedir. Türk erkeklerinin birden fazla kadınla evlenebilmeleri, harem kurabilmeleri, kadınları mal olarak görmeleri, Türkleri şehvet düşkünü göstermektedir. Eserde kadına verilen değer esas alınarak Avrupa-Türk gelenekleri karşılaştırılmaktadır. Fiorilla ve Selim arasındaki konuşmalarda Selim Fiorilla’yı Türkiye’ye götürmek istediğini söylediğinde:

* İtalya’da Bir Türk operasının Türkçe metni Gül Sabar’a aittir. Operanın Türkçe metni üzerindeki turnakların kullanımı, şarkı sözlerini vurgulamaktadır.

Fiorilla: “Türksünüz siz. Buna inanmak mümkün mü? Yüz kadınla harem kurmuşsunuz, değil mi? Kadını alırsınız, bıkınca da satarsınız. Türksünüz siz. İnanamam.” sözleriyle Türklerde ki çok eşlilik dile getirilir.

Selim’in evli bir kadın olan Fiorilla’yı kocasından isteyebilecek cesareti göstermesi ise seçkin bir kişi kabul edilen paşanın ahlak kurallarındaki sınır tanımazlığını vurgular. Selim, Don Geronio’ya, **Selim:** “Türklerin bir adeti var; bunu duymuşsunuzdur belki. Şayet kadın dert olursa, kocası da onu satar kurtulur. Siz eşiniz Fiorilla’yı şimdi şayet bana satarsanız burada size vereceğim paralarla tam üç genç kız satın alınır.” der ve kocasının itirazına rağmen Fiorilla’yı istediğini söyler. Vermediği takdirde karısını kaçıracağını, her türlü silahla savaşaacağını da ekler. Böylelikle kaçırma motifi yine gündeme gelir. İstenildiği yapılmadığı takdirde Selim Paşa Türk kıyıcılığını göstermektedir. Operada paşanın adının Selim olarak seçilmesi Türk operalarının belli başlı isimlerinden olmasındandır. Daha önce de belirtildiği gibi J. A. Hasse’nin *Soliman* operasının sağladığı başarı nedeniyle Selim adı Türk konulu operalarda kalıcı hale gelmiştir. Selim adının yanı sıra, Türk operalarının vazgeçilmez öneme sahip kahramanlarından biri Sultan’dır. 17. ve 18. yüzyıllarda Avrupa anlayışına göre egemenler (prensler, krallar ve imparatorlar) uhrevi ve ahlaksal değerlere bağlı, erdemli gönlü yüce, felsefi-düşünsel yönden güçlü kişiliklerdir. Doğulu Osmanlı-Türk egemenlerde de genellikle bu ölçütlere uyulur. Düzenlenen oyunla Fiorilla yaptıklarından pişmanlık duyar ve kocasından af diler. Zaida ve Selim İtalya’ya doğru yola çıkarken, eser aşkın üstünlüğünü anlatan sözlerle sona erer.

Rossini’nin Osmanlı İmparatorluğu’ndan ve özellikle Türklerin II. Viyana bozgunundan sonra başlayan Türk operaları akımının etkisiyle yazdığı *İtalya’da Bir Türk, Cezayir’de Bir İtalyan, II. Mehmet ve Korent Kuşatması* (II. Mehmet’in değişime uğramış şeklidir) gibi eserlerinde Türk müziği özelliklerinden yararlanmasa da, Türk tiplemesi yaratmıştır.

10.3.4 Giuseppe Verdi (1813-1901)

10 Ekim 1813’de Roncole’de doğan, 27 Ocak 1901’de Milano’da ölen G. Verdi, yaşamı boyunca İtalya’nın bağımsızlığı ve köylülerin esenliği için savaşmıştır. Bu iki kavramı hep özdeş görmüştür. O yıllarda İtalya’ya özgürlüğünü kazandıran demokrat ve sosyalist Guiseppe Garibaldi, Fransız ordularını Güney İtalya topraklarından temizlemiştir. Avusturyalılar Lombardiya’yı boşaltmış ve en sonunda Vittorio Emanuele İtalya kralı olmuştur. Verdi, İtalya’nın 1861’de birleşmesinden sonra Torino’daki ilk millet meclisine üye seçilmiş ve

1865'e kadar profesyonel politikada yer almıştır (Altar, 1993b).

Verdi, Romantik dönem bestecisidir. Romantizm'le İtalyan operasını etkileyen en önemli öğe ulusçuluk kavramı olmuştur. Verdi'de ilk ünlü operası *Nabucco* ile başlayarak, kendi ulusunun şarkı söyleme tekniğini, insan sesi yapısını, kendine özgü yerel havalarını ve özel sorunlarını yansıtan konuları işlemiştir.

Verdi'nin kökleri ise İtalyan halk şarkılarında, bando müziğinde en çok da Rossini, Donizetti, Bellini gibi önceki bestecilerin melodi birikiminde yatmaktadır. Operalarında vatansever bağımsızlık çağrısının yanı sıra, en sık görülen tema, ilerleme çağrısıdır. Bu İtalyan halkını birleştirmek için en gerekli şeydir ve feodal görüşlü zihniyetin eleştirisidir. Bu amaçla operalarında çoğunlukla, çağının insan düşüncesinin en özgürleştirici güçleri olarak görülen William Shakespeare, Friedrich Schiller, Victor Hugo ve oğul Dumas gibi eski ve yeni yazarların oyunlarından yararlanmışır. Verdi, halka yabancı olmayan yeni şarkı birikimi geleneğini sürdürürken, duygusal çatışmayı yansıtan farklı tiplerle daha ayırt edici bir opera üslubuna gereksinim görmüştür. Verdi'nin sanatı opera alanındaki gerçekçiliğin gelişmesinde bir aşama olmuştur. Opera bu kez, tarihin tipik olaylarına ve kişilerine hayat verme işlevini üstlenmiş, tarihin kendisine içinde yaşanılan çağdaki ilerlemeyi ilgilendiren mücadelelerin dersleri olarak bakılmışır (Finkelstein, 1995).

Verdi, çok beğendiği bir eser olan *Attila*'nın librettosunu hazırlanması için önce Piave'yi düşünmüş, ona tasarılarını anlatan mektuplar yazmış ama bir yıl kadar sonra librettist olarak Solera'yı yeğlemiş, onunla anlaşmıştır. 19. yüzyıl ortalarına doğru şair ve besteci olarak isim yapmış olan Temistocle Solera, Verdi'ye *Attila*'nın (R. 26) dışında *Oberto*, *Nabucco*, *I Lombardi* ve *Giovanno d'Arco*'nun librettolarını yazmıştır.

Solera, librettoyu yazarken 1848'deki ayaklanmanın önsezisiyle İtalya ve özellikle Avusturya egemenliğindeki Venedik kenti için ulusal duyguları etkileyecek bir metin düşünerek, bu arada bazı değişiklikler de yapmıştır. Zacharias Werner'in *Attila Hunların Kralı* abartılı dramasındaki olayları bir İtalyan vatanseverliğine dönüştürecek şekilde -daha ziyade Venedik- özgürce işlemiştir. Açılış sahnesine, Aquileia'nın yağmalanması sırasında Adriatik gölünün çamurları üzerine Venedik'in kuruluşunu gösteren başka bir gösteri eklemiştir. İki temel sahne, *Attila*'nın Papa Leo tarafından Roma kapılarında geri çevrilişi ve düğün gecesi onu kendisi bıçaklamak isteyen kahraman kızın ziyafette zehirlenme planını engellemesi Werner'in projesine aykırı olarak bu düzende konulmuştur. Burgundialı kahraman kız

Hildegonde eserde İtalyan savaşı kız Odabella, kahraman tenor tarihi Aquileila'lı şövalye Foresto olmuştur. Attila'nın baş düşmanı ve bariton lider güvenilir Romalı kahraman general ise aynen bırakılmıştır. Verdi, Attila'nın dış görünüşü ve kostümleri hakkında Vatikan'da bulunan resimleri incelemiştir (Budden, 1985).

Operanın ilk sahnelenişi La Fenice tiyatrosunda 1845/46 karnaval sezonu için planlanmıştır. Ama Solera söz verdiği tarihte librettoyu tamamlamamış, üstelik işi yüzüstü bırakarak İspanya'ya gitmiştir. *Attila*'nın librettosunu tamamlama işi Piave'ye düşmüş, buna Verdi'nin 1845-46 kış aylarında hastalanması da eklenince beste çalışmaları gerektiği tempoda yürümemiş, prömiyerin ertelenmesi de gerekmiştir. Ayrıca Verdi Ezio'nun Werner'de olduğu gibi Attila'dan önce ölmesini istememiş, Ezio'yu eserinde işlenebilecek güzel bir rol, iyi bir baş parti olarak görmüştür. Libretto için yer yer yapılan kısaltmalar yüzünden Attila'nın kişiliği de çizgisinden biraz kaybetmiş ama Verdi hayranlık uyandıran bu muhteşem insanı müziğiyle ortaya çıkartmıştır. Diğer kişiler ve Prenses Honoria eserde yer almamıştır. Librettodaki tarih açısından çelişkili noktaları, Foresto, Ezio ve Odabella'da görülen tutarsızlıkları Verdi sakıncalı bulmuştur. *Nabucco* operasıyla İtalya'da özgürlük hareketlerini destekleyen besteci bir kahraman olarak ulusal duygularını şimdi de yeni eseriyle halka iletmek arzusundadır. Baskı altındaki İtalya'nın yeniden doğuşunu hedef alan birleşme çabaları onun müziğiyle güçlenecektir. Nitekim *Attila* 2,5 aylık bir gecikme ile, 17 Mart 1846'da Venedik'te bestecinin yönetiminde oynandığında prömiyere gelenler eserdeki politik imaları derhal kavramış, Ezio'nun Attila'ya dünyayı paylaşmayı önerirken "Sen bütün dünyaya hükmet, İtalya'yı bana bırak!" sözleri herkesi coşturmuş, bu sözler kısa zamanda her yerde söylenir olmuştur. Verdi operalarında ve *Attila*'da da vatan severlik duygusunu tema olarak almış, Romalılar ile Hun'lu Attila'yı karşılaştırırken bu duygunun uyanacağını düşünmüştür.

Türklüğün eski çağlarına ait araştırmalar kesin bir sonuca ulaşmış değildir. Fakat eski medeniyetlerden kalan dil örnekleri, bu medeniyetleri yaratan kavimlerin Orta Asya kökenlerine dair sağlam deliller oluşturmaktadır (Koca, 2002). Bu nedenle Verdi'nin *Attila*'sı Türkleri konu alan operalar içinde yer almıştır.

Attila Avrupa Hun İmparatorluğu'nun en büyük hükümdarıdır (434-453). Muncuk'un oğlu olan Attila Avrupa Hun İmparatorluğu'nun sınırlarını doğuda Hazar Denizi, batıda Baltık Denizi'ne kadar büyütülmüştür. Doğu Roma İmparatorluğu'nu güçsüz hale getirirken, İtalya'ya

da seferler düzenlemiştir. Hıristiyan dünyasında Attila dehşet saçan, *Tanrı'nın Kırbacı* olarak tanınmıştır.

Attila'nın Batı Roma'yla iyi ilişkileri 449'da bozulurken, Batı Roma İmparatoru'nun kız kardeşi Honoria kendisini kurtarması için Attila'ya haber yollamış, yüzüğünü göndermiştir. Arzusu belki de Attila'nın eşi olup Galya'ya hükmetmektir. Attila Batı'ya doğru ilerleyerek Aetius'un (Aetius gençliğini Hunlar arasında geçirmiş Roma'lı asker ve yönetici, bir ara kaybettiği mevkiini Rua'nın ve Hun askerinin desteğiyle kazanmış, dolayısıyla Attila'nın da dostu ama bu savaşta düşmanı) komutanlığındaki Roma ordusuyla Katalaunum'da (Chalon) savaşmıştır. Kimin kazandığı pek belli olmayan bu savaşta iki taraf da büyük kayıp vererek geri çekilmiştir. Ertesi yıl Attila büyük bir orduyla Alpleri geçerek, Venedik düzlüğüne inmiş, ünlü Aquileia kalesini almıştır. Hedefi Roma'dır ama savunmasız Roma'yı yağmalamadan geri dönmüştür. Bu dönüşün nedenleri ile ilgili birçok öykü uydurulmuştur; Roma'yı yağmalamanın uğursuzluk getireceği fikrinin Attila'yı caydırdığı veya ayağına gelen Papa'nın ricasına uyup geri çekildiği veya 451'de İtalya'daki kıtlık nedeniyle Tuna'da Bizans'ın başarılı saldırısı üzerine çekildiği söylenmiştir.

