

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

W. A. MOZART'IN
SARAYDAN KIZ KAÇIRMA OPERASI'NDA
İŞLENEN ORYANTALİZM OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
ÜLKÜ GENÇAY ATABAY

TEZ DANIŞMANI
PROF. MUSTAFA YURDAKUL

ANKARA-2019

T.C.
BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK VE SAHNE SANATLARI ANABİLİM DALI
PERFORMANS TEZLİ YÜKSEK LİSANS PROGRAMI

W. A. MOZART'IN
SARAYDAN KIZ KAÇIRMA OPERASI'NDA
İŞLENEN ORYANTALİZM OLGUSU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
ÜLKÜ GENÇAY ATABAY

TEZ DANIŞMANI
PROF. MUSTAFA YURDAKUL

ANKARA-2019



BAŞKENT ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS /DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Tarih: 12./6./2019

Öğrencinin Adı, Soyadı: Zilkü Gercay Atabay

Öğrencinin Numarası: 21810497

Anabilim Adı: Sahne Sanatları

Programı: Performans Tezli Yüksek Lisans

Danışmanın Unvanı/Adı, Soyadı: Prof. Ahmet Mustafa Yurducul

Tez Başlığı: W. A. Mozart'ın Saraydan Kız Kacırma Operası'nda İşlenen Orjinalizm Algusu

Yukarıda başlığı belirtilen Yüksek Lisans tez çalışmamın; Giriş, Ana bölüm ve Sonuç bölümünden oluşan toplam 62 sayfalık kısmına ilişkin, 12./6./2019 tarihinde tez danışmanım tarafından TURNİTİN... adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre tezimin benzerlik oranı %8.8'dir.

Uygulanan filtrelemeler:

1.Kaynakça hariç

2.Alıntı hariç

3.Beş (5) kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

"Başkent Üniversitesi Enstitüleri Tez Çalışması Orijinallik Raporu Alınması ve Kullanılması Usul ve Esaslarını" inceledim ve bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına tez çalışmamın herhangi bir intihal içermediğini; aksi tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Öğrencinin İmzası:

Onay

12/06/2019

Tez Danışmanı Unvan, Ad-Soyad, İmza

Prof. Ahmet Mustafa YURDAKUL

KABUL VE ONAY SAYFASI

...Ülke... Gercay... Atabay..... tarafından hazırlanan
...W. A. Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırma.....
...Operası'nda... İstelen... Oryantalizm... Olgusu.....
adlı bu çalışma jürimizde Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi: 24.6/2019

Jüri Üyesinin Unvanı, Adı-Soyadı ve Kurumu, İmzası:

Jüri Üyesi: Prof. Ahmet Mustafa YURDAKUL Başkent Üniversitesi
Jüri Üyesi: Doç. ÖMÜR MURAT Başkent Üniversitesi
Jüri Üyesi: Prof. Dr. Hasan Zeynep Zeynep
Ankara Üniversitesi

Onay

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylıyorum.

.../.../2019

Prof. Dr. İpek KALEMCI TÜZÜN

Enstitü Müdürü

TEŞEKKÜR

Çalıőmalarım sırasında her türlü yardım ve kolaylığı gösteren çok değerli hocam Prof. Mustafa YURDAKUL'a ve Prof. M. Ertuđrul BAYRAKTARKATAL'a sonsuz teőekkürlerimi sunarım.

ÖNSÖZ

Saraydan Kız Kaçırma Operası, Türkiye’de Mozart’ın en bilinen eserlerinden birisidir. 18. yüzyılda sahnelenen eser, batı dünyasında Türkler’e karşı ön yargıların yıkılmasına öncülük eden, aynı zamanda oryantalizmin Avrupa’da yayılmasına esin kaynağı olan eserlerdendir. Batılıların İkinci Viyana Kuşatması’na kadar Osmanlılar karşısında hep geri adım attıkları ve her an Türkler’in Avrupa’daki köyleri, kasabaları ve şehirleri istila edebilecekleri korkusunu canlı tutmak ve gelecekte direnç göstermeleri için çocuklarını Türkler aleyhine, önyargılarla dolu söylemlerle yüzyıllar boyunca yetiştirdikleri süreç artık değişmeye başlamıştır. Türkler Viyana’da durdurulmuş, yenilebilecekleri görülmüştü.

Avrupalılar bu defa Türkler’i gerçekten tanımak merakına kapılmışlardı. Kimdi bu Türkler? Neden bu kadar kendilerinden korkuluyordu? Onların insan olarak düşünceleri, hayata bakışları, giyim-kuşamları, aileleri, yaşam biçimleri, zevk aldıkları şeyler gibi pek çok konuyu merak etmekteydiler. Merak ve önyargılar, hayranlık ve korkular birbirlerine zıt düşüncelerin çatışmasını doğurmakla birlikte doğunun gizemi beyinleri daima meşgul ediyordu. Bu gizem, Türkler’i tanıdıkça onların üzerinden tüm doğunun gizeminin ortaya çıkacağını düşündürmekteydi. Her batılının kafasında doğuyu tanıdığı, bildiği ölçüde bir doğu gizemi vardı. Bu oryantalizm denilen bir düşüncenin gelişmesine sebep oldu. Oryantalizm sadece bir düşünce akımı değildi. Doğunun ve doğu toplumlarının her alanda ele alınması, incelenmesi, gözlenmesi yanında İran, Ortadoğu ve Ön Asya’ya seyahatleri de beraberinde getirecekti. Avrupalılar’ın merakı 18. yüzyılda başlayan doğuya seyahatleri de her geçen gün arttıracaktı. Avrupa’da doğulu bir insan gibi yaşam, giyime, yeme-içme akımı baş gösterecekti. Diğer taraftan çok sayıda Türk ve doğu toplumları ile ilgili sanat ve edebiyat eserleri ortaya konulacaktı.

Saraydan Kız Kaçırma Operası da bu eserlerin en önemlilerinden biri ve en merak edilen konulardan olan, haremın büyüsunü ele alacak ve önyargılar ile insani duyguların çatışması operanın temasını oluşturacaktı. Opera evrensel değerlerin her türlü olumsuzluklara ve önyargılara rağmen insanlık için gerçekliğı olduğunu ortaya koyan bir eser olarak dikkat çekmiş ve iki yüz kırk yıla yaklaşan bir süre içerisinde defalarca sahnelenmiştir. Bu eserden esinlenerek motifler ve halılar dokunmuştur. Bunun önemli örneklerinden birkaçı Dolmabahçe Sarayı’nın “Dokumalar” bölümünde sergilenmektedir.

Türkiye’de ve dünyada büyük ilgi duyulan Mozart’ın Saraydan Kız Kaçırma Operası’nı Oryantalist öğelerle ele alarak akademik bir çalışma yapmak hem ilginç hem de

operanın ruhunu, dönemin düşünce yapısıyla değerlendirmeyi içeren çalışmamızın bu konuda çalışma yapacak araştırmacılara yararlı olacağını temenni ederim.

Ülkü Gencay Atabay

Batıkent, 11 Haziran 2019

ÖZET

18. yüzyılda ortaya çıkan oryantalizm olgusu pek çok alanda işlenmiş, kendisini göstermiş, göz ardı edilemeyecek bir şekilde; coğrafi keşiflerin ardından Reform Hareketleri ve Rönesans'la birlikte yükselen Avrupa medeniyetlerini kültürel anlamda etkilemiştir. Batı'nın Doğu'ya bakışı, kültürel, beşerî, toplumsal farklar göz önüne alınırken, bir bakış açısı olarak dikkat çekmektedir.

Başarısızlıkla sonuçlanan II. Viyana Kuşatması'nın ardından, politik açıdan Avrupa'nın Osmanlı İmparatorluğu'na karşı bakışı değişmiştir. Bu durum üzerine çeşitli sanat eserleri ortaya konmuştur. Saraydan Kız Kaçırma Operası incelendiğinde, bu olgunun pek çok öge ile birlikte ortaya çıktığı, çeşitli oryantalist elementler bulundurduğu anlaşılmaktadır.

Bu çalışmada, oryantalizm olgusu ve Saraydan Kız Kaçırma Operası'nda Mozart'ın müziğine nasıl yansıdığı ele alınmıştır. Bununla birlikte dönemin Viyana'sı ve II. Viyana Kuşatması'nın Avrupa'da nasıl bir etki yarattığına değinilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun duraklama dönemine girmesi ve toprak kaybetmeye başlaması Batı'nın gözünde onun otoritesini sarsmıştır. Oryantalizm olgusu bu antlaşmalardan ve Batı'nın siyasi üstünlük kurmaya başlamasından da beslenmiştir. Diğer yandan bu durumla birlikte o sırada Türk modası ve doğunun egzotikliği de sanatsal anlamda yine Batı'yı etkilemiştir. Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırma Operası da bunun önde gelen örneklerindedir.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Mozart, Türk, müzik, opera

ABSTRACT

The phenomenon of orientalism, which emerged in the 18th century, has been studied in many fields, manifested itself in a way that cannot be ignored; It has culturally influenced the European civilizations that emerged after the geographical discoveries with the Reform Movements and the Renaissance. The West's view of the East is noteworthy as cultural, human and social differences.

After the failure of Second Siege of Vienna, Europe's attitude towards the Ottoman Empire changed. Various works of art have been put forward on this situation. When the Opera for Abduction from the Palace is examined, it is understood that this phenomenon emerged with many elements and contains various orientalist elements.

In this study, the phenomenon of orientalism and how it was reflected in Mozart's music at the opera of *Die Entführung aus dem Serail* was discussed. However, that period of Vienna and the effect of Second Siege of Vienna in Europe is mentioned. When the Ottoman Empire entered a period of stagnation and began to lose land, it shook its authority in the eyes of the West. The phenomenon of orientalism has been nourished by these treaties and the Western establishment of political superiority. On the other hand, Turkish fashion and the exoticism of the east also influenced the West in an artistic sense. Mozart's opera of *Die Entführung aus dem Serail* is one of the leading examples about this topic.

Key words: Orientalism, Mozart, Turkish, music, opera.

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖNSÖZ.....	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
İÇİNDEKİLER	v
GİRİŞ	1
Araştırmanın Amacı	1
Araştırmanın Önemi	1
Araştırmanın Problemi	2
Araştırmanın Alt Problemi	2
Varsayımlar	2
Araştırma Evreni	2
Araştırma Örneklemi	3
Sınırlılık	3
Verilerin Toplanması	3
Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması	3

BÖLÜM I: DÖNEMİN TARİHSEL ARKA PLANI

1.1.Avrupa’da Düşünsel Değişimin Başlaması	4
1.2.İkinci Viyana Kuşatması’nın Sonuç ve Etkileri	6
1.3.Osmanlı Devleti’nde Meydana Gelen Değişiklikler	7
1.4.Avrupa’ya Giden Osmanlı Devlet Görevlilerinin Batılılara Bakışı	10
1.5.Batıların Türkler’i Değerlendirmesi	11
1.6.Avrupalılar’da Türk Modasının Başlaması ve Harem Merakı	13

BÖLÜM II: ORYANTALİZMİN ORTAYA ÇIKIŞI VE SANATA

YANSIMALARI

2.1.Oryantalizme (Şarkiyatçılık) Bakış	15
2.1.1.Oryantalizmin Tanımı	15
2.1.2.Edward Said’in Oryantalizme Bakışı	15
2.1.3.Oryantalistlerin Düşünceleri	17

2.2. 18. yüzyılda Avrupa’da Oryantalizm Olgusu.....	21
2.3.Sanatta ve Edebiyatta Oryantalizm	22
2.4.Alman Oryantalizminde Türk İmgesi	25

BÖLÜM III: SARAYDAN KIZ KAÇIRMA OPERASI

3.1. Mozart’ın Biyografisi.....	28
3.2. Eserin Ortaya Çıkışı	29
3.3. Singspiel’in Kökenleri	29
3.4. Singspiel Geleneği ve Uygulanışı	31
3.4.1.Almanya’da Uygulanışı.....	31
3.4.2.Viyana’da Uygulanışı.....	35
3.5. Nationalsingspiel Kumpanyası.....	38
3.6. Saraydan Kız Kaçırma Operası’nın Konusu.....	41
3.7. Eserdeki Karakterler.....	44
3.8. Eserin Analizi.....	44
3.9. Eserdeki Oryantalist Öğeler.....	55
3.9.1. Eserin Teması ve İşlenişi.....	55
3.9.2. Enstrümantasyon	56
3.9.3. Karakter Özellikleri ve İşlenişi	57
3.9.4. Hikâye Kurgusu	60

SONUÇ VE DEĞERLENDİRME	62
-------------------------------------	-----------

KAYNAKÇA.....	65
----------------------	-----------

EKLER

EK-1	68
EK-2	69
EK-3	70
EK-4.....	71
EK-5.....	72
EK-6.....	73
EK-7.....	74

ŞEKİLLER LİSTESİ

ŞEKİL 1.....50

GİRİŞ

Araştırmanın Amacı

Doğu ve batı dünyası tarihte pek çok defa karşı karşıya geldi. Bu karşılaşmalar birçok savaşa da sebep oldu. Viyana Kuşatması'ndan sonraki yüzyılda -18.yüzyılda- batı dünyası doğunun en büyük gücü olan Osmanlılar'ı anlamaya onların sistemini, dünyaya bakışını ve gizemini sanat yoluyla hem geniş halk kesimlerine anlatmayı amaçlarken, bir taraftan da kendi yaşadığı ülkelerdeki zorlukları, aksaklıkları ve çözüm önerilerini edebiyat ve sanat yoluyla gösterme yoluna gitti.

Araştırmanın Önemi

Batı dünyasının Rönesans, Reform ve Aydınlatma hareketleri sonrasında ortaya çıkan birey, bilgi ve bilginin yaygınlaşmasına önem vermeye başlanmıştır. Sonrasında batının doğuya karşı siyasi ve ekonomik üstünlük kazanması sürecinde yapılan doğu toplumlarını yadırgama, hor görme, onlardan korkma ve bu tutumları kendi toplumuna yansıtma eğilimlerinde de değişimler görülmeye başlandı. Bu çerçevede doğu toplumlarına ve insanlarına karşı batı dünyasındaki ön yargıları, batıda yeni yükselen evrensel değerlerle karşılaştırarak onların da aslında kendilerinden farklı insanlar olmadığını sadece ortaya koyma çabaları içerisinde tiyatro, opera, operet ve diğer sanatsal etkinliklerle kendi anlayışlarını da hicvederek insanî değerlerin dünyanın her tarafındaki toplumlar ve insanlar için geçerli olduğu anlaşıldı. Ancak batı dünyasındaki olumsuz ön yargıların çabucak değişmesi beklenemezdi. Bu ön yargıların değiştirilmesinin en önemli yolu sanattan geçmekteydi. Yöntem olarak batılı aydınlar bu yolu denediler. Bir taraftan da doğulu toplumları ve Türkler'i tanıdıkça onlara karşı hoşgörülerini, sempatilerini ve duygularını açıkça göstermeyen doğulu toplumların gizemli dünyalarına hayran kaldılar ve oryantalizm ismi verilen bir felsefi düşünce akımı ve eylemi ortaya çıktı. Araştırmamızda Oryantalizm ile doğulu insanların evrensel bir değer olan sevginin gücü karşısındaki tutum ve yaklaşımı önyargı ile ele alınarak bunun sanatsal boyutunun öneminin ortaya konulmasına çalışılmaktadır. Bu tezimizin orijinalliğini göstermesi açısından dikkate değerdir.

Araştırmanın Problemi

Doğu dünyasında bugün bile gizemini koruyan, Batılılar'ın ise çok merak ettikleri Türkler'in seçkin üst düzey yöneticilerinin harem hayatının ne şekilde olduğu, oradaki kadınların gündelik yaşamlarını nasıl sürdürdükleri, eğitim seviyeleri, kılık-kıyafetleri, kadınların kendi aralarındaki hiyerarşileri, sultan veya paşanın harem hayatı ve orada yaşananların pek kısıtlı şekilde günümüze kadar gelmiştir. Edebî eserlerde, kitaplarda yer alması hayal ile gerçeğin karışımı şeklinde tiyatro, opera, operet ve diğer eserlerin sergilenmesi veya sahnelenmesine yansımıştır.

Araştırmanın Alt Problemi

1. Saray'dan Kız Kaçırma Operası ilk sahnelenmesinden günümüze kadar pek çok kez Dünya'da ve Türkiye'de sahneye konulmuştur. Eserde doğu toplumlarının değer yargıları, sahneye konurken dikkate alınan durumlar nelerdir?

2. Çalışmamızda, eserin ortaya çıktığı 18. yüzyıldaki oryantalizm algılamaları dikkate alınarak bunun esere yansımaları nedir?

3. Batılıların eserdeki Türk algısına bakışları nedir ve bunun operaya etkileri nasıldır?

Varsayımlar

Saraydan Kız Kaçırma Operası'nın Doğu ve Batı toplumlarını özellikle de Türkler hakkındaki ön yargıların ortadan kaldırılmasında bir dizi başka eserlere de ilham kaynağı olduğu ve bu etkisinin bugün de devam ettiği varsayılmaktadır.

Araştırma Evreni

Saraydan Kız Kaçırma Operası'nın partiyonu ile librettosu ve hikâye kurgusunun yazılı olduğu metin esas alınmıştır. Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2012-2013 Sezonu, Sayı: 16 ve Wolfgang Amadeus Mozart, libretto: Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail. Neu (klavierauszug revidiert von Gustav F. Kogel). C. F. Peters, Leipzig, (1934) kaynakları kullanılmıştır.

Araştırma Örneklemi

Bu tezde Saraydan Kız Kaçırma Operası'nda işlenen oryantalizm olgusu eser ve oryantalizm konusunda yapılan araştırma eserler dikkat alınarak incelenmiştir.

Sınırlılık

Tezde, Saray'dan Kız Kaçırma Operası sadece oryantalizm olgusu açısından değerlendirilmiştir.

Eserin zaman içerisindeki yani tarihsel süreçteki değişimi ve rejisi inceleme konumuzun dışında tutulmuştur.

Verilerin Toplanması

Tez hazırlanırken,

1.Araştırma ve inceleme eserlerden

2.Yabancı dilde konuyla ilgili yazılmış kitap ve makalelerden

3.Dönemin sosyal ve kültürel hayatını ele alan bilimsel kitaplardan yararlanılmıştır.

Bu kaynaklardan en önemlileri: Edward W. Said'in Oryantalizm kitabı, Onur Bilge Kula'nın Alman Kültüründe Türk İmgesi ve Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi kitapları ile yine aynı yazarın Balkanlar'da Türk Kültürü dergisinde yayınlanan "Saraydan Kız Kaçırma" makaleleri, Maynard Solomon'un Mozart kitabıdır.