Attila, 453'de Germen kızı Ildiko ile evlendiği gece ölmüştür. Savaşların eşsiz galibi Attila yüzyıllar boyunca efsane, masal ve destanlara başkahraman olmuş, Kuzey'in sagalarında, ortaçağ Alman destanlarında, Macar edebiyatında farklı imajlarla işlenmiştir. Attila, Batı'nın dini efsanesinde bu dünya düzenini yıkmakla tehdit eden biri olarak yer almıştır. Melun tipli Attila, Hıristiyan-Germen dünyasında ise değişmiş, tarihe daha uygun bir kişilik kazanmış, Dietrich Destanı ve Niebelungenlied gibi yapıtlarda üstün vasıflara sahip, sakin mizaçlı, gerçek bir kahraman olmuştur.

Dini çevrelerin dışında kalan Germen dünyasında bir de yakıp yıkan, zalim Attila tipi vardır; Kuzey'in düşmanı, hileye izin veren bir hayat görüşü içinde işlenmiş bu karakter, dolayısıyla melun Attila tipinden uzak bir çizgide kişilik bulmuştur. Her ne şekilde işlenirse işlensin Orta Asya'dan kopup gelen ve Avrupa'da fırtına gibi esen Hunlar ve hakanları Attila, sosyal yaşantıyı, sanatı büyük ölçüde etkileyerek günümüze dek gelmişlerdir (İstanbul Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 1983).

Romalı tarihçilere göre Attila, usta bir görüşmeci ve insancıl biri olarak tanımlanmıştır. H. G. Wells'in *Dünya Tarihinin Ana Çizgileri*'nde anlatılan bir sahneye göre; Romalı soylular kendilerini gösterişli bir biçimde tanıtınca, Attila: "Ben sizin gibi soylu değilim ancak soylu

bir ulustanım.” demiştir (Büyük Lugat ve Ansiklopedi, 1990, s.855). Tarihçiler Attila’yı Cengiz Han’dan önce gelen dünya hakimiyeti fikrine sahip en büyük teşkilatçı olarak kabul etmişlerdir. Tarihçi Jordanes ve Priskos, Attila’nın maddi ve manevi portresini şöyle çizmişlerdir. “Adamları onda tabiat üstü bir kuvvetin bulunduğuna inanırlar ve onu görünce titrerlerdi. Sarayında bulunan diğer kavimlerin başbuğuları, buyruğunu kayıtsız şartsız kabul ederler, korku içinde huzuruna girip çıkarlardı. Bu saygı, korkudan çok dini bir saygıdan ileri geliyordu.” (Büyük Lugat ve Ansiklopedi, 1990, s.855) Attila 448’de zamanın Roma diplomatı olan Priscus’u ziyareti sonrası; kısa boylu, yere yakın, geniş göğüslü, iri yuvarlak kafalı, az sakallı, düz burunlu ve koyu tenli olarak tanımlanmıştır. Baskıcı olmasına karşın, iyilik sever ve adildir. Kendi kavminin ve diğer kavimlerin sevgisini kazanmış olan Attila, gururlu ve övülmekten hoşlanır. Savaşçı bir hükümdar olmasına ve barbar olarak tanıtılmasına karşın kültüre de büyük önem vermiştir. Şehirleri ele geçirdiğinde kültür eserlerini yakıp, yıkmamıştır. Bilginlere saygı göstermiş, onları arasına almıştır. Siyasi işlerde hile yaptığı da bilinir.

Avrupa’da Hunluların barbarlığı ve kıyıcılığı hakkında inanılmayacak derecede korkunç ve dehşet dolu hikayeler, rivayetler vardır. Attila Avrupa efsanelerinde çoklukla barbar, zalim ve çirkin olarak gösterilmiştir. Fakat Macarlar Attila’yı kendi ataları saydıklarından iyi yönleriyle göstermişlerdir. Attila Ortaçağ’da efsanelere, Yeniçağ’da edebiyata konu olmuştur. İspanyol edebiyatında da *Çılgın Attila*, *Tanrı’nın Kırbağı Attila* adlı tragedyalarda, Macar edebiyatında ise her yönüyle işlenmiştir (Büyük Larousse, 1986).

Türk edebiyatında da Attila hakkında roman ve manzum piyesler yazılmıştır. Peyami Safa: *Attila* (1931), S. Behzat: *Attila’nın Düğünü* (1934), Naci Tanseli: *Attila* (1948) gibi.

Verdi’nin Türklerle ilgili diğer operası *Il Corsaro*’dur (Korsan, Libretto: F. M. Piave/1848). Konusu G. G. Byron’ın üç şarkıdan oluşan şiiri *The Corsair*’den alınmıştır. *Korsan* Türk karşıtı bir yapıttır. Çünkü Byron eserde Yunanlılardan yana olmuştur. Bu yapıtta Koroni Paşa’sı Seyid, Seyid’in gözdesi Gülnara ve Selim Ağa gibi Türklerle karşılaşılır. Yunan tarafında ise korsanların kaptanı Corrado, bir başka korsan Giovanni ve Corrado’nun genç sevgilisi Medora vardır. Lord Byron’ın *Korsan* şiiri tiyatro, opera ve baleye konu olmuştur (And, 1989).

10.3.5 Attila Operası ve Türkçe Metni

Besteci: Giuseppe Verdi

Libretto: Temistocle Solera, Zacharias Werner'in *Attila Hunların Kralı* eserinden alınmıştır.

İlk temsil: 1846/ Venedik

Kişiler: Attila, Hun Hakanı (Bas)/ Ezio, Romalı General (Bariton)/ Odabella, Aquileia yöneticisinin kızı (Soprano)/ Foresto, Aquileia'lı kumandan, Odabella'nın nişanlısı (Tenor)/ Uldino, Breton'lu genç, Attila'nın kölesi (Tenor)/ Leone, Yaşlı Romalı (Bas).

Yer: Konu 5. yüzyılda İtalya'da geçer.

Konu

1.Perde (1.Sahne)

Aquileia M.S. 452, Attila - Tanrı'nın Kırbağı - İtalya'ya girmiş Aquileia'yı yakıp yıkmıştır. Askerler kendilerini kutlayan Attila'yı tanrı Wodano'nun elçisi olarak selamlar. Breton'lu kölesi Uldino ona savaşçı genç kızlardan oluşan bir grup esir sunar. Attila'nın öldürdüğü Aquileia yöneticisinin kızı Odabella da aralarında. Odabella'nın pervasızlığından etkilenen Attila ona bir lütufta bulunmak ister; genç kızın arzusu kılıcına kavuşmaktır. Attila kendi kılıcını verir. Odabella intikamını bu kılıçla almaya ant içer.

Attila Roma elçisi Ezio'yu çağırır. Ezio (Aetius) bir yıl önce Chalon savaşında karşısına çıkan ve değer verdiği bir kumandandır. "İtalya'yı bana bırak, sen tüm dünyaya hükmet" diye gizli bir anlaşma önerince, Attila onu sadakatsizlikle suçlar ve şanlı kent Roma'yı yakıp yıkacağını haykırır, Ezio ise ona engel olmak için elinden geleni yapacaktır.

1.perde (2.Sahne)

Adriyatik kıyısı, gökyüzü bulutlarla kaplıdır ve keşişler dua etmektedirler. Botlarla Aquileia'dan kaçanlar kurtarıcıları Foresto'nun yönetiminde gelirler. Foresto azap içinde Hunlara esir düşen nişanlısının kötü kaderini dile getirir. Aquileia'lılara göre güneşin parlamaya başlaması bir ümit işaretidir. Evet, burada yerleşecek, yeni bir şehir kuracaklardır.

1.Perde (3.Sahne)

(Attila'nın kampı yakınlarında bir yer) Odabella babasının ve öldü sandığı Foresto'nun matemini tutmaktadır. Birden Foresto çıkar karşısına, Odabella'yı aşkına ve vatanına ihanetle suçlar. Odabella ise Juditta ve Halofern'in öyküsünü hatırlatarak onu suçsuzluğuna inandırır ve intikam kararını anlatır. Foresto gerçeği görmüştür, kucaklaşırlar.

1.Perde (4.Sahne)

Attila'nın kampı, Attila çadırında Uldino'ya gördüğü korkunç rüyayı anlatır: Roma kapısında yoluna yaşlı bir adam çıkmış, Kutsal Şehri terketmezse ordusu ile birlikte yok olacağını söylemiştir. Rüyadan etkilenen Attila daha sonra kendine gelir ve ordusuna Roma üzerine savaş çağrısında bulunur. Askerler Wodano'yu överlerken uzaklardan tamamen başka bir ses, bir ilahi yankılanır. Romalı çocuklar ve genç kızlardan oluşan bir alay yaklaşır. Alay Papa Leo - Attila'nın rüyasındaki ihtiyar - tarafından yönetilmektedir. Rüya gerçekleşmiştir. Attila dehşet içinde kalır. Hunlar şaşkındır ve Romalılar ise ilahi Tanrı'nın gücünü övmektedirler.

2.Perde (1.Sahne)

(Roma önlerinde Ezio'nun karargahı) Ezio, Hunlarla ateşkes anlaşması yapıldığı için kendisini geri çağıran imparatorun mektubunu okumaktadır. Acı içinde Roma'nın eski ününü, eski zaferlerini düşünür. Hun askerlerinden bir grup onu Attila'nın şölenine davet etmeye gelmiştir. Ezio kabul eder. Bu arada gizlice yaklaşan Foresto, Ezio'dan şölen sırasında Hunlar'ı yok edebilmek için yardım ister. Kumandanın cevabı "evet" tir.

2.Perde (2.Sahne)

Attila'nın kampı. Attila kendisini uyaran din adamlarına rağmen konuk Romalıları karşılar. Eğlence sırasında birden fırtına çıkar, ateşler söner. Bu karışıklıkta Ezio Attila'ya önerisini yineler ama tekrar reddedilir. Foresto ise Odabella'ya, Uldino'nun Hakan'a zehirli şarap sunacağını açıklar. Bu, genç kadının kendi intikamını almasını engelleyecektir. Odabella Attila'ya şarabın zehirli olduğunu söyler, içmesine engel olur. Hakan öfkeyle suçluyu sorunca Foresto öne çıkar. Odabella, Foresto'nun cezalandırılmak üzere kendisine verilmesini ister. Attila kabul eder, ayrıca Odabella'yı kendisine eş yapacağını açıklar.

Odabella Foresto'yu kaçması için zorlarken, Foresto da bu ihanetin öcünü ondan almaya yemin eder. Hunlar ise Romalılara karşı yeniden savaş çağrısı yapmaktadırlar.

3.Perde

(Attila'nın kampı yakınlarında bir yer) Uldino Foresto'ya düğün alayının yaklaştığını bildirir. Odabella'nın ihaneti Foresto'ya korkunç bir acı vermektedir. Ezio ve adamları saldırı için hazırlanırlar. Uzaklardan düğün şarkısı duyulur, Odabella gelir. Babasının ruhu onu rahat bırakmamaktadır, intikamını almalıdır. İhanetini nefret ve kıskançlıkla yüzüne haykıran genç adama yalnız onu sevdiğini söyler. Birden Attila görünür. Karısını Ezio ve Foresto ile bulunca hepsini kadirbilmezlikle ve ihanetle suçlar. Eşi yaptığı Odabella, hayatını bağışladığı Foresto ve uğruna Roma'nın kurtulduğu Ezio. Üçü de ona nefretle cevap verir. Hazırlıksız bulunan Hunlara, Romalıların saldırı naraları duyulurken, Odabella kılıcı Attila'nın kalbine saplar (İstanbul Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 1983).



Attila (Resim 26)

Prolog

Aquileia Alanı

Koro (Hunlar-Ostrogotlar)

Yağma, yakılma kavga ve kan var. Kavga, kıyamet, kan, katliamla oynar Attila. Ah muhteşem sofraya, bolluk içinde topraklar. Wodan başlıyandır, orda Vallalla. Bas başına sen, bu yiğitleri de soylu vatan. Attila, yaşa, o senin keşfin. İşte o, hakan. Wodan ona güç kuvvet sunandır. Orda Tanrı, yeryüzünde harp tanrısı o.

Attila

Ey yiğit asker, kalk, bırak yenik düşüp ölenleri. Toplan etrafımda, zafer ilahimiz yayılıyor. Benim oğullarım, hep onların zafer, her an zafer. Kıvılcımdan ve gökte uçan kartaldan onlar daha çevik

Koro

Çok yaşa, bin yaşa soylu hakan. O Wodan'ın dünyada elçisi. Kuyruklu yıldız kılıcı, al boya kan!. Gürleyen sesi yıkar her yeri. Yaklaşır çok büyük fırtınayla. Gözleri yön verendir savaşta. Parçalanır hemen tüm silahlar. Yok olur zırhına çarpınca

Kavatin

Attila-Odabella

Attila: "Esir kızlar bunlar hep. Ne yapıyorlar burada? Kim cüret etti böyle kurtarmaya onları?"

Uldino: "Bu bence hakana layık ganimet. Bunlar mükemmel askerler, savaşta yardımcı bunlar "

Attila: "Duyduğum ne? Değer veren kim korkak kadınlara?"

Odabella: "Sonsuz bir aşk bu! Kutsal duygu bu. Aşk sonsuz aşk. Sonsuz vatan aşkı. Askerlerin çıkar yola, çarpışmaya korkusuzca. Korku içinde çadırlarda kadınlar başları ağlamaya. Oysa biz İtalyan kadınları. Yok korkumuz göğsümüz çelikten siper. Bizi göreceksin daima burda, savaş alanında "

Attila: "Ey bakire öfken ne güzel. O ateş saçan gözlerde öfken. Ey bakire öfken ne hoş. Öfkeyle parlıyor gözlerin. Attila için her kahraman kutsaldır. Sevmez korkakları. Soylu kadın benden dile. Söyle bana arzun ne!"

Odabella: "Ver bir kılıç bana sen!"

Attila: "Benimkini al!"

Odabella: “Bu silah! Ey ilahi yüksek adalet, bu kılıç bak bende şimdi. Nefretim de bu silahla güç kazandı sonunda. Bak seninle, bir düşün kim, hangi can yok olacak...Geldi vakti! Öç almak! Bu tanrının emri!”

Uldino: “Hakanım çok yaşa! Her yana o parlak ışığını Wodano'nun saçar o. Bir kasırga cezalandırırsa, şebneme benzer ödül verirse”

Attila: “Mahvetmekti arzum hayatı burda. Yepyeni bir duygu kalbimdeki, bir ateş bu, o asil hoş yüzüyle, kalbimi mestediyor sessizce”

Koro: (Uldino ile aynı sözler)

Düet: Ezio ve Attila

Attila: “Uldino, yanıma derhal Roma elçisini git de gönder sen. Kendinize hakim olun. Dinlemek gerektir. Roma önünde oysa. Cevabım müthiş olacaktır.” (Ezio subaylarıyla girer)

Ezio: “Attila!”

Attila: “Ah gördüğüm kim! Ezio bu sen! Gerçek bu. Sen ey yüce savaşçı, faziletin timsali! Sen Roma'nın gururu ve Attila'ya layık düşmansın”

Ezio: “Attila arzum seninle yalnız görüşmektir”

Attila: “Çıkmı! Elini uzat bana. Barış değil mutlak, söyleyeceklerin”

Ezio: “Bu dünyayı Ezio bağışlar sana. Orda, Bizans'ta yaşlı ve titrek bir kral var. Burada, Batı'nın tek tahtından korkak bir genç oturmakta...Yok olacak herşey yok, şayet katılırsam sana. Sen burda dünyaya hükmet, kalsın İtalya bana!”

Attila: “En güçlü kahraman eğer sözden dönen hainse. Orda bulunmaz soylu halk, ne de vatanım denen toprak. Tanrı orda güçsüzdür. Orada kral korkar. Ben kırbacımınla ordayım. İşte Wodan diye Wodan burda!”

Ezio: “Şayet benimle dostça bir anlaşmaya varmazsan, Ezio bundan böyle yalnız Roma elçisidir. Şimdi dinle bunu Sezar, arzuladı dinle bak...”

Attila: “Olmaz, bil ki hiç kimse de beni durduramaz olmaz, olmaz...Mağrurlar, siz şu zayıf durumdayken, hükmeden sizsiniz bu dünyaya. Ben sizi hep mahvedeceğim burda. Bu düşman parçalanıp yok olacak. Her yere külleriniz savrulacak da, o güzel kentler yok olacak!”

Ezio: “Ben burada oldukça sana asla terk etmem, Roma hep yaşayacak. Karşıma son çıktığında Chalon'da, kaçmayı o zaman başarmıştın. Aynı haydutları et kumanda. Ben de aynı kahraman askerleri !”

Kavatın

Koro (Keşişler): “Bu ne gece! Tanrının öfkesi bitmedi hala. Dalgalar bu öfkeyle azdılar. Yalvar ona, yalvar ona! O mağrur her şeyi altüst etti sonra sustu. Doğa bir an kusursuz olsa da. O’dur, Tanrı, kalplere huzur veren. İşte sabah gün artık ağarıyor. Dua, dua! Tanrı’ya dua et, Tanrı’ya (Foresto ile) Çok şükür sana! Bu ses ne! Denizın üstü dolmuş hep küçük teknelerle. Aquileila’lılar bak! Hun şiddetinden kaçanlar Tanrı’ya yalvar!”

Foresto: “Burda konaklıyalım. Şu haç ve mihrap iyi bir işaret mutlak bize. Herkes kendine bir ev yapsın. Göğün altında eşsiz doğada”

Koro (Aquileila’lılar): “Sağ ol, var ol Foresto! Sen kurtaransın, sen komutansın sen, yalnız sen”

Foresto: “Ah Odabella, orda esir o. Gözü yaşlarla, acıyla dolu. O şimdi barbara esir. Bağlı köleler arasında Ah, ah ölmüş olsaydı o. Ruhum yanmazdı bu kadar büyük azapla. Sen o zaman melek gibi, rüyalarımı süslerdin. Hep ederdim dua sana kavuşacağım ana, hayatım!”

Koro (Aquileila’lılar): “Kırma ümidi belki de. Kurtuldu zalimden, ümit, ümit. Kesildi şu kasırga, bak, güneş yine çıkar, parlar”

Foresto: “Daima vatan için yanar kalbi, sürgün olanın...Ey vatan kahramanlar yarattın. Hepsi de kahramandı güçlüydü. Şimdi bir enkazsın, kuraksın. Hiç hayat yok gibi, çöl sanki. Yok, fakat yeni bir doğuş bu, müjdeliyor, şu bahtın sana. Yaşayacaksın, şerefle daha çok. Mucize bu doğadan sana!”

Koro: “Yeniden doğuş, kurtuluş bu, müjdeliyor şu bahtım sana”

Foresto-Koro: “Yaşayacaksın, şerefle daha çok. Mucize bu doğadan sana”

1. Perde

Gece vakti Attila’nın kampına yakın bir orman

Romans

Odabella: “Ağlıyabilirsin artık dertli kalbim. Bütün dünya bak rahatça dinlenirken. Azapla böyle dolaşıyorum ben bir orada, bir burada. Beklediğim an her şeye rağmen işte bu andır. Şu kaybolan bulutlarda. Gördüğüm hayal sen misin baba! Tanrım değişti birden bu hayal. İşte Forestom, orada. Bir son ver akan su şırıltısına. Esme rüzgar dur, sen hiç esme ki...Sevdiğim, hayallerin bana ulaşsın sesi”

Düet: Odabella-Forestom

Odabella: “Ayak sesi bu!”

Foresto: “Sen ha!”

Odabella: “Ah! Tanrım”

Foresto: “Seni buldum ben!”

Odabella: “Onun sesi bu. Sen, sen Foresto? Sen aşkım! Foresto, heyecandan daraldı kalbim! Sen! Ne demek bu? Bu ne zulümdür”

Foresto: “Hiç kork muyorsun benden demek?”

Odabella: “Ah! Ne diyorsun?”

Foresto: “Gözümle gördüm ben, boşa uğraşma herşey meydanda. Senin aşkındı beni çeken. Ah! Tehlikeye rağmen koştum sana”

Foresto: “Nasıl buldum ben zalim seni”

Odabella: “Sen, sen Foresto böyle diyen?”

Foresto: “Ah, zalimsin. Buldum seni zalim”

Odabella: “Ah, böyle yapma! Sen böyle diyen”

Foresto: “Evet o ben, bana söyle. Bu bir ihanettir aşkıma! Sen eğlenirken gülerken, akar orda kan yanar ülken. Aklında yok vatan bir an. Ülken yanar, akar kan. Soylu baban yok artık öldü. Azapla ve ıstırapla o”

Odabella: “Vur, durma yarala haydi. Böyle konuşma Foresto. Yok, lanetleme zalimce. İnan yanıldın Foresto. Tek sen baba, okursun bunu, kalbimdeki intikamı. Ah, söyle ona and içtim intikam için ben, bunu anlat ona”

Odabella-Foresto

“Anlaşan kalpler inançla, mutlulukla aşkla dolar. Bak bizi saran neşeyle, o acılarda yok oldular. Aynı dert, amaçla, aşkla. Bağlanarak biz sonunda, hak kazandık yaşamaya. Bir inanç bu, bir ümit, yalnız ümit”

Attila'nın kampı

Arya: Attila

Attila: “Uldino, Uldino!”

Uldino: “Hakanım!”

Attila: “Onu gördün mü?”

Uldino: “Neyi?”

Attila: “Bir şey duydun mu?”

Uldino: “Yok, hayır”

Attila: “Hala o burda vahşi yabancı. O konuştu, sesi sanki mağaradan gelir gibiydi!”

Uldino: “Efendimiz, her yer sessizdir. Sadece nöbetçinin ayak sesi gelen”

Attila: “Uldin, dinle sen! Ne korkulu rüyaydı o. Evet gördüğüm yer Roma. Meçhul ihtiyar bir anda, çıkıp ortaya dokundu bana. Donup kalmıştım orda. Elimde kılıcımla. Bir gülümseyişle bana, emir verdi kolayca:

Fanileri yalnızca kırbaçlıyabilirsin.

Geçit yok, sen dur burda.

Tanrı evindesin!..

Bunlar çınıyor kafamda. Kahrediyor beni hala. Kanında, canında, vicdanında, Attila'nın ruhunda her an o canavar var. Rahat vermez bana. Donar o, korkuyla Attila. Kurtulmak zor bundan”

Uldino: “Ne korkunç şey! Düşünceniz ne?”

Attila: “Şimdi yok geçti, rahatım. Kurtuldum korkumdan artık. Git çağır bütün askerleri! Ey Roma bana kulak ver. Gelen korkunç bir fırtına! Gel ey hayalet burada, o bekleyen. Cüret bu, o kim, Attila'ya yasak diyen? Yok, korku yok bende. Durma dene! Dünyanın tek hakimi ben olacağım inan. Yok korku yok bende, dünyaya hakim olacağım ben”

1. Perde Final

Koro (Hun): “Emret, konuş sen”

Attila: “Cesur ol, ey asker. Tüm savaş boruları çalınsın. Bak, Wodan çağırıyor sizleri hep. Çal, çabuk ol”

Koro: “Wodan'a zafer. Çanlar çaldı, savaş var ve kan var. Daima biz arkanda olacağız. Wodan'a zafer”

Koro: (Genç kızlar ve çocuklar içerden) “Gel, aydınlat sen ruhları. Sen ey yüce Tanrı”

Attila: “Ne oluyor?”

Koro: (Kızlar ve çocuklar) “Sun sen bize değerleri, sonsuz hazineyi”

Attila: “Bu duyduğum ne? Asker değil bu. Yol aç bana”

Uldino-Attila-Koro: “Gelen kim?”

Çocuklar-Genç Kızlar Korusu: “Tanrı aşkı karanlığı aydınlatan her an, sevgi, sükun, aydınlığı bize et armağan”

Attila: “Uldino! O burda. O korkunç hayalet. Şimdi görür. Beni tutan kim?”