Verilerin Çözümlemesi ve Yorumlanması

Tezimizin giriş kısmında çalışmanın yapılış amacı ve önemi, birinci kısımda dönemin tarihsel arka planı, ikinci kısımda oryantalizmin ortaya çıkışı ve sanata yansımaları, üçüncü kısımda Saraydan Kız Kaçırma Operası ve eserin teknik incelemesi ile oryantalizm olgusu ile bağlantıları incelenmiş ve yorumlanmıştır. Sonuç kısmında ise yapılan çalışmada bulgulara ve önerilere yer verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

DÖNEMİN TARİHSEL ARKA PLANI

1.1. Avrupa’da Düşünsel Değişimin Başlaması

Türkler’in 1354 yılında Gelibolu üzerinden Avrupa’ya tekrar ayak basmaları ve fetihlere girişmeleri başta Bizans İmparatorluğu olmak üzere Avrupalılar’ı her geçen gün şiddeti artarak tedirgin etmeye başladı. İstanbul’un fethi ile bu tedirginlik, tehdit olarak kabul edildi ve Papa’nın öncülüğünde bir dizi önlem ve iş birliğine yöneltti.

Avrupa bir taraftan da kendisini ve sistemini sorgulamaya neden olan 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Rönesans ve Reform hareketlerine sahne oldu. Bu aynı zamanda “yeniden doğuş” olarak algılanmakla birlikte bir dizi parçalanma ve yeni mezheplerin doğuşuna da sebep oldu. Fransa ile İngiltere arasında 1337’den beri devam eden yüzyıl savaşları 1475’te bir barış antlaşması ile sona ermişse de hanedanlar arasında uzun yıllar devam edecek olan ve yeni mezheplerin de etkisinin görüldüğü daha karmaşık savaşlara zemin hazırladı.

Tanrısal devlet anlayışı, kilisenin hem ruhlar hem de bedenler üzerinde hüküm sürdüğü Avrupa’da büyük boyutlardaydı. Avrupalılar’ın günlük yaşamlarının her anını denetlemek isteyen kilisenin baskısından kurtulabilmeleri için, başlayan “Hümanizm”, “Rönesans” ve “Reform” hareketleri sonucunda bireyin kişiliğini bulması, inanç alanının dışında davranış ve düşüncelerinde serbest kalıp aklını kullanma olanağına kavuşması ve istediği mezhebe girebilmesine imkân yaratılacaktı (Smith, 2001). Hümanizm, Rönesans ve Reform gibi büyük akımlar (Hampson, 1981) ve atılımlardan sonra 17. yüzyılda “Birey”, “Devlet” ve “Hukuk” anlayışında köklü değişiklikler içeren yeni bir akım başladı. Buna “aydınlanma” adı verildi. Aydınlanma; batıl inanç, cehalet, geleneksel bilgi ve kabul edilmiş bilgeliği karşısına alan edebî ve felsefî bir hareketti (Atabay, 2004).

Aydınlanma, başlıca üç ana kavram üzerine kuruluydu Bunlar “Akıl”, “Bilgi” ve “Birey”di. Akıl, yaşamın kurallarını, ilkelerini bulmaya yarayan başlıca araçtı. Kişi, yaşamı boyunca akılla hareket etmek, onu kullanmak durumundaydı bu nedenle Ortaçağ düşünürlerinin iddia ettikleri gibi akıl, imanin emrindeydi. Birey, toplumda esas öge olarak kabul edilmekteydi. Bu aynı zamanda kişi ve kişilik demektir. Birey kendini öteki bireylerden ayıran ve aynı zamanda onlara yaklaştıran kişiliğini bilmek ve korumak zorundaydı. Bireye verilen bu önem, bireyselliğin ön plana alındığı yeni bir düşünce biçimini doğuracaktı. Üçüncü kavram olan bilgi ise kişi ve toplum hayatında çok önemli

bir öge olup bilginin yaygınlaştırılmasıyla insanoğlu kişisel yeteneklerini ortaya koyarak toplumda var olduğunu gösterebilecekti (Atabay, 2004).

Avrupa’da görülmeye başlayan bu düşünceler yeni mücadeleleri de beraberinde getirdi. 16. yüzyılda başlayan Reform hareketi de Katolik Kilisesi’nin “*Karşı Reform (Contro Riforma)*” ile kendine çekidüzen vermesini zorunlu kıldı ve “*Vicdan Özgürlüğü*” kavramı giderek güç kazanmaya başladı (Kaya, 2000).

Akıp giden tarihsel süreç içerisinde Avrupa kültürünü oluşturacak olan mücadeleler sonucunda hiçbir kıtada görülmeyen biçimde Avrupa’da yaşayan topluluklar giderek birbirine yakınlaştılar ve ortak bir “*Avrupa Uygarlığı=Avrupa Kültürü*” ortaya çıktı. Avrupa Uygarlığı’nın doğuşunda Avrupa tarihinin ortak özelliğini oluşturan; ırk birliği, ortak kökenli dil, uygarlık anlayışında birlik, devlet ve hukuk anlayışında birlik ve ortak din esas unsurları oluşturdular (Sarıca, 1987). Ortaya çıkan Avrupa Uygarlığı’nın en yakın rakip uygarlıkları ise Rus ve Türk kültürleri veya uygarlıkları olacaktı. O nedenle Avrupalılar bir taraftan kendi içlerinde bir Avrupa Uygarlığı yaratabilmek için mücadelelerini sürdürürken, diğer taraftan da Türkler ve Ruslar’la da savaş ve mücadelelerine devam ettiler.

17. yüzyılda Alman İmparatorluğu’nun mezhep birliğini sağlamak için başlattığı ve Fransa’nın da katılımıyla otuz yıl devam eden bu durum ve sonunda Avrupa’da mezhep savaşlarına büyük ölçüde son verecek olan 1648’de imzalanan Vestfalya Antlaşması ile sona erdi. Her ne kadar Vestfalya Antlaşması mezhep savaşlarını sona erdirdiyse de ülkeler arasındaki rekabet ve yeni güç dengeleri yeni savaşları da beraberinde getirdi (Lee, 2012). Kutsal Roma-Cermen İmparatorluğu’nun parçalanması, Alman prenslikleri arasında Prusya’nın ön plana çıkmasına rağmen Avrupa’nın yeni lideri Fransa gibi görünse de İngiltere’nin “*Avrupa Hürriyetinin Savunucusu*” rolünü üzerine alması ile Avusturya ve Portekiz’i de yanına alarak Fransa’ya büyük bir ders verdi. Savaş; Avrupa kıtasında Prusya’ya karşı Fransa, Rusya ve İtalya devletleri arasında gerçekleşirken; denizlerde ve sömürgelerde İngiltere’ye karşı Fransa, Hollanda ve İspanya arasında yapıldı ve tarihe “*Yedi Yıl Savaşları*” olarak geçti. Yedi Yıl Savaşları sonunda İngiltere, Fransa’nın “*Güneş Batmayan İmparatorluk*” unvanına son verdi ve bu unvanı kendisi elde etti. Ama İngiltere Atlas Okyanusu’nun karşı kıyısında Amerikan kolonilerinin bağımsızlık savaşında başarılı olmadı ve Amerika Birleşik Devletleri’nin kuruluşuna engel olamadı.

1.2. İkinci Viyana Kuşatması'nın Sonuç ve Etkileri

IV. Mehmet zamanında gerçekleşen, Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın yönettiği Avusturya Arşidüklüğü'ne karşı gerçekleşen II. Viyana Kuşatması oldukça uzun sürmüştür. Avusturya, Macarlar'ı ağır vergilere tâbi tutmuş ve mezhep özgürlüğü vermiştir. Tökeli İmre'nin liderliğinde isyan eden Macarlar bu ayaklanmalarında başarılı olabilmek için Osmanlı İmparatorluğu'ndan yardım talebinde bulunmuşlardı. Bunun üzerine yapılan bu savaşta iki taraf da büyük kayıplar vermişti (Turan, 1998).

Kahlenberg Muharebesi'ndeki yenilgiden sonra Osmanlı ordusunun geri çekilmesi, Viyana'da yenilgi olarak kabul edilmiştir. Ciğerdelen Muharebesi, Mora Savaşı, Budin Kuşatması kısa süreli bir başarı sağladıysa da II. Mohaç Muharebesi Osmanlı için bozgunla sonuçlanmıştır. Bu sırada IV. Mehmet tahttan indirilirken II. Süleyman tahta çıkarılmış ardından Belgrad'ı ele geçirip Gladova ve Orşova kalelerini almıştır.

Sonrasında yapılan Viyana Barış Görüşmesi'nde Venedik, Lehistan, Avusturya temsilcilerinin katıldığı bu görüşmede Venedik kendi ele geçirdiği yerleri ve Eğriboz ve Zenta adalarını isterken, Avusturya Temeşvar ve Arad'ı, Lehistan ise Podolya'yı istediğini dile getirmiş fakat 1686'da Rus Çarlığı da bu ittifaka katılıp Osmanlı Devleti'ne karşı savaş ilan etmesiyle Kırım Cephesi açılmıştır.

Bu savaşların yanı sıra Merzifonlu Kara Mustafa Paşa'nın idamından sonra Fazıl Mustafa Paşa komutaya geçmiş ve yine Salankamen, Venedik Deniz Savaşları, Azak Çarpışmaları, Zenta Muharebesi'nin ardından İngiltere ve Hollanda arabuluculuyla barış görüşmeleri için mutabakat başlatılmıştır. Ancak en sonunda başarısızlıkla sonuçlanan bu diplomatik durum, Karlofça Barış Antlaşması'nın yapılmasına sebep olmuştur. Kutsal Roma & Cermen İmparatorluğu 249.000 km², Venedik 32.000 km² ve Lehistan 45.000 km² toprak elde ederken, Osmanlı İmparatorluğu ise 326.000 km² toprak kaybetmiştir.

Viyana'da ise bu savaşların ardından Innere Stadt bölgesinde bulunan Aziz Stephan Katedrali'ne Osmanlı askerini aşağılar nitelikte bir heykel yaptırılmıştır. Zira kuşatmalar sırasında katedral bir sığınak olarak halk tarafından kullanılmıştır. Bu katedral pek çok savaşta yine aynı görevi görmüş ve bu nedenler dolayısıyla bağımsızlık sembolü olarak kabul edilmeye başlanmıştır.

Kuşatma sonrası Osmanlı askerlerinden kalan metal eşyaların eritilmesiyle 1711 yılında "*Pummerin Çanı*" yapılmıştır ve aynı zamanda Türk Çanı olarak da bilinmektedir.

1.3. Osmanlı Devleti'nde Meydana Gelen Değişlikler

Avrupa'da daha önce Giriş ve II. Viyana Kuşatması Sonrası Kutsal Roma & Cermen İmparatorluğu ve Osmanlı İlişkileri bölümlerinde anlatılan olaylar yaşanırken; Osmanlı Devleti batıdaki en uç sınırının ötesine geçmek için 1683'te başlattığı Viyana Kuşatması'nda bir dizi askeri ve idari hatalardan dolayı başarılı olamadı. 1683-1699 yılları arasında yapılan bir dizi savaflara rağmen zafer elde edilemeyeceği anlaşılınca önce Avusturya daha sonra da Rusya ile yaptığı antlaşmalarla savaşa son verdi. Tarihte Karlofça Antlaşması olarak anılan bu barış antlaşmasının ardından Osmanlı İmparatorluğu'nun batıdaki sınırlarını genişletemeyeceğinin bir göstergesi oldu.

Viyana Kuşatması ve sonrasında yaşanan bir dizi iç olaylar sonrasında 1718-1730 yılları arasında eğitim, sanat, edebiyat, sosyal ve toplumsal yaşamda derin izler bırakacak olan ama aynı zamanda eleştirilere de konu olan “*Lale Devri*” adı verilen bir dönem yaşandı. Lale Devri, Türkler'in batılılaşma hareketlerinin başlangıç dönemi olarak algılanmakta ve özellikle matbaanın Osmanlı'da kurulmasına yol açması sebebiyle Türk aydınlanmasının başlangıcı olarak kabul edilmektedir.

1699 Karlofça Antlaşması'ndan sonra Osmanlı Devleti'nin başına geçen padişahlar yaklaşık bir yüzyıl daha Karlofça ile kaybettikleri toprakları alabilmek için bir dizi savaşlar gerçekleştirdiler.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Lale Devri sonrasında önemli gelişmeler yaşandı. 1736-1739 yılları arasında meydana gelen Avusturya ve Rusya ile yapılan savaşlar ve bunu takip eden anlaşmalar dikkat çekici olaylardı.

Ruslar'ın Osmanlılar'ı ilgilendiren tek amaçları vardı. Egemenliğini Kırım ve Karadeniz'e dökülen nehirlerin alanlarına yayıp çok uzun süreden beri Rus toplumunu altüst eden Tatar akınlarını önlemek ve Karadeniz'i bir “*Rus Gölü*” haline getirmektir. İsveç'in yenilmiş olması ve Lehistan'ın başında da Rus taraftarı III. Augustus'un bulunması sonucu Ruslar korkusuzca Osmanlılar'a saldırdılar. Bu sırada Rusya ile Avusturya bir toprak anlaşması yapınca savaş koşulları tamamlanmış oldu. Rusya Kırım ile Azak'ı, Avusturya da Balkanlar'ın batısında ilk adım olarak Bosna ile Hersek'i alacaktı. Rusya, Osmanlı padişahına bir ultimatom göndererek Prut Antlaşmasını tanımadığını bildirdi. İngiltere ve Hollanda savaşa engel olmak istemişlerse de başaramadılar. 2 Mayıs 1736 tarihinde savaş ilan edildi. Savaş sonunda önce Avusturya sonra da Rusya ile Belgrat Antlaşması imzalandı. 18 Eylül 1739 tarihinde Avusturya ile imzalanan Belgrat

Antlaşması ile Avusturya ve Osmanlı arasında Sava ile Tuna nehirleri iki devlet arasında sınır oldu.

Ruslar ile 3 Ekim 1739 tarihinde yapılan Belgrat Antlaşması ile Ruslar tüm isteklerinden vazgeçtiler. Azak geri verilecek, Azak Denizi ile Karadeniz'deki bütün savaş gemilerini geri çekecekler ve buralarda ticaret yapmayacaklardı. Kazaklar baskınlarına son verilerse, Tatarlar da Rus topraklarına akınlar düzenlemeyeceklerdi. Ruslar Osmanlı topraklarındaki kutsal Hristiyan yerlerini ziyaret edebilecekler, Osmanlı topraklarında ticaret yapabileceklerdi. Ancak bunlara diğer yabancılara tanınan vergi bağışıklığı ve diğer ödümler tanınmayacaktı. Ruslar Karadeniz'de mallarını ancak Osmanlı gemileriyle taşıyacaktı ve Boğdan'da aldıkları yerleri geri vereceklerdi.

Belgrat Antlaşmaları ile Karadeniz'de Ruslar'ın gelişmesi durduruldu ve böylece 18. yüzyılda da Osmanlılar büyük devletlerle boy ölçüşebilecek düzeyde olduklarını gösterdiler. Bu anlaşma daimî bir barış niteliği gösteriyordu. Hem Avusturya hem de Rusya ile yapılan anlaşma ile ilk defa gayrimüslim devletlerle daimî barış sağlanmış oldu. Daha önceki anlaşmalar ateşkes niteliği taşıyordu. Osmanlı padişahları bu anlaşmalara kadar sürekli “*Gaza*” prensibini uygulamışlardı.

1740'dan sonra Osmanlılar, İran savaşları istisna tutulursa bir barış dönemine girdiler. 1740-1768 yılları arasında Osmanlı başkentinde iki görüş birbiriyle çatıştı. Birinci görüş; Koca Ragıp Paşa'nın öncülüğünde iç bünyeyi geliştirmenin gerekli olduğu ve savaş yapılmaması düşüncesidir ki bu görüşe göre Osmanlılar haklarını diplomasi yoluyla korumalıdır. Ayrıca içte yenilik (ıslahat) yapılmalıdır. İkinci görüş ise genellikle Fransız uzmanlardan yararlanarak Osmanlı'nın kendi dünyası dışındaki gelişmelerin farkında olduğu ve bu uzmanlar vasıtasıyla batıyı tanıdığı düşüncesidir. Fakat Osmanlı yöneticileri batıdaki gelişmelere rağmen askerlik alanında geleneklere bağlı kalınmasını benimsediler.

Bu dönemde dikkate değer bir konu, Osmanlı ekonomisinin giderek Avrupa karşısında gerilemesi ve aksaklıklar göstermesidir. Yavaş yavaş ekonomideki gerileme Osmanlı ülkesini Avrupa'nın açık pazarı haline getirecektir (Cem, 1982).

Avrupalı devletlerin elçileri kendi çıkarlarını korumak için 1768 öncesinde Osmanlı'yı kendi yanlarına çekmek için çeşitli ittifak ilişkileri içerisine girdiler.

Osmanlı Devleti'nde daha 16. yüzyılda görülmeye başlayan devlet yönetimindeki birtakım aksaklıkları gidermek için çeşitli önerilerde bulunan idareciler görüldü. Bu aksaklıkların etkileri daha geniş anlamda henüz hissedilmemişti. Özellikle 17. yüzyılın ortalarından itibaren söz konusu aksaklık ve eksikliklerin giderilmesi için orduda yenilikler

yapılması gerektiği düşüncesi ortaya çıktı. Avrupa'dan ilham alan ilk yenilik hareketleri III. Ahmet döneminde kendini gösterdi ve zamanla Avrupa'nın her alanda üstünlüğü kabul edilerek her alanda yenilik hareketlerine girişildi. Ancak yeninin yanında eskinin de varlığını devam ettirmesi toplumda bir ikilik doğurdu ve batı ile her alanda baş etme konusunda başarılı olunamadı. Yapılan yenilik hareketlerinin genel özellikleri incelendiğinde; Avrupa'nın her alanda üstünlüğü kabul edilmesine ve yeniliklere bu düşünceden hareketle devam edilmesine rağmen yeniliklerdeki ağırlık noktasını devletin parçalanmasını önlemek teşkil etti. O nedenle ordu ve donanmanın güçlendirilmesi ve askeri alanda yenilik yapılması ön planda tutuldu. Daha önceki yenilik hareketlerinden farklı olarak sosyal, kültürel, ekonomik, siyasal ve askeri alanların tümünde yeniliklere gidildi. Büyük devletlerin Osmanlı Devleti'nin iç işlerine karışmasına engel olunmak istendiyse de ülkenin içinde bulunduğu durum buna uygun değildi. Büyük devletlerin baskılarını önlemek, yapılan yenilik hareketlerinde onların desteğini almak için fermanlar yayınlandı. Yenilik hareketleri içteki muhafazakâr çevreler, dışarıda ise Osmanlı Devleti'nin güçlenmesini istemeyen devletler tarafından engellendi. Yenilik hareketleriyle oluşturulan kurumlar yanında eski sistemin kurumlarıyla birlikte varlığını sürdürdü. Bu durum başarıyı engelledi. Aydınlanma düşüncesi, Fransız İhtilâli, Sanayi Devrimi ve bunların doğurduğu yeni düşünce akımları (milliyetçilik, liberalizm, sosyalizm, demokrasi, vb.) Osmanlı Devleti'nde bulunan Gayri Müslim topluluklar içerisinde hızla yayıldı.