Leone: “Fanileri yalnızca kırbaçlayabilirsin. Geçit yok, dur sen burda. Tanrı evindesin!”

Attila: “Ah Tanrım yine o sözler. Ve o hayalet yine belirdi. Yok bu rüya değil. Bu gördüğüm şey, hayır yalan değil. Gökte iki dev, ne ihtişam bu. Gözler ateşten, kordur kılıçlar. Onlar bana bak saplanıyor, ah! Ruhlar durun siz. İnsanoğlu aciz. İlahlar önünde hakan da yere kapanacaktır”

Odabella-Forest-Leone-Koro (Romalılar): “Ah, Tanrı’nın sonsuz erdemi bu. Bak bir çobana yenildi şu Golyat. O masum kızla, kurtuldu halk da. Meçhul insanla yayıldı inanç. Şimdi güçlü halk, aşkla ve inançla. Kaybeden dinsizler ve o, hakan...”

Uldino-Koro(Hunlar): “Duymayız feryat yok, kardeş sesi biz. Kan içinde olsa var olan savaştır. Oysa şu sesler acizlerindir. Başka duygu bu”

2. Perde

Ezio’nun kampı

Arya: Ezio

“Hunlarla ateşkes var. Derhal Roma’ya dön sen Ezio. Emrediyor sana Valentinian. Bana o emrediyormuş. Taç giymiş bir çocuk çağırın beni. Şimdi çok korkutan seni, kendi ordun mu yoksa? İmkan yok. Boyun eğer mi şanlı bir kumandan. Bir soysuza, korkağa ve bir haine hiç. Görüşürüz. Bir kahraman için yurda hizmet görevdir. Onu kurtarmaya hazır her an o. Şan ve şerefle can veren, o soylu kahramanlar bir an selamlamak için kalkar etrafa bakarlar. O kahramanların zamanında zafer kazandı, hep Roma. Ah, Roma. O bir kadavra. O tanınmaz halde. Ah, bu ne acı. Bu kim?”

Koro (Hun Askerleri): “Selam ey Ezio. Attila’dan selam. Ezio subaylarıyla gelsin hemen diyor”

Ezio: “Gidin, az sonra biz kamptayız. Söyle ne var?”

Foresto: “Ezio, kurtuluş için yardım etmen gerek”

Ezio: “Nedir bu? Sen de kimsin?”

Foresto: “Şimdi bunun yeri değil. Şu vahşinin sonunu göreceksin bugün”

Ezio: “Ne diyorsun?”

Foresto: “Tuzağı tamamlamak artık senin işin”

Ezio: “Anlat!”

Foresto: “Belli bir yerde ordun hazır olsun da, dağda ateş yanınca çıksınlar ortaya. Saldırınsınlar çılginca, şaşkınları yok etmeye. Orada!”

Ezio: “Tamam, orda kalacağım”

Ezio-Forest: “Tamam”

Ezio: “Şans bana da güldü burada. Ben hazırım her an savaşmaya. Kaybetsem de hep yaşar, benim adım daima. O zaman hiç olmazsa izlemem, yurdumun çöküşünü. Yok! Son Romalı ardından tüm İtalya ağlıyacak”

2.Perde Final

Attila'nın kampı

Koro (Hunlar Ostrogotlar): “Şu muhteşem sema ve düşmandan aldığı toprak. Ateşli alanlar hep Attila'ya aittir. Kadeh dolsun içkiyle. Hep coşalım neşeyle. Kesik kafa vücutlar. Sana olsun eğlence. Gün ağarana dek sana eğlence...”

Attila: “Ezio hoş geldin. Bu şölen şu anda. Ateşkes mühürü olsun”

Ezio: “Attila çok yiğitsin harpte. Komuğuna lütufkarsın, o düşmanın olsa da”

Druitler Korosu: “Hakan, uzak dur ondan. O uğursuz”

Attila: “Neden?”

Koro: “Göğü saran bulutlar kan rengine boyanmış. Kuşların uğursuz çığlıkları karışmış. Dağlardan gelen meşum sese!”

Attila: “Defolun uğursuzlar!”

Koro: “Wodan seni korusun”

Attila: “Kutsal Hun kızları siz çalgılar çalın haydi. Bayram sevinci şen ezgilerle her yana yayılsın”

Koro (Rahibeler): “Kalbe kim ışık sunar. Hiçbir yıldızdan bize hafifçe bir parlaklık gelmez. Işık kalplere. Gülümseyen ay. Onun o dost ışıkları da yansımıyor, bizi aydınlatmıyor. Işık yok, ışık yok. Ama rüzgar var. Ve şimşek çakıyor. Boru sesi bu, çok kuvvetli bu ses!”

Hepsi: “Ah!”

Koro: “Yüce dağlardaki o ruhlar kükredi. Yanan meşeleri sardı elleri. Korkuyla, esrarla dolan ruhlarımız. Bir sürü gölge belirdi karanlıkta ”

Ezio (Attila'ya): “Sözümü unutma, yanımda savaş sen. Yaşlanmış olsam da beni küçümseme Karar ver, zaman yok. Yıldızı sönmekte bu vahşi yabancının”

Foresto (Odabella'ya): “Canım sevgilim neşelen yakın o an. Hesap çok yakında biz öç alacağız. Yaklaştık sona biz, öç alacağız. Hedef o kadehte, şaşmaz öfke elçisi. Dudağına zehri Uldin sunacak”

Odabella: “Öç alınacak ve onların eliyle mi? Bu hakanın sonudur. Hayır olmaz! Onu vurmaya and içtim kader gününde. Ona vurmaya bu kılıçla”

Attila (Ezio'ya): “Beni çok kızdırma boşuna uğraşma. Esen bu rüzgar da beni korkutamaz. Kararmış bulutlar kaplarken. Ziyafetlerim de fırtınalarda hep neşe ile dolar”

Herkes: “Müthiş ve korkunç fırtına yok oldu. Şimşek gibi o aniden kayboldu. Hava sakin şimdi durgun gökyüzü. Yıldızlar kapladı tüm gökyüzünü”

Attila: “Yansın artık ateş de. Etrafında dans edin eğlenin zevk alın da, herkese bugün bayram olsun. Gel Uldino, kadeh ver bana”

Foresto: “Bak titriyorsun, yüzün bembeyaz”

Attila: “Şerefine ey Wodano kulak ver bana”

Odabella: “Hakanım dur, o zehirdir”

Koro: “Ne duyuyorum?”

Attila: “Kim koydu?”

Odabella: “Ah kader anı bu!”

Foresto: “Ben koydum”

Attila: “Foresto!”

Foresto: “O gün başından tacını alan adam bu”

Attila: “Düştü elime nihayet bu hain. Bu senin sonun olacak”

Foresto: (Alayla) “Çok kolay bu”

Attila: “Ne öfke bu! Ne hiddet bu!”

Odabella: “Ey Hakan! Sen onu ver bana. Kurtaran ben, seni bu ihanetten. Bu cezayı ona ben vereyim bırak”

Attila: “Öyle olsun. Sana layık bu ödül. Dinle sadık kadın dinle sen! Yarın halk seni selamlıyacaktır. Güçlü Hakan eşi sıfatıyla burada. Kahramanlarım bugün şarkılarla zevkle coşalım. Yarın kırbacımla burada, her yer dolacak kanla. Ezio haber ver sen, Roma'ya! O rüyalar korku vermez bana”

Odabella: “Hakim ol şu öfkene sen. Burada durma kaç kurtul kaç. Mahkum et beni, hakir gör. Ve de ki; O alçak hain! ne olur kaç”

Foresto: “Hangi dert ve ızdırap günahını karşılar. Ah olamaz ne büyük acı. Yaşayıp öç alacağım. Olacaksın pişman”

Ezio: “Bu sırrı açıklayan kim. Doğru mu inanmak aşka. Ah git buradan git, mutlu ol. Ona sahip ol, aşka doy. Ama yarın acımadan o, Ezio sana saldıracak”

Attila: “O rüyalar korkutamaz. Git Ezio anlat Roma'ya, herşey apaçık burada. Kahramanlarım bugün şarkılarla. Zevkle coşalım, yarın kırbacımla burada her yer dolacak kanla”

Uldino: “Damarlarımda kanım dondu sanki. Ah kim bize etti ihanet? Sen fırtınadan, mahşerden kurtardın beni. Yüce asker! Soylu bir insan o. Bağlı kalacağım ona daima”

Koro (Hunlar): “Güçlü Hakan yine canlandın. Harp var, kan akacak artık. Durma haydi, vur kır haydi. Onlar hain, hainler. Yok oyun, bundan sonra hep savaş var. Bundan sonra ilahlarına oyuncak. Hayır biz olamayız”

3.Perde

Romans (Foresto)

Foresto: “Bu buluşma yeri idi. Burada o korkunç düğünün saatini Uldino söyleyecek. Sakin ol, tut kendini biraz . Zamanında bir fırtına gibi ben saldıracam.”

Uldino: “Foresto”

Foresto: “İşte!”

Uldino: “Düğün alayı hareket etti, Attila’nın çadırına kadar geliyorlar.”

Foresto: “Bu ne hiddettir! Uldino git! Biliyorsun, ormanın ötesinde Romalılar var. Bekliyorlar silahla. Ezio haber bekliyor senden o zalime saldırmak için. Ey kalpsiz. Beklediğim gün bu gündür. Nasıl dönecek gör bak sana Foresto! Her şeyi ederdim feda. Ah, Odabella ben sana. Tanrım sen affet bağışla. Sen bile sen ki kutsalsın daima! Neden, neden sunarsın zalime, temiz saf güzelliğini ah! Ruhu kara olana neden. Sundun güzelliği ah, sen. Melek güzelliği ona sundun neden?”

Odabella-Forest-Ezio

Ezio: “Bunlar ne çok geciktiler. Asker işareti bekler. Bir yıldırım gibi onlar, saldıracaklar ona!”

Foresto: “Vahşilerden teki bile dönemez sağ geri”

Ezio-Forest: “O vahşiler buradan sağ dönemezler asla”

Koro (İçeriden): “Gir bakire alkışlarla. İşte açık çadır sana. Heyecan içinde bak Hakan. Onu sen oyala”

Foresto: “Duydun mu? Düğün şarkısı”

Ezio: “Ölüm şarkısı bu”

Foresto: “Hain! Alçak! Ah!”

Koro: “Ne hoş güzel solgun çehren. Burada gün ağarırken. Ne hoş ruhun var o sanki batan güneş gibi”

Ezio: “Sakin ol. Kutsal amacı bozma”

Foresto: “Odabella vahşinin eşi. Bu ne demek bilirsin”

Ezio: “Bu kıskançlığa bir son ver. Tut kendini biraz”

Foresto: “Cehennem şeytanları. Bu ne acı azap”

Odabella: “Artık yeter, bırak beni baba. Öfke dolu şu hayalin. Gördün mü, kaçan gelini gerdekten? Nihayet öç alacağım ben”

Foresto: “Artık pişman olmak için, Hakan eşi, çok geç”

Ezio: “İşaret işte orada çabuk, haydi çabuk dikkat!”

Odabella: “Bu sen, Foresto! Ah dinle! Bana acı!”

Foresto: “Bu çok geç!”

Odabella: “Seni, yalnız seni sevdi. Kalbim büyük aşkla seni. Ah inan, yalnız sana daima sana sadık”

Foresto: “Sen daima yalan söyledin. Ben hep sana inandım. Ve hala cüret ediyor o bana. Aşktan sözetmeye ah zalim!”

Ezio: “Kıskançlığa bir son ver. Zamanı değil bunun. Tanrı bizden yanayken. Bu aziz görev son bulsa”

Final

Attila: “Dur kaçma artık gel bana. Kaçmak neden aşkımdan? Bu gördüğüm ne? Siz burada. Ey hainler siz burada. Dolap çevirmeye mi?”