Osmanlı Devleti'nde Lâle Devri ile başlayan yenilik hareketleri ve devleti kurtarma çabaları 1789 yılında Osmanlı Devleti'nin başına geçen III. Selim döneminde (1789-1807) her alana yayılarak "*Nizamı Cedit*" adını aldı.

1787 yılında Rusya'ya yeniden savaş ilan edildiğinde devlet iflasın eşiğindeydi. Önceleri olduğu gibi bazı zenginlerin, görevden uzaklaştırılan vezirlerin malına ya da mirasına el koyarak ordunun ihtiyacı olan paranın temin edilmesine artık olanak yoktu. Padişah I. Abdülhamit, mali bunalım karşısında devlet büyüklerinden "*iane=yardım*" toplanmasını bir çeşit iç borçlanmaya gidilmesini düşünmekteydi. Ancak bu gerçekleşmeyince, padişah "*Cenab-ı Hak layıklarını versin*" diyerek Şeyhülislamdan fetva alarak tarihimizde ilk kez dış borçlanmayı deneyecekti. Bu bağlamda Hollanda'dan para alınması konusunda görüşmeler yapılarak karşılığında bazı ürünler verilmesi konusunda anlaşılırsa da borçlanma gerçekleşmemişti (Cem, 1982). Bu savaşlarda bazen kısmi başarılar elde edilmiş olmasına rağmen yeni topraklar yitirdiler. III. Selim tahta geçtiğinde Avrupa'da Fransız İhtilâli oldu ancak daha etkileri dünyada tam olarak anlaşılamadı. Bu

sırada yeni padişah, Rusların eline geçen Kırım'ı geri almak amacıyla Ruslar'la savaşa tutuştu, ancak Kırım'ı alamadığı gibi, elinden yeni topraklar da çıktı. Bunun üzerine III. Selim, 1792 tarihinde Yaş Antlaşması'nı imzalamak zorunda kaldı ve yönetime yeni bir düzen verilmesi gerektiğini anladı.

Tarihçiler, III. Selim döneminde 1792 tarihinde Rusya ile imzalanan Yaş Antlaşması'ndan sonra Osmanlı Devleti artık bir daha eski gücüne erişemeyeceğini ve Avrupa ile Dünyadaki gelişmeler karşısında mevcut yapısı ile baş edemeyeceği yorumunu yaparak; Osmanlı Devleti'nin 1792'den itibaren “*Dağılma ve Parçalanma Dönemi*”ne girdiğini belirtirler.

1.4. Avrupa'ya Giden Osmanlı Devlet Görevlilerinin Batılılara Bakışı

Osmanlı Devleti 18. yüzyılda Avrupalılar ve Avrupa'daki yaşam ile ilgili olarak bilgileri daha ziyade Avrupa'ya gönderdiği elçilerin yazdığı raporlar ve mektuplardan öğrenmektedir. Bu elçiler arasında en meşhuru Yirmisekiz Mehmet Çelebi'dir.

Yirmisekiz Mehmet Çelebi, 21 Kasım 1720 tarihinde Fransa'nın Toulon Limanı'na ulaştı ve daha sonra Paris'e giderek orada Fransa Kralı ile görüştü. Fransa'ya bulunduğu süre içerisinde iyi bir gözlemci olarak her şeyi inceleyen Yirmisekiz Mehmet Çelebi bu seyahati konusunda yazdığı raporunda uzun uzun operadan da söz etmektedir. Onun raporunda bu denli operadan söz etmesi bundan çok etkilendiğinin bir kanıtıdır. Yirmisekiz Mehmet Çelebi aynı zamanda Türkiye'de ilk kez operadan söz eden kişidir. Opera hakkında şunları yazıyor:

“Paris şehrine mahsus bir eğlence var imiş, şehrin kibarları, vasi dahi ekseriya varır; kral bile ara sıra gelir imiş. Bir gün bizi mareşal davet eyledi. Anı seyre gidecek olduk ve ol saraya opera yapılmış, rütbesine göre herkesin mahsus oturacak yeri vardır. Kralın yanına oturduk... Önümüzde sazandelerin olduğu mahalde işlemeli büyük bir perde asmışlardı. Tamam, yerleştikten sonra birdenbire ol perde kaldırılıb, ardından büyük bir saray zuhur eyledi. Sarayın avlusunda oyuncular, kendilerine mahsus elbiseleri ile yirmi kadar peri yüzlü kız pırıl pırıl taşlı ve fistanları ile meclise tekrar pırıltılar soluyup, sazlar hadi hep birden nameye giriştiler. Sözün kısası, ol kadar şaşırarak şeyler gösterdiler ki, tabir-i kabil değildir. Görülmedikçe inanılmayacak kadar acayıplikler, gariplikler temaşa olundu.” (Sevengil, 1979: 10).

Yirmisekiz Mehmet Çelebi, opera binası için de şöyle demektedir:

“Saray operasında kral sarayında divanhane tarafından böyle bir cemiyet için mahsus bir rakshane yapmışlar... Divan somaki mermerden yıldızlar içinde acayip tasvirler ile süslü... Tırabzanları ile gayet hoş bir mahalde, vardığımızda kibar karıların çoğu altınlar içinde ziynete bulmuş, mücevher elbiseleri ile gelmişler. Her biri bir locada oturmuşlar idi. Opera şarkılarının sazendelerini görmüşler yekpare çalmaya girişüp, rakkaslar raksa başladılar.” (Rado, 1970: 10).

Ahmet Resmi Efendi ise 1757 yılında Viyana’ya elçi olarak gönderildi. Orada hem opera hem de maskeli baloları izleyen Ahmet Resmi Efendi bu konuda şöyle diyor:

“Akşama dek dolanıp güneş batarken kale içinde bulunan ve opera ve komedyaya diye adlandırılan hayalhanelere (tiyatrolara) giderler. Saat üçte de tiyatrodan çıkınca ellerinde mumları (meşaleler) ışılayarak kapıları önlerinde fanuslar yanan birbirlerinin evlerine tatlı vakit geçirmeye misafirliğe giderler.” (Atsız, 1980: 36)

Ahmet Resmi Efendi Berlin’e gittiğinde orada gördüğü maskeli balodan şöyle söz etmektedir:

“Bazı kereler de redoute (maskeli balo) adında başka bir toplantı da düzenlerlerdi. Memleketin ileri gelenleri ve kadınları karmakarışık, kırmızı ayakkabılar ve canfesten elbiseler giyip üzerlerine ferace biçimi kumaşlar atarlar yüzlerine de adam yüzü şeklinde burunduruk tutup kim olduklarının bilinmesini önlerler ve sonra da sarayın içinde dolanmaya başlardı. Bu dolanmaları sırasında duygularına uyarlar ve herkes gönlünün çektiği kadının elinden tutardı. Aralarında kıskançlık gibi, yasaklar gibi sıkıntıları olmadığından, aşağı yukarı uzun boylu dönüp dolaşarak sevinçten hoplayıp zıplayarak yapacaklarını yaparlar, kılıklarını değiştirdiklerinden tanınmayacaklarını düşünerek gruplar halinde beğendikleri yere giderlerdi.” (1980: 67)

1.5. Batıların Türkler’i Değerlendirmesi

Batılılar Türkler’e 17. yüzyılın sonu ve 18. yüzyılın başında tam tavır alacak durumda değillerdi. Osmanlı Devleti, Viyana Kuşatması ve sonrasında yaklaşık yüzyıl boyunca kaybettiği yerleri ele geçirmek ve yeni yerler elde etmek için büyük çaba sarf etmiş olmasına rağmen, kaybettiği yerleri geri alamadığı gibi yeni yerler de kaybetti. Avrupa karşısında geri kaldığını ve devletin her alanında yenilik yapılması gerektiğinin farkına varan ilk padişah Sultan III. Selim oldu.

Batılı devletler kendileri için yeni hareket ve çıkar alanı olarak gördükleri Osmanlı ve Türkiye topraklarını elde etmek için bazen tek başına bazen de çeşitli ittifak ve kuruluşlar aracılığıyla faaliyet gösterdiler. Hatta kendilerince bu topraklara uygarlık getireceklerini iddia ederek “*Doğu Sorunu*” veya “*Şark Meselesi*” amaçlarını formüle ettiler. Bu ittifaklara ve kendisine karşı oluşturulan planlara gerekli cevabı akıl ve bilim yoluyla çözüm ve karşı ataklar geliştiremeyince Osmanlı Devleti tarih sahnesinde yerini aldı.

19. yüzyıl Avrupa’da ve Osmanlı topraklarında Fransa’nın saldırıları ve başarılarıyla başladı. 19. yüzyılın başında Avrupa için Fransız tehlikesi en önemli sorundu ve hemen durdurulmalıydı. Zira Napolyon tüm Avrupa sistemini kökünden sarsıyor ve girdiği topraklara “*yeni düzen*” getiriyordu. Fransa’ya karşı İngiliz diplomasisi devreye girerek Rusya, Avusturya, Osmanlı İmparatorluğu, Portekiz ve Napoli Krallığı’ndan oluşan bir ittifak kuruldu ve Fransa on iki yıl devam edecek bir savaş sonunda dize getirildi. Fakat “*eski düzene dönme*” girişimi olan Viyana Kongresi’ne Osmanlı’nın çağrılması düşünülmeydi. Çünkü Avrupa’nın bundan sonraki hedefi, Osmanlı Devleti’nin parçalanmasıydı.