Odabella'ya: “Sen suçlu kadın. Kölemdin, eşimsin”

Foresto'ya: “Sen döneksin, seni affetmişim ben”

Ezio'ya: “Ezio, uğruna, kurtulmuştu Roma. Ve siz hala bana karşısınız. Alçaklar, sizlerden öğ alacağım bilin bunu. Evet öğ alacağım kanla”

Odabella: “Orada, çadırda yatağının yanında. Kanlı ve o dev hayaliyle. Tehdit ediyor o, senin tarafından katledilmiş olan babam”

Foresto: “Bağışlanan ne? O boş bir yalandır. Sen benden yurdumu, aşkıma çaldın. Zalim kurt, hayatım elinde kapkara bir zindan bana”

Ezio: “Sen mi kurtardın? Unuttun mu bu dünyanın, öfkesini intikamı! Bir düşün, bekliyor döktüğün o kan seni de. Titre Hakan!”

Odabella: “Lanetli bir birleşme bu, olmazdı. Gün haram, olursam ben eş ona”

Foresto: “Soysuz zorba ölümün ancak ölümünle böylece belki söner nefretim sana”

Ezio: “Haddini aşan günahlar cinayetlerin yeter. Bil ki Tanrı gazap yağdırıyor sana”

Koro: “ Kan! Kan! Ölüm!”

Attila: “Bu ses ne?”

Foresto- Ezio: “Bu senin mahvımı bildiren ses”

Attila: “Ah alçaklar”

Foresto: “Ölüm saatidir bu!”

Odabella: “Bak sana bu kurbandır baba!”

Attila: “Sen de mi Odabella?”

10.3.6 Attila Operasında Türk İmgesi

Verdi'nin *Attila* operası Türk imgesi açısından Attila karakteri üzerinden değerlendirilebilir. Operada Türk karakter Attila'nın* ses rengi bastır. Aslında duygusal roller için bu ses rengi seçilmez. Çünkü bas ses kral, rahip ve intikam peşinde koşan tek yönlü karakterlerde kullanılmıştır. Bu renk Tanrı'nın Kamçısı ünvanına uygundur ancak korku, kararsızlık gibi duygulara uygun değildir. Attila'nın gücü dışa yönelik, zayıflığı ise içe yöneliktir. Eserde, katledilen Attila kabiliyetsizliğinden değil, iç savaşının kurbanı olmuştur. Verdi'nin Attila portresi her uyarıdan rahatsız olan batıl inançlı birisidir. Onun bu zayıf tarafı büyüklüğünü zedelemiştir.

Birinci ve ikinci kavimler göçünden sonra Hunlular hakkında Avrupa'da inanılmayacak derecede korkunç ve dehşet dolu hikayeler anlatılmaya, rivayetler uydurulmaya başlamıştır. Bunun nedeni korkularından Hunların önünden kaçan kavimlerin korkularını mazur göstermek ve yaptıkları vahşeti unutturma çabasıdır. Koronun sözleri Attila'nın ve Hunların kıyıcılığını örneklemektedir.

Koro (Hunlar-Ostrogotlar)

Yağma, yakılma kavga ve kan var. Kavga, kıyamet, kan, katliamla oynar Attila. Ah muhteşem sofraya, bolluk içinde topraklar. Wodan bağışlayandır, orda Vallalla. Bas bağrına sen, bu yiğitleri de soylu vatan. Attila, yaşa, o senin keşfin. İşte o, hakan. Wodan ona güç kuvvet sunandır. Orda Tanrı, yeryüzünde harp tanrısı o.

Koro (Hunlar Ostrogotlar): “Şu muhteşem sema ve düşmandan aldığı toprak. Ateşli alanlar hep Attila'ya aittir. Kadeh dolsun içkiyle. Hep çoşalım neşeyle. Kesik kafa vücutlar. Sana olsun eğlence. Gün ağarana dek sana eğlence...”

Doğru bir araştırma sonucunda Hunlara atfedilmiş kusurların çoğunun Batılı kavimler tarafından işlenmiş olduğu hatta barbar ve vahşi gösterilen Hun hükümdarı Attila'nın Roma'yı bir kereden fazla yanıp, yıkılmaktan kurtardığı görülmüştür.

* Attila operasının Türkçe metni Gül Sabar ve Müjde Turan'a aittir. Operanın Türkçe metni üzerindeki tırnakların kullanımı, şarkı sözlerini vurgulamaktadır.

Avrupaluların Türkler söz konusu olunca genel olarak olumsuz şekilde belirlenen davranışlarını nedeni çok kere dinsel ve hissidir.

Yıkıcılık, yakıcılık, savaşçılık iddialarına karşın, Attila Hunları 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu kuzeyinde yaşayan savaşçı topluluklar arasında en az savaşçı olanıdır. Attila isteklerini savaştan çok diplomasi yoluyla gerçekleştirmeyi yeğ tutmuştur. Ne Roma ne de İstanbul'u fethetmiştir. Bizans'tan isteklerini antlaşmalarla sağlamış ve antlaşmaları uygulatma amacını gütmüştür.

Verdi ve Solera bu etkileyici eseri yaratırken bir noktayı gözden kaçırmışlar; librettoda sözünü tutmayan, ihanet eden, şerefli davranışlar içinde olmayan, barbar dedikleri Hunlar değil İtalyanlar olmuş ama eserin ulusal duyguları coşturan yönü ağır basmış, ayrıntılar önemsenmemiştir.



SONUÇ

Avrupa'da Türkler hakkında bestelenen operaların kesin sayısı, düzenli bir kataloglamaya gidilmediğinden belli değildir. Ancak bugüne dek bu konuda yapılan araştırmalardan belirlenen operalara göre 18. yüzyılın ikinci yarısında bestelenen operalarda Türk imgesine yer veren yapıtların sayısının arttığı, 19. yüzyılda ise azalmaya başladığı Tablo I ve Tablo II'de görülmektedir. Ek II'de ise Türk konulu operalarda Türk imgesini desteklemek için kullanılan görsel malzeme örnekleri verilmiştir. Bu örneklerle göre; dekor olarak Doğu'lu saraylara, kostüm olarak *Alla turca* giyim tarzına ağırlık verildiği görülmektedir.

Avrupa'da Türk imgesinin ortaya çıkışı ve Avrupa operalarında işlenişi, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla uzanan tarihi süreç içinde gerçekleşmiştir. Avrupa-Türk askeri ilişkileri Orta Asya'dan batıya göçlerle Avrupa Hun Devleti ile başlamış, Büyük Selçuklular, Anadolu Selçukluları ve Osmanlılarla sürmüştür. İmgenin oluşumuna öncelikle siyasal, askeri ilişkilerle seyyahların, sanatçıların, şarkiyatçıların, filozofların eserleri katkıda bulunurken, Batı'nın Doğu'ya ilgisi önemli etkenler arasındadır. Türk imgesi temelde Müslüman-Hıristiyan ikiliği üzerine oturtulur.

14. yüzyılda Türk ve Arap imgelerinin birbirine karıştığı görülür. Araplar ve Türkler özdeşleştirilir. Çok eşlilik, peçeli kadın yüzleri, harem ve harem ağası gibi etmenler Rönesans oyunlarının güldürü öğeleri olarak kullanılır. Hatta kimi zaman Türklerden Persler olarak da bahsedilir.

15. yüzyıldan sonra Türkler Doğu'nun simgesi kabul edilirken, Doğu'ya ait bütün sıfatlar Türk imgesine eklenir.

1683'deki II. Viyana kuşatmasına kadar Avrupalılar Türklere askeri değerler açısından bakarlar. Devletin gücünün zirvesine ulaştığı Kanuni Sultan Süleyman devrinde saygın bir Türk imgesi vardır. Türklerin yenilgisiyle sonuçlanan II. Viyana kuşatmasından sonra Avrupalılar Türklere sahip oldukları kültürel değerler açısından bakarlar. II. Viyana bozgunuyla Türklerin yenilebilirliği anlaşılmış ve askeri açıdan Türk korkusu azalmıştır.

Türk imgesinin oluşumunda Osmanlıların Batı'yı siyasal ve kültürel açıdan etkisi altına aldığı 16. yüzyıl etkin bir dönem olarak kabul edilir ve 17. yüzyıldan itibaren, özellikle de 18. ve 19. yüzyıllarda etki alanının Batı'dan Doğu'ya yani Osmanlı İmparatorluğu ile özdeşleşen

Doğu'ya kaydığı görülür. Bu etki alanı değişimi içinde, Batılı gözünde Türk imgesi ve görüntüsü de artık etki altında kalınan Osmanlı İmparatorluğu değil, etki altına alınmış bir sosyo-kültürel yapının temsilcisidir.

18. ve 19. yüzyılda yazılmış olan tez konusu eserler de, döneminin Türkleri algılama ve değerlendirmedeki genel yargularına uygundur. Yaratılan imgeye göre Türklerin üst düzey yöneticileri asil insanlar olmakla beraber, dönemin oryantalist anlayışı çerçevesinde ve bir grubun da desteklediği öznel bir yaklaşım doğrultusunda Türkler kıyıcı, zayıf ahlaklı, kültürel bakımdan Avrupa'ya göre geri insanlardır. Kadınları bir eşya gibi görmektedirler. Diğer taraftan incelenen eserlerde bu yüzyıllarda Türk korkusu azaldığından, Türklere yönelik olumsuzlukların bazen güldürü ögesine dönüştürüldüğü görülmektedir.

Osmanlı İmparatorluğu'nda 17. yüzyılda ilk belirtileri görülen ve 18. yüzyılda başlayan Batı'ya yönelme ve yenileşme hareketleri 19. yüzyılda artarak sürmüştür. Toplumsal hayat Batı'dan etkilenerek değişmiştir. Batı bilim, felsefe, sanat ve tekniği kabul edilerek yayılmaya başlamıştır. Batılı sahne sanatları saray çevresi ve İstanbul'da etkisini arttırmıştır. Pek çok alanda devlet Batı tarzı örgütlenmeye gitmiştir. 19. yüzyılda Fransız İhtilali ve Batı'daki düşünce hareketlerinin etkisiyle özgürlük hareketleri artmış, 15-17. yüzyıla kadar fetheden, yayılımcı Osmanlı kavramı değişmiştir. Ancak incelenen eserlerde Türklerin yeni yüzüne hiç yer verilmemiştir.

Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Batılılaşma çabası Batılının belleğindeki Doğulu Türk imgesiyle uyuşmamıştır. Bu nedenle 19. yüzyılın sonlarına doğru başındaki gibi Türk konusuna yoğun bir ilgi görülmez. Bu durumun yeni Türk konulu operaların yaratılmamasında etkili olduğu söylenebilir.

Gerçekler dikkate alındığında; incelenen operalarda 18. ve 19. yüzyılda Avrupa'da sahneye konan eserlerdeki Türk imgesiyle Batılılaşmaya çalışan Osmanlı İmparatorluğu'ndaki Türk birbirinden farklıdır. Osmanlı İmparatorluğu'yla aynı dönemi yaşayan besteciler eserlerde kendilerinden önceki yüzyıllarda görülen Türk imgesine yer vermişlerdir.

KAYNAKLAR

- Akıncı, L. K., (1963), Garplı Gözüyle Türk Musikisi, Doğan Güneş Yayınları, İstanbul.
- Akpınar, T., (1994), Türk Tarihinde İslamiyet, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Aksoy, B., (2003), Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki, Pan Yayınları, İstanbul.
- Altar, C. M., (1993a), Opera Tarihi 1, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Altar, C. M., (1993b), Opera Tarihi 2, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Altar, C. M., (1993c), Opera Tarih 3, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Altar, C. M., (1993d), Opera Tarih 4, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- And, M., (1959), Gönlü Yüce Türk, Dost Yayınevi, Ankara.
- And, M., (1989), Türkiye'de İtalyan Sahnesi-İtalyan Sahnesinde Türkiye, Metis Yayınları, İstanbul.
- And, M., (1999), Tiyatro, Bale ve Opera Sahnelerinde Kanuni Süleyman İmgesi, Dost Kitapevi, Ankara.
- Avcıoğlu, D., (1989), Türklerin Tarihi I, TekinYayınevi, İstanbul.
- Brockhoff, M. E., (1953), Mozart'ın Şahsiyeti ve Alman Romantizminde Musiki Anlayışı, (M.Özgü), Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.
- Budden, J., (1985), Verdi (The Master Musicians), Schirmer Books, Newyork.
- Büke, A., (2000), İki Dahi Üç Opera, Boyut Yayıncılık, İstanbul.
- Cezar, M., (1995), Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi, Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları, İstanbul.
- Deliorman, A., (1996), Ders Geçme ve Kredi Sistemine Göre Osmanlı Tarihi II, Bayrak Basım Evi, İstanbul.
- Finkelstein, S., (1995), Besteci ve Ulus Müzikte Halk Mirası, (M.H.Spatar), Pencere Yayınları, İstanbul.
- Gazimihal, M. R., (1955), Türk Askeri Muzıkları Tarihi, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Gazimihal, M. R., (1957a), 55 Opera, Maarif Basımevi, İstanbul.
- Gazimihal, M. R., (1957b), Yüzyıllar Boyunca Mehterhane ve Türk Müzik Kalkınışı, Maarif Basımevi, İstanbul.