Fransa’ya karşı yürütülen ve “*büyük savaş*” olarak isimlendirilen mücadele sonunda Avrupa istikrar ve barışı tercih etti. Ama sanayi ve ticaretteki gelişme, Avrupa ile Amerika arasındaki çatışmaları ekonomik alana kaydırıldı.

Sanayi Devrimi sayesinde ortaya çıkan teknoloji, etkisini savaş araç ve gereçlerinde gösterdi. 19. yüzyılın ikinci yarısında demiryolları, telgraf, hızlı ateş eden silahlar, zırhlı savaş gemileri mücadeleyi iyice kızıştırdı.

Avrupa’da 1850’lerde başlayan sanayileşmesini tamamlayan ve tamamlamayan devletlerarasındaki savaşım 1870-1871’de Almanya ve İtalya’nın siyasal birliklerini oluşturmaları ile yeni bir safhaya girdi. Bu iki devlet yayılma bölgesi olarak Osmanlı topraklarını seçtiler.

Sanayi devrimi Osmanlı için tam bir yıkım oldu. Osmanlı, Batılılarca sadece bir pazar olarak görüldü. Osmanlı buna önlem alacağına ülkedeki sıkıntıyı gidermek için Avrupa’dan gelen ürünlere kapıyı sonuna kadar açtı ve 1838 Ticaret Anlaşması ile Osmanlı’nın küçük sanayi ve tarımı çöktü. Batıya benzeme sevdası ülkeyi kısa sürede “*açık pazar*” ve “*hammadde deposu*” haline getirdi. Başlangıçta Osmanlı bu anlaşmanın sonucunu kavrayamayarak bol para ve mal girişini iyi yönetime yorumladı. Bu dönemde

Osmanlı ticaretinde önemli gelişmeler oldu. Ama bu gelişmeler tam anlamıyla mal alıp, hammadde satmaya dönük idi. Tabii ki bu durum ekonomiyi altüst etti (Cem, 1982).

1.6. Avrupalılar'da Türk Modasının Başlaması ve Harem Merakı

Osmanlı İmparatorluğu yaptığı fetihlerle batıda ilerlemeye başlamasından itibaren Avrupa tarafından ciddi bir tehdit olarak görülmüştür. Doğulular neredeyse daha çok Türkler olarak anlaşılmıştır da denebilir. Fakat başarısız olan II. Viyana Kuşatması'ndan sonra Osmanlılar'ın da yenilebileceğini gören Avrupalılar tarafından bu ilgi zaman içerisinde değişime uğramış ve “egzotik” görünmeye başlamıştır. Viyana'da Türk gibi giyinmek, Türk kahvesi içmek, yarım ay taklit edilerek yapılmış olan çörekler buna örnek gösterilebilir (Balkış, 2010).

Edebiyat alanında 1001 Gece Masalları'nın 1704 yılında Fransızcaya tercüme edilmesi, bundan 17 yıl sonra Montesquieu'nün “*İran Mektupları*”nı kaleme alması, 1732'de Voltaire'in “*Zaire*” adlı oyununda yer alan Doğulu Prens görülürken bu durum tabii bir şekilde librettolara da yansımıştır. Mozart'ın *Saraydan Kız Kaçırma Operası*'ndan önce, 1764'te Christoph W. Gluck'un “*La recontre imprevue*” “*Beklenmedik Karşılaşma*” operası göze çarpmaktadır hatta aynı oyun 1780'de “*Die Pilgrime von Mekka = Mekke Hacıları*” adıyla Almanca'ya çevrilerek sahneye konulmuştur. Yine benzer bir konu Joseph Haydn tarafından “*L'incontro improvviso*” adlı eser 1777 yılında Esterházy Sarayı'nda sahnelenmiştir.

Alla Turca tam da bu dönemde ortaya çıkmış ancak ne yazık ki bildiğimiz anlamda bir Türk stili görülemediği. Mozart'ın bestelediği *La Majör Keman Konçertosu (Türk Konçertosu)* ve *La Majör Piyano Sonatı Rondo bölümü alla Turca* eserler için verilebilecek önemli örneklerdendir. Mehter takımının kullandığı vurmali, nefesli sazlar ve tınıları ilgi çekmiştir. Bunu taklit etmek amacıyla vurmali sazlar, piccoloflüt, ve trompetler kullanılmıştır. Avusturyalılar tarafından “*bande*” veyahut “*banda*” olarak isimlendirilen bu grup zaman içerisinde dilde yerleşerek “*band*” kelimesine evrilmiştir.

Batılıların Türkler'i değerlendiren en çok merak ettikleri ve gizemini öğrenmek istedikleri konu “Harem” olmuştur. Harem, incelediğimiz *Saraydan Kız Kaçırma Operası* adlı eserde yadırganan ve deyim yerindeyse bir anlamda hor görülen bir kurum olarak görülebilir. Arapça'da “yasak” anlamına gelen harem, mahrem kelimesinin kendisinden türetilmiştir. Avrupa'da o dönem çok yanlış tanınan bu kurum, sarayın ve bütün devlet erkânının en başta gelen yeridir. Zira hükümdarın evi ve ailesinin yaşadığı yerdir.

Aslında harem şarklılara özgü bir kurum değildir. Çeşitli Avrupa ülkelerinde de benzer yerler görülmektedir ve buna en önemli örneklerden biri olarak Versailles Sarayı'nı yaptıran XIV. Louis gösterilebilir. Her ne kadar çeşitli şekillerde yadırgansa da batıda da kadınlara, hükümdarların anne ve eşlerine doğululardan daha saygılı olduklarının yönünde iddialarda bulunmak pek doğru görünmemektedir. İran'da, Bizans'ta hatta Floransa'da senyörlerin saraylarında harem kurumu olduğu ve harem ağaları, cariyeler bulunduğu bilinmektedir.

Enderun ve Harem devlette yönetici sınıfı yaratan iki önemli kurumdur. Harem, Osmanlı Sarayı'nda okuma-yazma oranının yüksek olduğu, cariyelerin son derece ciddi bir eğitimden geçirildiği bir yerdir. Hürrem Sultan'ı düşünecek olursak kendisi gibi şiir yazabilen, edebiyata hâkim olan ve Enderunlular kadar iyi imlaya sahip olan cariyelerin görüldüğü bilinen bir gerçektir. Burada okuma-yazma, dikiş-nakış, musikî, âdap erkân gibi eğitimler verilmekteydi. Evlendirilerek saraydan ayrılanlar ise bir saraylı olarak bu Osmanlı kültürünü çevrelerine yaymışlardır. (Ortaylı, 2012)

Bu anlamda haremi sayısız oda, hamam, labirent gibi koridorlar, cariyelerin çıplak yüzdüğü havuzlar ve kurulan sofralardan ibaret sanmamak gerekir. Alt ve üst bölümlerden oluşan haremden, üst bölümde padişah, hasekileri, şehzadeler, gözdeler, harem ağaları ve oradan sorumlu memurlar kalmaktadır. Bilindiği gibi Habeşistan güneyinde avlanan zenci çocuklar hadım ettirilir ve haremi muhafaza etmek üzere buraya sevk edilirdiler. Kapsamlı şekilde düşünülecek olursa harem padişahın evidir.

İKİNCİ BÖLÜM

ORYANTALİZM ORTAYA ÇIKIŞI VE SANATA YANSIMALARI

2.1. Oryantalizme (Şarkiyatçılık) Bakış

Oryantalizm, Batı referans alınarak yapılmış bir “Doğu” ifadesidir. ‘Orient’ kelimesi ilk olarak İngilizceye “Ortadoğu” olarak girmiş, ancak kökeni Latince ‘oriēns’ sözcüğünün kökü yine aynı anlama gelen ‘orientes’ kelimesine dayanmakta ve güneşin doğuşu anlamına gelmektedir, dolayısıyla coğrafik olarak doğuyu işaret etmektedir. “Orient” terimi, Güney Avrupa ve Akdeniz’in doğusundaki yerleri kapsamaktadır.

2.1.1. Oryantalizmin Tanımı

Oryantalizm, Batılı hayal gücünün yarattığı, Batılı sanat biçimlerinden yararlanarak ifade ettiği bir doğulu kavramdır. Fantezi ve düşlerin doğusu demektir. Aslında Batılı oryantalistlerin çoğu yalnızca düş kurmakla yetinmişler, kendi ülkelerinden dışarıya adım bile atmadan kendi doğu âlemlerini hayallerinde yaratmışlardır (Croutier, 1990).

Bu bağlamda Edward Said, oryantalizmi ikiye ayırarak tanımlamaktadır. Bunlardan birincisi gizli oryantalizm, ikincisi açık oryantalizmdir.

Gizli Oryantalizm Doğu’ya dair mutlak bir fikre sahiptir, ancak Doğu’ya dair bir bilinç sahibi değildir. Doğu bu bağlamda pasif, uygar olamayan, egzotik, eksantrik, farklı, uysal ve geridir. Üstünde hâkimiyet kurulmasına alışık, fethedilmeye yatkın, ilerlemeye açık değildir. Gizli oryantalizm, doğrudan olmayan bir ifadeye sahiptir.

Açık Oryantalizm, oryantalizmin direkt bir yolla gösterilen halidir. Doğu ile ilgili değişen bilgiyi batı merkezli bakış açısıyla oluşturulan bir içerik göstermektedir. Oryantalizmin sözlü ve fiilen anlatılan durumudur.

2.1.2. Edward Said’in Oryantalizme Bakışı

Son yüzyılın en önemli bilim adamlarından biri olan Edward Said’in “Şarkiyatçılık” adlı kitabının “Oryantalizmin Kapsamı” başlıklı ilk bölümünde, gerek tarih, tecrübe, gerekse felsefi ve siyasi temalar açısından oryantalizm konusunun alt başlıkları tarihsel olaylar eşliğinde ayrıntılı olarak işlenmiştir.

“Oryantalist yapılar: Eski ve Yeni” adlı ikinci bölümde, yine aynı şekilde geniş kronolojik bir anlatımla önemli yazar, şair, sanatçı ve bilim adamlarının eserlerinde

görülen ortak bazı durumlara işaret ederken, çağdaş oryantalizmin ortaya çıkışını anlatmaktadır. “*Şimdilerde Oryantalizm*” başlıklı üçüncü bölüm, ikinci bölümün sonundan; 1870’den, Doğu sömürgeciliğinin büyümesini konu edinerek II. Dünya savaşında sonlandırılmıştır. Burada İngiliz-Fransız hegemonyası altındaki Doğunun, Amerikan hegemonyasına nasıl geçtiği anlatılmaktadır. Amerika’da oryantalizm konusundaki fikrî ve sosyal gelişmelerden bahsedilmektedir.

Edward Said kitabında, Batılılar’ın kendi varsayımları, görüşleri doğrultusunda Doğu’yu ele aldıklarını, kendi çıkarlarına uygun bir Doğu betimlemesi yaptıkları açıktır. Bunu yaparken de Batılı yazarların fikirlerine başvurularak yine Batılı eserler üzerinden örneklendirilerek, Batılılar’ın Doğu’yu keşfetmeye başladığından sonra neler yaptığı anlatılmıştır.

Avrupalı için Doğu, kendilerinin icat ettiği, eski çağlardan itibaren insanlarda hayaller, değişik izlenimler ve Batılılar’ın alışık olmadığı ilginç deneyimler edinilebileceği öngörülen bir yerdir. Amerikalılar içinse Doğu kavramı, daha çok Çin ve Japonya dolayısıyla Uzak Doğu’yu kapsamaktadır. Ancak Fransızlar ile İngilizler ve onlar kadar olmasa da Ruslar, İspanyollar, Portekizliler, Almanlar, İtalyanlar ve İsviçreliler kültürel anlamda seyahatnamelerden, incelemelerden ve çeşitli edebî metinlerden anlaşıldığı kadarıyla oryantalizm geleneğine sahiptirler.

Doğu’yu inceleyen, öğreten, kaleme alan, araştıran kimselere *oryantalist* veya *şarkiyatçı* denir. Yaptıkları bu incelemeler, öğretiler, araştırmalar, yazılar bütününe de *oryantalizm* veya *şarkiyatçılık* denir.

Doğu yalnızca Avrupa’nın yakınında bir kara parçası olmasının yanı sıra Avrupalı ülkelerin sömürgelerinin bulunduğu, zengin, hammadde kaynağı, ucuz iş gücü barındıran bir yerdir. Kurulan uygarlıkların, konuşulan dillerin kaynağı ve kültürel uzantısıdır. Bunun yanında Doğu pek çok açıdan kendisinin karşıtı olan bir medeniyetler bütünüdür. Bu anlamda yukarıda kısaca tanımı yapılmış olan oryantalizm, ideolojik ve kültürel açıdan Doğu ile ilgili çeşitli kurumlar, sözcükler, kavramlar, betimlemeler, öğretiler ve hatta sömürge bürokrasisi ve yöntemlerini içinde barındıran bir muhakeme şeklidir.

Oryantalizmi ele alırken, bir yargılama, akıl yürütme biçimi olarak; bilimsel, düşünsel, politik, sosyolojik, ideolojik ve askerî bakımdan Doğu hakkında çıkarımlarda bulunurken bu yargılama biçiminin yöntemlerine başvurmaksızın başarılı olmak Batılılar’a göre pek mümkün görülmemektedir. Bu açıdan yaklaşıldığında oryantalizm, Doğu’nun Batılılar tarafından yönetilmesiyle ilgili etkili bir çıkarlar bütünüdür.

Edward Said oryantalizmi, kültürel bir baskı olarak çözümleme ve inceleme gayesindedir. Yani oryantalizm Doğu'ya ait her şeyin incelenmesi, eleştirilmesi, disipline edilip, yönetilmesi, baskı altına alınabilmesi için toplanmış bilgiler bütünüdür. Oryantalizm, pozitif bir öğretden çok, Doğu'ya getirilmiş birtakım sınırlamalar olarak görülebilir. Entelektüel anlamda Batılılar tarafından oluşturulmuş bir kavram olarak, Batı'nın gücünün bir çeşit anlatım biçimidir.

2.1.3. Oryantalistlerin Düşünceleri

Oryantalizm, Avrupalılar tarafından bilinçli olarak ortaya atılmış, yüzyıllar boyunca sürdürülmüş, çeşitli yatırımlara sebebiyet vermiş bir teori ve pratikler bütünüdür. Ancak unutulmamalıdır ki, oryantalist yaklaşımı etüt eden Avrupa ve Amerika, Doğu ile ilgili bu tanımları, saptamaları ortaya koyarken, kendi kültürü, bilgisi ve geleneğinin dışına çıkmayan, kendisinden olmayanı ötekileştiren bir tavır göstermiştir. Bu yaklaşıma göre, Doğu'yu görünür kılanın Batı'dır. Bununla birlikte ortaya konulan her kavram ve öğreti Batılı anlatıcı ve teknikleri kullanılarak oluşturulmuş, bu sayede Doğu farklı bir kültür olarak algılanmaktan ziyade yalnızca kendisini icat eden Batı kültürünün bir bağlantısı konumuna gelmiştir.

Oryantalist Balfour'a göre Mısır, İngiltere'nin tanıdığı bir ülkedir ve kendi kendini yönetemeyeceği hem Mısırlılarca hem de İngiltere açısından bilinmektedir. Mısır'ın işgalini anlatırken, kendisi de bu durumu onaylamıştır. Balfour, Batılılar ve Doğuluları birbirinden ayırırken, Batılıların hükmeden, Doğuluların ise hükmedilen olduğu kanısına varmıştır. Dolayısıyla Doğu, Batı'nın egemenliği altına girmesi, iç işlerine karışılması, her anlamda gücünü Batılı güce bırakması gerektirir. Doğulular ile ilgili edinilmiş bilgi onların yönetimini kolay ve kazançlı kılan en önemli şeydir (Said, 2004).

Batı ve Doğu'nun ayrımının ortaya çıkışı özellikle coğrafi keşiflerden sonra yapılan ticaret ve savaşlar aracılığıyla olmuş ve yüzyıllarca sürmüştür. 18. yüzyılın ortasından sonra Doğu-Batı ilişkilerinde iki önemli öge ortaya çıkmıştır. Bunlardan ilki, Doğu hakkında geniş ve sistemli bir bilgi ağının oluşması, ikincisi ise Batı'nın Doğu'ya hükmetmesidir.

Batılı oryantalistlerce Doğu; dinsiz, çocuk ruhlu, azgın, mantıktan ziyade duygularıyla hareket eden, zayıf hafızalı, kolayca himaye altına giren bir yapıya sahiptir (Said, 2004) ve cinsel arzuların tatmin edildiği bir yerdir. Fakat Avrupalı; olgun, âdil, makul, mantıklı, sistematik bir yapıya sahip ve normal yani olması gerektiği gibidir.

Julia Pardoe, 1839 yılında oryantalizmin batıda algılanmasını şöyle anlatmaktadır:

“Avrupalı’nın kafası, oryantal gizem, mistisizm ve görkemle öylesine dolmuştu ki ve seyyahların anlattıkları mucize ve mecazlara öylesine inanmıştı ki, eski yaklaşımlarını bilerek tezgâhlayıp, sonra da düş kırıklığına uğrayarak üzülmemek için bunlara dört elle sarıldığından şüpheye düşüyor.” (Said, 2004: 217)

1845’ten 1914’e değin Avrupa’nın dünya genelindeki hâkimiyeti % 35’ten % 85’e çıkmıştır (Said, 2004). İngiltere ve Fransa’nın başta geldiği bu yayılmacı etkinlik en çok Asya ve Afrika kıtalarını etkilemiştir. Henry Kissinger’e göre çağdaş dünya gelişmiş ve gelişmekte olan olarak ikiye ayrılmaktadır. Gelişmiş ülkeler, Batı’yı temsil etmekle birlikte, gelişmekte olanlar da Doğu’yu ifade etmektedir. Newton devrimi temel alınmıştır. Bir ülkeyi sömürgeleştirmek oradaki çıkarları ayırt ederek veya yaratarak yapılmaya başlanmaktadır. Bu çıkarlar ekonomik, ticarî, kültürel, bilimsel olabilmektedir. Oryantalizm de bunlara ulaşmak için bir araç olarak kullanılmıştır. Hindistan’da ilk kolonileşme hareketleri sırasında, oryantalistlerin çoğu hukuk bilginleri veyahut misyonerlik eğilimleri fazlaca olan doktorlardı. Bu âlimler Asya’da ıslahı kolaylaştırmak adına bilim, sanat, din ve ideolojileri incelemekle birlikte kendi ülkelerinin kültür, bilim ve sanatını Doğu’ya aşlamaya çalışmışlardır. Avrupalılar burada siyaseti azınlık konusu üzerine de dayandırarak sürdürmüşlerdir.