Gazimihal, M. R., (1961), *Musiki Sözlüğü*, Milli Eğitim Basım Evi, İstanbul.

Gencer, A. İ., ve Özel S., (1994), *Der* Yayınevi, İstanbul.

Germaner, S., ve İnankur, Z., (2002), *Oryantalistlerin İstanbulu*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.

Germaner, S., ve İnankur, (1989), *Oryantalizm ve Türkiye*, Türk Kültürüne Hizmet Vakfı Sanat Yayınları 4, İstanbul.

Gürün, K., (1986), *Türkler ve Türk Devletleri Tarihi*, Bilgi Yayınevi, Ankara.

Güvenç, B., (2000), *Türk Kimliği*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

Hauser, A., (1995), *Sanatın Toplumsal Tarihi*, (Y.Gölönü), Remzi Kitabevi, İstanbul.

İnalcık, H., Renda G., (2003a), *Osmanlı Uygarlığı (1)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

İnalcık, H., Renda G., (2003b), *Osmanlı Uygarlığı (2)*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul.

İlyasoğlu, E., (2001), *Zaman İçinde Müzik*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

Kara, K., (1999a), *Liseler İçin Genel Türk Tarihi 1*, Önde Yayıncılık, İstanbul.

Kara, K., (1999b), *Liseler İçin Genel Türk Tarihi 2*, Önde Yayıncılık, İstanbul.

Kara, K., (1999c), *Liseler İçin Genel Türk Tarihi 3*, Önde Yayıncılık, İstanbul.

Keyman, F., Mutman, M., ve Yeğenoğlu, M., (1996), *Oryantalizm, Hegemonya ve Kültürel Fark*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Kosal, V., (2001), *Osmanlı'da Klasik Türk Müziği*, Eko Basım Yayıncılık ve Organizasyon Ltd.Şirketi, İstanbul.

Kösemihal, M. R., (1939), *Türkiye-Avrupa Musiki Münasebetleri I*, Numune Maatbası, İstanbul.

Newman, E., (1994), *Gluck And The Opera*, Greenwood Press, Westport.

Osborne, C., (1996), *The Bel Canto Operas of Rossini, Donizetti and Bellini*, Amadeus Press, Portland, Oregon.

Parla, J., (1985), *Efendilik, Şarkiyatçılık, Kölelik*, İletişim Yayınları, İstanbul.

Pamir, L., *Müzik ve Edebiyat*, Varlık Yayınları, İstanbul.

Popescu-Judetz, E., (1998), *Türk Musiki Kültürünün Anlamları*, (B.Aksoy), Pan Yayıncılık, İstanbul.

Publîg, M., (1991), *Bir Bilincin Öyküsü*, (İ.Özdemir), Real Yayıncılık, İstanbul.

- Renda, G., (1977), Batılılaşma Döneminde Türk Resim Sanatı 1700-1850, Hacettepe Üniversitesi Yayınları C-17, Ankara.
- Reyhanlı, T., (1983), İngiliz Gezginlerine Göre 16.Yüzyılda İstanbul'da Hayat, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Said, E. W., (2001), Şarkiyatçılık, (B.Ülner), Metis Yayınları, İstanbul.
- Said, E. W., (1982), Oryantalizm, (N.Uzel), Pınar Yayınevi, İstanbul.
- Say, A., (1998), Türkiye'nin Müzik Atlası, Borusan Kültür Sanat Yayınları, İstanbul.
- Say, A., (1995), Müzik Tarihi, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, Ankara.
- Sevengil, A. R., (1969), Opera Sanatı İlk Temaslarımız, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sevengil, A. R., (1970), Saray Tiyatrosu, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Sönmez, M. T., (1998), Toprak Mülkiyeti, Açıklamalı Sözlük, Yayınevi Yayıncılık, Ankara.
- Şatır, S., (1998), Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera, Pan Yayınevi, İstanbul.
- Tanrıkulu, O., (1983), Tarihsel Akışı İçinde Opera'da Türkler ve Türkler'de Opera, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- Tansuğ, S., (1996), Çağdaş Türk Sanatı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Timur, T., (2000), Osmanlı Kimliği, İmge Kitabevi, Ankara.
- Uluçay, Ç., (1985), Harem, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara.
- Wheatcroft, A., (1996), Osmanlılar, (M. Harmancı), Altın Kitaplar Yayınevi, İstanbul.
- Yavuz, H., (2000), Modernleşme, Oryantalizm ve İslam, Büke Yayınları, İstanbul.
- Yener, F., (1983), Müzik Kılavuzu, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Yönetken, H. B., (1956), Doğumunun 200.Yıldönümünde W. A. Mozart (1756-1791), Maarif Basımevi, İstanbul.

Ansiklopedi ve Dergiler

Ana Britannica, (1994), Cilt 4-6, Hürriyet Yayınları, İstanbul.

Başkan, S., (1999), "Oryantalizm'de Türk İmaji", Antik&Dekor, (52).

Büyük Lugat ve Ansiklopedi, (1990), Cilt 1, Hürriyet Yayınları, İstanbul.

Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, (1986), Cilt 2, Milliyet Yayınları, İstanbul.

Cezar, Y., (1994), "16.Yüzyılda Osmanlı Devleti'nin Sosyo- Ekonomik Tarihi ve Mimar Sinan ", Trabzon Dergisi, Ajans Türk Maatbacılık,(8):89-93.

Erol, A., (2001), "Müziksel Meşruluk ve Musıki İnkılabı", Müzikoloji Derneği Simpozyum Bildirileri, 27-28 Kasım 1999-20-21 Ekim 2000, İstanbul.

Kafesoğlu, İ., (2002), "Tarihte Türk Adı", Türkler Ansiklopedisi, I: 308-312.

Karal, E. Z., (1988), Osmanlı Tarihi, Cilt 5, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Koca, S., (2002), "Büyük Hun Devleti", Türkler Ansiklopedisi I: 687-688.

Kula, O. B., (2001a), "Klasik Batı Müziğinde Osmanlı Türk İmgesi I", Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi, Cilt 36, (212): 12-14.

Kula, O. B., (2001b), "Klasik Batı Müziğinde Osmanlı Türk İmgesi II", Tarih ve Toplum Aylık Ansiklopedik Dergi, Cilt 36, (213): 36-44.

Kula, O. B., (1999), "Mozart'ın Türk Motifine Yöneliminin İlk Ürünü: Zaide", Sanat Dünyamız, Yapı Kredi Yayınları, (73):77-94.

Ögel B., (1977) Ekim, "Ci-ci Han ve Hohanyen", Milli Kültür Dergisi, Cilt 1, (10):25-27.

Renda, G., (1988), "1911 Turquerie Sergisi Üzerine", Sanat Tarihinde Doğu'dan Batı'ya, Ünsal Yücel Anısına Sempozyum Bildirileri, 1988, İstanbul.

T.C.Kültür Bakanlığı, (1992-1993 Sezonu), Sihirli Flüt, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

T.C.Kültür Bakanlığı, (2000-2001 Sezonu), İtalya'da Bir Türk, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, (1982-1983 Sezonu), Attila, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

T.C.Kültür ve Turizm Bakanlığı, (1979-1980 Sezonu), Kadının Fendi Kadiyı Yendi, İstanbul Devlet Opera ve Balesi Müdürlüğü Yayınları, İstanbul.

Uzunçarşılı, İ.H., (1998), Osmanlı Tarihi, Cilt 3-4, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara.

Yıldız, N., (2002), "İngiliz Yaşamında Türk İmgesi ve Etkileri", Türkler Ansiklopedisi, 11:921-930.



EKLER**EK 1 / TABLO I / TÜRKLERİ KONU ALAN OPERALAR (KRONOLOJİK SIRALAMA)**

Besteci	Metin Yazarı	Operanın Adı	Konu	İlk Oynandığı Yer ve Tarih
A. Draghi	N. Minato	Les Turcs (Türkler -Operet)	Türkler	Viyana 1675
J. W. Franck	L. von Bostel	Cara Mustapha (Kara Mustafa)	Viyana Kuşatması	Hamburg 1686
A. R. de Ressi		Sezano Moderno Della Tracia ya da La Caduta Dell'Ultimo Gran-Visure (Son Büyük Vezirin Devrilişi)	Türkler	Venedik 1686
M. A. Ziani	A. Piovene	Tamerlan-Beyazıt (Timurlenk-Beyazıt)	Beyazıt ve Timur	1689
G. Porta		Il Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Hamburg 1690
C. F. Pollarolo	A. Marselli	İbraim Sultano (Sultan İbrahim)	Sultan İbrahim	Venedik 1692

H. Purcell	M. Pix	İbrahim The Thirteenth Emperour Of The Turks (Türklerin XIII.İmparatoru İbrahim)	Sultan İbrahim	Londra	1696
R. Keiser	Rinsch	Maometto II (II. Mehmet)	Fatih Sultan Mehmet	Hamburg	1696
A. Scarlatti	A. Salvi	II Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur		1706
B. Marcello		II Bassa Generoso (Gönüli Yüce Paşa)	Türkler	Venedik	1715
L. A. Predieri	Favart/Lochrow	II Trionfo Di Solimano ya da II Trionfo Maggiore e Vincere Se Stesso (Süleyman'ın Zaferi)	Kanuni Sultan Süleyman	Floransa	1719
L. Leo	A. Piovene	Bajazette, Imperatore De Turchi (Beyazıt, Türklerin İmparatoru)	Beyazıt ve Timur	Napoli	1722
G. F. Händel	N. Haym	Tamerlano (Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Londra	1724

C. W. R. von Gluck	L. H. Dancourt A. R. L. Dorneval	Les Pélerins De La Meque (Mekke Hacları)	Doğu	Viyana	1726
F. Chelleri	A. Piovene	Tamerlano (Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Treviso	1727
G. A. Nini		Il Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Torino	1728
N. A. Porpora		Tamerlano (Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Dresden	1730
A. Vivaldi	A. Salvi	Scandenberg	Belgrad Kuşatması	Verona	1735
J. Becker		Scandenberg	Belgrad Kuşatması		1735
J. A. Hasse	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Dresden	1753

D. Fischietti	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Napoli	1753
P. F. Valentini	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Torino	1756
T. A. Arne		The Sultan (Sultan)	Saray/Harem/ Sultan	Londra	1759
T. Traetta	Favart/Lochrow	Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Parma	1759
C. W. R. von Gluck	G. Le Monnier	Le Cadi Dupé (Aldatlan Kadi)	Doğu	Viyana	1761
P. A. Monsigny	G. Le Monnier	Le Cadi Dupé (Aldatlan Kadi)	Doğu	Paris	1761
J.G. Schwanberg	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Braunschweig	1762

B. Galuppi	Favart/Lochrow	Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Padova	1764
G. Sciroli	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Venedik	1766
	G. Martinelli	La Schiave Liberata (Özgür Birakılan Esir)	Saray/Harem	Dresden	1768
D. Perez		Solimano (Kanuni S. Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Lizbon	1768
G. J. Vogler	Champfort/ C. F. Schwann	Der Kaufmann Von Smyrna (İzmirli Tüccar)	İzmir	Mannheim	1771
K. D. Stegmann		Der Kaufmann Von Smyrna (İzmirli Tüccar)	İzmir	Königsberg	1773
G. Cacchini		Tamerlano (Timurlenk)	Beyazit ve Timur	Londra	1773

F. Holly	Hewisch	Der Bassa Von Tunis Oder Julie (Tunuslu Paşa ya da Julie)	Türkler	1775
F. Holly	Champfort/ C. F. Schwann	Der Kaufmann Von Smyrna (İzmirli Tüccar)	İzmir	1775
J. Haydn	L. H. Dancourt	L'Incontro Improvisso (Beklenmedik Karşılaşma)	Doğu	1775
C. Dibdin	C. Dibdin	The Seraglio (Saray)	Saray/Harem	Londra 1776
G. Amendola		II Begliar-Bey Di Caramania (Karaman Beylerbeyi)		1776
G. Giordani		Osmanno II (İkinci Osman)	İkinci Osman	1776
J. A. Hiller	Ch. P. Weisse	Das Grab Des Mufti (Müftünün Mezarı)	Doğu	Leipzig 1777

J. Andre		Das Tatarische Gesetz (Tatar Yasası)	Doğu	1779
W. A. Mozart	J. A. Schachtner	Zaide (Zaide)	Saray/Harem	1780
J. R. Zumsteeg	Gotter	Das Tatarische Gesetz (Tatar Yasası)	Doğu	1780 Stuttgart
J. Myslivecek		Il Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	1780
J. Andre	C. F. Bretzner	Belmonte und Constanze ya da Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)	Saray/Harem	1781 Berlin
W. A. Mozart	C. F. Bretzner G. Stephani	Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)	Saray/Harem	1782 Viyana
W. A. Mozart	G. B. Varesco	L'oca Del Cairo (Kahire Kazı)	Doğu	1783

J. Becker		Die Ersturmung Von Belgrad (Belgrad Kuşatması)	Belgrad Kuşatması	Leipzig	1784
C. L. Dieter	C. F. Bretzner	Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)	Saray/Harem	Stuttgart	1785
S. Arnold		Turk and No Turk (Türk ve Türk Olmayanlar)	Türkler	Londra	1785
H. R. Rigel	L. H. Dancourt	Atine Et Zamerin ya da L'amour Turc (Türk Aşkı)	Türkler		1786
F. Seydelmann		Il Turco In Italia (İtalya'da Bir Türk)	Türkler	Dresden	1788
J. M. Kraus	C. S. Favart	Solimano II ya da Die Drei Sultaninnen (Kanuni Sultan Süleyman ya da Üç Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	Stockholm	1789
F. M. H. Langlé		Maometto II ya da Soliman et Eronnime (II. Mehmet)	Fatih Sultan Mehmet		1791

A. E. Modeste Grétry	E. M. de Chédeville	La Caravane Du Caire (Kahire Karavanı)	Doğu	Fontaine-Bleau	1794
N. Piccinni		Il Turco Finte (Yapmacık Türk)	Türkler		1795
J. A. F. Elsner		Der Verkleidete Sultan (Kılık Değiştirmiş Sultan)	Sultan	Lemberg	1796
F. Paër		Il Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Milano	1796
K. D. von Dittersdorf	Herklots	Der Mädchen Markt (Kız Pazarı)	Doğu	Oels	1797
D. Rampini		L'Impesario Di Smirne (İzmirli Empezaryo)	İzmir	Trieste	1798
F. X. Süßmayer		Die Liebe Im Serail (Sarayda Aşk)	Saray/Harem	Viyana	1799

F. X. Stüssmayer	C.S.Favart	Solimano II ya da Die Drei Sultannnen (Kanuni S.Süleyman ya da Üç Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	Viyana	1800
F. A. Baeldieu	C.de Saint-Just	Le Calife De Baghdad (Bağdat Halifesi)	Doğu	Paris	1800
F. Paër		Gli Intrighi Del Seraglio (Saray Entrikalari)	Saray/Harem	Milano	1801
N. Isouard	Villiers/ Coussi	Le Medecin Turc (Türk Hekim)	Türkler	Paris	1803
F. A. Radicati		II Sultano Generoso (Gönlü Yüce Sultan)	Sultan		1805
N. Isouard	G. Etienne	L'Intrigue Au Serail (Saray Entrikası)	Saray/Harem	Paris	1809
C. Cavos	Favart/Lochrow	Les Trois Sultanes (Üç Hanım Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	Petersburg	1810

C. M. von Weber	F. C. Hiemer	Abu Hassan (Abu Hassan)	Doğu	Münich	1811
G. Rossini	F. Romani	II Turco In Italia (İtalya'da Bir Türk)	Türkler	Milano	1814
G. Tadolini		II Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Bologna	1818
G. Rossini	C. D. Valle	Maometto II (II. Mehmet)	Fatih Sultan Mehmet	Napoli	1820
G. Rossini	A. Soumet L. Balocchi	Le Siège De Corinthe (Korent Kuşatması)	Fatih Sultan Mehmet	Paris	1826
F. J. Garcia	C. S. Favart	Le Tre Sultane (Üç Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	New York	1827
		Osmana, Bascia D'Egitto (Mısır Paşası Osman)		Napoli	1828

G. Verdi	T. Solera	Attila (Attila)	Attila	Venedik	1846
G. Verdi	G. G. Byron/ F. M. Piave	Il Corsaro (Korsan)	Türkler	Trieste	1848
A. Thomas	M. T. Sauvage	Le Cadi (Kadı)	Doğu	Paris	1849
R. Barbier	Nuiter	Le Pacha (Paşa)	Türkler	Paris	1858
P. Cornelius	Besteci/Nasse/ Notti	Der Barbier Von Baghdad (Bağdatlı Berber)	Doğu	Weimar Münich	1858 1885
K. Bendl	E. Krasnahorska	Le Giaour (Şeytan)	Türkler	Prag	1868
Racine		Les Turcs (Türkler-Opera Buffa)	Türkler	Paris	1869

P. A. Heise	H. Hertz	Paschaers Datter (Paşanın Kızı)	Doğu	Kopenhag	1869
G. Bizet	A. de Musset L. Gallet	Djamileh (Cemile)	Doğu	Paris	1872
C. Salvatore L. Cherubini		Ali Baba (Ali Baba)	Doğu	Paris	1883
P. Groener	E. Hardt	Schürn Und Gerträude (Şirin ve Gertruth)	Doğu	Dresden	1920
F. Alfano	Kolidasa/Besteci	La Leggenda Di Sakuntala (Sakuntala'nın Efsanesi)	Doğu	Bologna	1921
E. von Dohmanyi	H.B.Ewers/ M.Renry	Der Turm Des Woowoden ya da Ivas Turm (Voyvoda'nın Kulesi ya da Ivas Turm)	Balkan Seferleri	Budapeşte	1922
C. A. Cui	Besteci	La Prisonier Du Caucase (Kafkas Esiri)	Kafkasya	Petersburg	1923

F. Delius	J.B.Flecker	Hassan ya da The Golden Journey To Samarkand (Hasan ya da Semerkant'a Altın Seyahat)	Doğu	Darmstadt	1923
C. A. Nielsen	A. Oehlschläger/ Domes	Aladdin Und Die Wunderlampe (Aladdin ve Sihirli Lamba)	Doğu	Lübeck	1935

EK 1 / TABLO II / TÜRKLERİ KONU ALAN OPERALAR (KONULARINA GÖRE SIRALAMA)

Besteci	Metin Yazarı	Operanın Adı	Konu	İlk Oynandığı Yer ve Tarih
J. W. Franck	L. von Bostel	Cara Mustapha (Kara Mustafa)	Viyana Kuşatması	Hamburg 1686
C. F. Pollarolo	A. Marselli	İbrahim Sultano (Sultan İbrahim)	Sultan İbrahim	Venedik 1692
H. Purcell	M. Pix	İbrahim The Thirteenth Emperour Of The Turks (Türklerin XIII.İmparatoru İbrahim)	Sultan İbrahim	Londra 1696
R. Keiser	Rinsch	Maometto II (II.Mehmet)	Fatih Sultan Mehmet	Hamburg 1696
F. M. H. Langlé		Maometto II ya da Soliman et Eronnime (II.Mehmet)	Fatih Sultan Mehmet	1791
G. Rossini	C. D. Valle	Maometto II (II.Mehmet)	Fatih Sultan Mehmet	Napoli 1820

G. Rossini	A. Soumet L. Balochhi	Le Siége De Corinthe (Korent Kuşatması)	Fatih Sultan Mehmet	Paris	1826
F. A. Radicati		II Sultano Generoso (Gönlü Yüce Sultan)	Sultan		1805
J. A. F. Elsner		Der Verkleidete Sultan (Kılık Değiştirmiş Sultan)	Sultan	Lemberg	1796
G. Giordani		Osmanno II (II.Osman)	İkinci Osman		1776
C. W. R. von Gluck	L. H. Dancourt A. R. L. Dorneval	Les Pélerins De La Meque (Mekke Hacıları)	Doğu	Viyana	1726
P. Groener	E. Hardt	Schurrn Und Gerträude (Şirin ve Gertruth)	Doğu	Dresden	1920
A. E. Modeste Grétry	E. M. de Chédeville	La Caravane Du Caire (Kahire Karavani)	Doğu	Fontaine-Bleau	1794

C. A. Cui	Besteci	La Prisonier Du Caucase (Kafkas Esiri)	Kafkasya	Petersburg	1923
F. Delius	J. B. Flecker	Hassan ya da The Golden Journey To Samarkand (Hasan ya da Semerkant'a Altın Yolculuk)	Doğu	Darmstadt.	1923
K. D. von Dittersdorf	Herklots	Der Madchen Markt (Kız Pazari)	Doğu	Oels	1797
F. A. Baeldieu	C. de Saint-Just	Le Calife De Baghdad (Bağdat Halifesi)	Doğu	Paris	1800
C. W. R. von Gluck	G. Le Monnier	Le Cadi Dupé (Aldatılan Kadı)	Doğu	Viyana	1761
P. A. Heise	H. Hertz	Paschaers Datter (Paşanın Kızı)	Doğu	Kopenhag	1869
C. Salvatore L. Cherubini		Ali Baba (Ali Baba)	Doğu	Paris	1883

P. Cornelius	Besteci/Nasse/ Notti	Der Barbier Von Baghdad (Bağdat Halifesi)	Doğu	Weimar Münich	1858 1885
G. Bizet	A. de Musset L. Gallet	Djamileh (Cemile)	Doğu	Paris	1872
C. A. Nielsen	A. Oehlschläger/ Domes	Aladdin Und Die Wunderlampe (Aladdin ve Sihirli Lamba)	Doğu	Lübeck	1935
A. Thomas	M. T. Sauvage	Le Cadi (Kadı)	Doğu	Paris	1849
P. A. Monsigny	G. Le Monier	Le Cadi Dupé (Aldatılan Kadı)	Doğu	Paris	1761
W. A. Mozart	G. B. Varesco	L'oca Del Cairo (Kahire-Kazi)	Doğu		1783
C. M. von Weber	F. C. Hiemer	Abu Hassan (Abu Hassan)	Doğu	Münich	1811

E. von Dohnanyi	H. B. Ewers/ M. Renry	Der Turm Des Wowoden ya da Ivas Turm (Voyvoda'nın Kulesi ya da Ivas Turm)	Balkan Seferleri	Budapeşte	1922
J. A. Hiller	Ch. P. Weisse	Das Grab Des Mufti (Müftünün Mezarı)	Doğu	Leipzig	1777
J. R. Zumsteeg	Gotter	Das Tatarische Gesetz (Tatar Yasası)	Doğu	Stuttgart	1780
F. Alfano	Kolidasa/Besteci	La Leggenda Di Sakuntala (Sakuntala'nın Efsanesi)	Doğu	Bologna	1921
J. Andre		Der Barbier Von Bagdat (Bağdath Berber)	Doğu		
J. Andre		Das Tatarische Gesetz (Tatar Yasası)	Doğu		1779
J. Haydn	L. H. Dancourt	L'Incontro Improvviso (Beklenmedik Karşılaşma)	Doğu		1775

F. X. Süßmayer		Il Turco In Italia (İtalya'da Bir Türk)	Türkler	
F. Seydelmann		Il Turco In Italia (İtalya'da Bir Türk)	Türkler	Dresden 1788
G. Rossini	F. Romani	Il Turco In Italia İtalya'da Bir Türk)	Türkler	Milano 1814
A. Draghi	N. Minato	Les Turcs (Türkler-Operet)	Türkler	Viyana 1675
S. Arnold		Turk and No Turk (Türkler ve Türk Olmayanlar)	Türkler	Londra 1785
N. Piccinni		Il Turco Finte (Yapmacık Türk)	Türkler	1795
N. Isouard	Villiers/ Coussi	Le Medecin Turc (Türk Hekim)	Türkler	Paris 1803

H. R. Rigel	L. H. Dancourt	Atine Et Zamerin ya da L'amour Turc (Türk Aşkı)	Türkler	1786
B. Marcello		Il Bassa Generoso (Gönlü Yüce Paşa)	Türkler	Venedik 1715
K. Bendl	E. Krasnahorska	Le Giaour (Şeytan)	Türkler	Prag 1868
R. Barbier	Nuiter	Le Pacha (Paşa)	Türkler	Paris 1858
G. Verdi	G. G. Byron/ F. M. Piave	Il Corsaro (Korsan)	Türkler	Trieste 1848
A. R. de Ressi		Sezano Modern Della Tracia ya da La Caduta Dell'Ultimo Gran-Visire (Son Büyük Vezirin Devrilişi)	Türkler	Venedik 1686
Racine		Les Turcs (Türkler-Opera Buffa)	Türkler	Paris 1869

G. Rossini	A. Anelli	L'Italiana In Algeri (Cezayir'de Bir İtalyan)	Türkler	
F. Holly	Hewisch	Der Bassa Von Tunis Oder Julie (Tunuslu Paşa ya da Julie)	Türkler	1775
G. Verdi	T. Solera	Attila (Attila)	Türkler	Venedik 1846
K. D. Stegmann		Der Kaufmann Von Smyrna (İzmirli Tüccar)	İzmir	Königsberg 1773
D. Rampini		L'Impesario Di Smirne (İzmirli Emprezaryo)	İzmir	Trieste 1798
F. Holly	Champfort/ C. F. Schwann	Der Kaufmann Von Smyrna (İzmirli Tüccar)	İzmir	1775
G. J. Vogler	Champfort/ C. F. Schwann	Der Kaufmann Von Smyrna (İzmirli Tüccar)	İzmir	Mannheim 1771

	G. Martinelli	La Schiave Liberata (Özgür Birakılan Esir)	Saray/Harem	Dresden	1768
J. Andre	C. F. Bretzner	Belmonte Und Constanze oder Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)	Saray/Harem	Berlin	1781
C. L. Dieter	C. F. Bretzner	Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)	Saray/Harem	Stuttgart	1785
F. Paër		Gli Intrighi Del Seraglio (Saray Entrikalari)	Saray/Harem	Milano	1801
C. Dibdin	C. Dibdin	The Seraglio (Saray)	Saray/Harem	Londra	1776
G. Amendola		Il Begliar-Bey Di Caramania (Karaman Beylerbeyi)			1776
N. Isouard	G. Etienne	L'Intrigue Au Serail (Saray Entrikası)	Saray/Harem	Paris	1809

W. A. Mozart	C. F. Bretzner G. Stephani	Die Entführung Aus Dem Serail (Saraydan Kız Kaçırma)	Saray/Harem	Viyana	1782
F. X. Süßmayer		Die Liebe Im Serail (Sarayda Aşk)	Saray/Harem	Viyana	1799
T. A. Arne		The Sultan (Sultan)	Saray/Harem/ Sultan	Londra	1759
W. A. Mozart	J. A. Schachtner	Zaide (Zaide)	Saray/Harem		1780
J. Becker		Die Ersturmung Von Belgrad (Belgrad Kuşatması)	Belgrad Kuşatması	Leipzig	1784
J. Becker		Scandenberg	Belgrad Kuşatması		1735
A. Vivaldi	A. Salvi	Scandenberg	Belgrad Kuşatması	Verona	1735

F. Chelleri	A. Piovene	Tamerlano (Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Treviso	1727
G. F. Händel	N. Haym	Tamerlano (Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Londra	1724
G. A. Nini		II Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Torino	1728
N. A. Porpora		Tamerlano (Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Dresden	1730
G. Caccini		Tamerlano (Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Londra	1773
J. Myslivecek		II Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur		1780
F. Paër		II Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Milano	1796

G. Tadolini		Il Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Bologna	1818
M. A. Ziani	A. Piovene	Tamerlan-Beyazıt (Timurlenk ve Beyazıt)	Beyazıt ve Timur		1689
G. Porta		Il Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur	Hamburg	1690
A. Scarlatti	A. Salvi	Il Gran Tamerlano (Büyük Timurlenk)	Beyazıt ve Timur		1706
L. Leo	A. Piovene	Bajazette, Imperatore De Turchi (Beyazıt, Türklerin İmparatoru)	Beyazıt ve Timur	Napoli	1722
F. X. Süssmayer	C. S. Favart	Solimano II ya da Die Drei Sultaninnen (Kanuni S.Süleyman ya da Üç Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	Viyana	1800
J. M. Kraus	C. S. Favart	Solimano II ya da Die Drei Sultaninnen (Kanuni S.Süleyman ya da Üç Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	Stockholm	1789

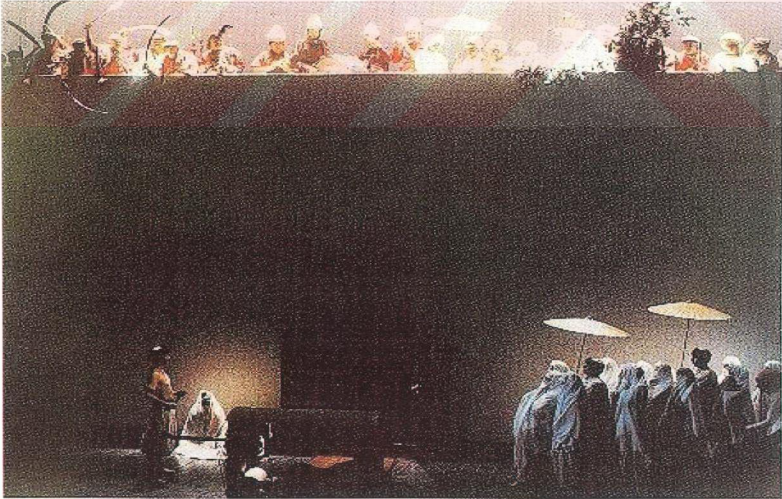
F. J. Garcia	C. S. Favart	Le Tre Sultane (Üç Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	New York	1827
C. Cavos	Favart/Lochrow	Les Trois Sultanes (Üç Hanım Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	Petersburg	1810
T. Traetta	Favart/Lochrow	Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Parma	1759
L. A. Predieri	Favart/Lochrow	Il Trionfo Di Solimanno ya da Il Trionfo Maggiore e Vincere Se Stesso (Süleyman'ın Zaferi)	Kanuni Sultan Süleyman	Floransa	1719
J. A. Hasse	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Dresden	1753
D. Fischietti	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Napoli	1753
B. Galuppi	Favart/Lochrow	Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Padova	1764

J. G. Schwanberg	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Braunschweig	1762
G. Sciroli	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Venedik	1766
P. F. Valentini	G. A. Migliavacca	Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Torino	1756
D. Perez		Solimano (Kanuni S.Süleyman)	Kanuni Sultan Süleyman	Lizbon	1768
P. Gilbert	C. S. Favart	Solimano II ya da Les Trois Sultanes (Kanuni S.Süleyman ya da Üç Hanım Sultan)	Kanuni Sultan Süleyman	Paris	1761
		Osmana, Bascia D'Egitto (Mısır Paşası Osman)		Napoli	1828
G. Scomis		Said Pascha (Said Paşa)	Said Paşa		

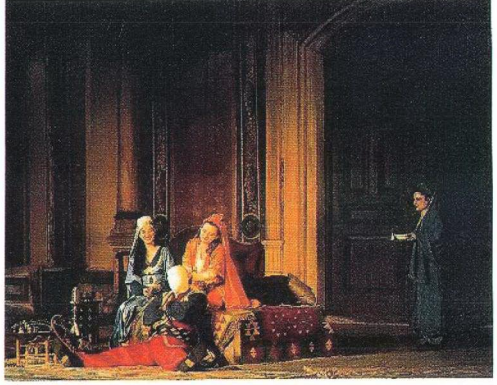
EK 2 / RESİMLER



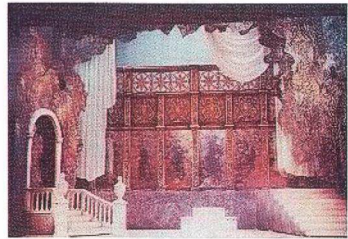
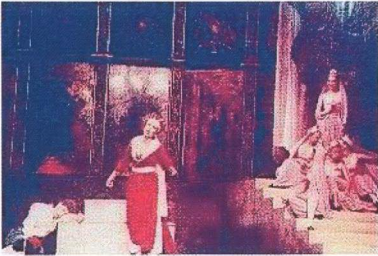
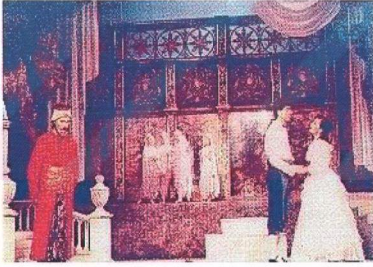
Resim 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. Sahne için Türk kostümleri (And, 1999, s. 131, 132).



Resim 9. W. A. Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırma operasının 1989'da Viyana'da sahnelenişinden bir görüntü (İlyasoğlu, 2001, s.67).

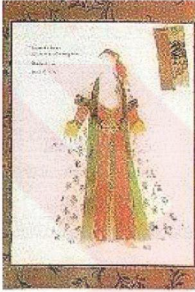


Resim 10. 11. Saraydan Kız Kaçırma operasının İstanbul Festivali kapsamında Cemal Reşit Rey Opera ve Orkestrası tarafından Yıldız Sarayı'nda gerçekleştirilmiş temsili (Sanat Dünyamız Dergisi, 1999, s. 83, 86, sayı:73).





Resim 12.13.14.15.16.17. W. A. Mozart'ın ölümünün 200. yıldönümü dolayısıyla Ankara Devlet Operası tarafından sergilenen Zaide operası/1991 (And,1999, s.157, 158, 159).



Resim 18.
Bayezid'in kızı Asteria



Resim 19.
Timur ve Bayezid



Resim 20.
Bayezid



Resim 21.
Timurlenk

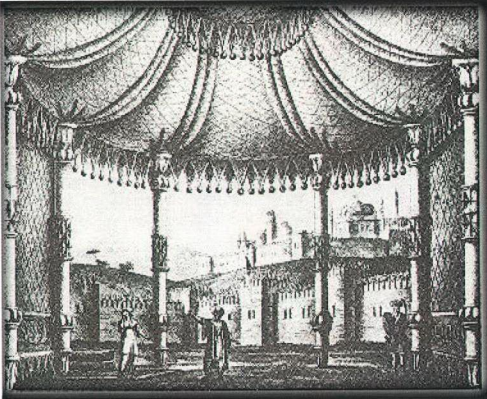
Resim 18. 19. 20. 21. Amerika Birleşik Devletleri'nde 1995 yılında Glimmerglass operasının oynadığı G. F. Händel'in Tamerlano (Timurlenk) operasından Judy Mevon'un çizdiği sahne kostümleri (And, 1999, s.135).



Resim 22. 23. Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşunun 700. yıldönümü kutlamalarında Berlin Operası'nda oynanan J. A. Hasse'nin Solimano (Kanuni Sultan Süleyman) operası /1999 (And,1999, s.155).



Resim 24. II. Maometto (Fatih Sultan Mehmet) veya Le Siége de Corinthe (Korent Kuşatması) adlı operada soprano Beverly Sills ve mezzosoprano Marilyn Horne. (Yener,1983,s.69)



Resim 25. G. Rossini'nin Korent Kuşatması operasından Fatih'in çadırı (And, 1999, s.133)



Resim 26. G. Verdi'nin Attila operasında Odabella rolünde Melek eliktaş. (Yener,1983,s.70)

ÖZGEÇMİŞ

Doğum Tarihi	10. 10. 1973	
Doğum Yeri	Tosya / Kastamonu	
Lise	1987-1989	Yalova Lisesi
Lisans	1991-1998	Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuarı Opera Şan Bölümü
Yüksek Lisans	2000-Devam ediyor	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi

Çalıştığı Kurumlar

1999-2001	Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü Öğretim Görevlisi
2002-Devam ediyor	Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Araştırma Görevlisi