Diğer bir örnek olarak ise Napolyon’un Mısır’dan ayrılmadan önce yardımcısı Kleber’e önemli yönergeler vermesidir. Bu yönergelerde Mısır’ın, halkın kalbini kazanabilen oryantalistler ve dinî önderler tarafından yönetilmesi direktifi yer alıyordu (Said, 2004). Napolyon’un isteği, Mısır’ın Doğu’da Fransız ilminin bir kolu olarak gezginler, bilginler, arkeolog, tarihçiler ve askerler aracılığıyla tanınarak, bu sayede de tanıtılmasının sağlanmasıydı. Elbette 19. yy. itibariyle oryantalizmin çeşitli başarıları gözlemlenmiştir. Bu anlamda Batı’da eğitimi verilen Doğu dillerinin sayısı, yayımlanan, çevirisi yapılan, yorumlanan eserlerin sayısı artmıştır. Doğu’ya sempati duyulmaya başlanmasının yanında Arapça, Sanskritçe dilbilgisiyle, eski Fenike kurumlarıyla, Arap şiiri ile ilgilenmeye başlayan öğrenciler buna bir örnek olarak gösterilebilir.

Yine bu duruma örnek olarak Edward Said’in Oryantalizm kitabında belirttiği, 19. yüzyılın başta gelen oryantalist bilginleri ve kurulan dernekleri sıralanabilir. Bilginler: Renan, Gobineau, Humboldt, Steintal, Burnouf; Palmer, Meil, Dozy, Muir. Dernekler: Asya cemiyeti (1822), Kraliyet Asya Cemiyeti (1823), Amerikan Şark Cemiyeti (1842)’dir (Said, 2004).

Batılılar oryantalizmi sabit bir değer olarak almış, çok farklı bir Doğu varsayımı yapmıştır ve dolayısıyla 18. yüzyıldan sonra kendini pek yenileyememiştir. Onlara göre Doğu veya Doğulu yabancı olmakla birlikte tam anlamıyla ‘öteki’dir (Said, 2004). Batı’dan başkadır. Doğu’yu başkaları tarafından ele alınan, incelenen, tanımlanan, değiştirilen ve baskılanan bir varlık göstermektedir. Eylemsiz olmakla birlikte egemen olmayandır. Oryantalistlerin incelemelerinde özcü bir tutum sergilemelerinden kaynaklı olarak ırkçılık sonucuna ulaştıkları görülebilmektedir.

1920’lerden itibaren uçtan uca üçüncü dünya ülkeleri ve imparatorluklarıyla emperyalist ilişkiler “karşılıklı etkileşim” biçiminde olmuş, 1955’teki Bandung Konferansı ile Doğu nispeten Batı’dan kurtulmuştur denebilir. Yeni güç dengeleri oluşmuştur, bunlar; Sosyalist Sovyet Cumhuriyet Birliği ve Amerika Birleşik Devletleri’dir. Eskiye nazaran bundan sonra oryantalizmin karşısında siyâsî varlık gösterebilen, düşünen, akıllı bir Doğu figürü oluşmuştur.

Doğu’da oluşan ulusal bağımsızlık hareketleriyle, Batı’nın daha önce yaptığı kaderci, etkisiz, himaye altına alınan Doğu tanımına ters düşmekle birlikte, Doğu ile bu bağımsızlık hareketlerinin ardından varlık gösteren Doğu arasındaki ayırım ortaya çıkmıştır. Bu anlamda uzmanlar da halk da artık oryantalist düşünce biçiminin zaman aşımına uğradığını fark etmiştir. Bu farklar iki şekilde incelenmiştir, bunlar; Oryantalist yaklaşım güden bilim ve onun araştırdığı konu olan Doğu’dur. Beşerî bilimlerde kullanılan yöntemler ve çalışma araçlarıyla oryantalizmin esas aldığı yöntemlerle kavramlar arasında uyumsuzluklar olmuştur. Ancak bununla birlikte çağdaş oryantalistlere göre halen gerçek insan Batılı olmaya devam etmektedir.

Doğu’nun nimetlerinin kullanım önceliği bu gerçek insan olan Batılılar’a aittir. Onlara göre Doğulu; deve üstünde, ahlâksızlığa eğilimli, şehvet düşkünüdür. Oryantalizmin istikrarlı olarak yaptığı en önemli hata, başka kültürleri, milletleri veya coğrafi bölgeleri öteki olarak addedip, önemsemeksizin bu başka varlığı değişmeyen kusurlar ve zayıflıklarla özdeşleştirmesidir. 18. yüzyıldan itibaren genişleme, sıralama, Doğu’yu ele alış biçimiyle ortaya atılan fikirsel dalgalanmalarla; çağdaş oryantalizmin düşünsel açıdan kurumsal olarak yapılaşmasına sebebiyet verilmiştir. Bu durum ise özellikle Doğu’da çok önemli olan İslam dini, Batılılarca kendi din anlayışlarına ters düşmekte ve dar bir görüşe sahip olduğu yönünde değerlendirilmiştir. Hatta öyle ki bu durum, çağdaş oryantalizmle birlikte kendi kültürlerinin ve yönetim şekillerinin lâik unsurlarından biri haline gelmiştir.

Birinci Dünya Savaşı sonunda dünya topraklarının %85'i Avrupa tarafından sömürgeleştirilmiş haldeydi. Açıkça görülmektedir ki, bu sonuç çağdaş oryantalistlerin hem yayılcı politikalarına hem de sömürgeciliklerine destek olan bir alandır.

Sacy ve onun gibi oryantalistler, Arap şiirinin Batılılar'a zevk verebilmesi için onun tekrar biçimlendirilmesi gerektiği düşüncesi içerisindeydiler. Onlar için Doğulu eserler kısmî olarak ele alınmalıydı. Bu sebeple Avrupa'ya yabancı olan bu eserlerin sürükleyici, yeterli seviyede ve eleştirel olmadığı düşüncesindeydiler. Renan bu anlamda Sacy'nin savunduğu düşünceye bir resmiyet kazandırarak, düşünsel ve maddi açıdan sistemli bir hale getirmiştir. Profesyonel oryantalistler, Doğu'nun parçalarından kendi anlayışlarına göre yeni bir portre oluşturmayı görev edinmişlerdir (Said, 2004). İngiltere bu anlamda yıkıcı ve yanlı bir güdüyle Hindistan'ı bir hammadde diyarı ve ucuz iş gücü olarak değerlendirmiş ve toplum değerlerine zarar vererek onları maddiyat sağlama aracı olarak görmüşlerdir.

Oryantalistler Doğu'yu ve Doğu toplumlarını değerlendirirken onları insan olmaktan çok çeşitli genellemeler, ayırtırdıkları sınıflar olarak düşünmüşlerdir. Samiler ve Arapların uğradığı olaylar buna örnek teşkil etmektedir (Said, 2004).

İlk oryantalistler, hiç Doğu'da bulunmadan, tamamen teoriye dayanan bir oryantalist anlayışı ortaya koymuşlardır (örneğin: Sacy, Renan). Bazı oryantalistler Doğu'da bulunarak Doğulular'la temas geçmiştir ve bu tecrübelerine dayanarak oryantalist fikirler öne sürmüşlerdir. Onlar, Doğulular için hem yerli hem de yabancı durumundaydılar. Bu anlamda gözlemlerine dayanarak yazıya dökülmüş yararlı bilgiler vermişlerdir. Doğulular'dan çok Avrupa için Batılı yayın kurumlarının gücünün de temsilcisiydiler. Oryantalistlik olgusunu da dışardan resmetmişlerdir.

Renan, Sacy, Lane gibi ilk oryantalistler Doğu'yu bir mizansen eşliğinde anlatmış, sonraki oryantalistler bilgin veya yazar olsun fark etmeksizin oluşturulan bu mizansene bağlı kalarak bu anlatımlara devam etmişlerdir. İlerleyen zaman içerisinde Doğu'nun yönetimi esnasında şahıslardan çok hükümetler ve kurumların göze çarptığı görülmüştür. Özellikle 19. yüzyıldan 20. yüzyıla geçerken ortaya konan durum bu şekildedir.

Oryantalistliğin düşünüş ve etkinlik olarak neleri kapsadığına bakıldığında, en dikkat çekici durumlardan biri Doğu ile karşılaşan Batılılar'daki çatışma güdüsüdür. Daha önce de bahsedildiği üzere Doğu-Batı arasındaki sınırda üstünlük ve güç Batı'ya verilirken, Doğu'ya kusurlu muamelesi yapılmaktadır. Yapılmış çalışmalarda bu soruna yüzyıllardır rastlanmaktadır. Oryantalistlik, geleneksel öğrenim (klasik eserler, filoloji, İncil vb.), kamu

kuruluşları, coğrafi dernekler, üniversiteler, genel eserler (örneğin: Doğu betimlemeleri, fantezi ve seyahat kitapları) ile ilgilenmiştir. Ne var ki, Doğu'dan söz eden Batılılar'ın genellikle yayılcı, milliyetçi ve hatta ırkçı tavrının pek de değişmediğinin dile getirilmesi yanlış olmayacaktır.

19. yüzyıla gelindiğinde halen Doğu hakkındaki bazı fikirler geçerli sayılmaktaydı. Daha önce de onaylanmış olan şehvet düşkünlüğü, sapkın zihniyet, hafıza geriliği, gözlem konusunda yetersizlik, despotluk Batılı okuyucuların aklına ilk gelen özelliklerdendi. Oryantalizm bir anlamda erkekler âlemiydi, burada kadın da yalnızca erkeğin gücünün yarattığı bir varlıktı. Yine 19. yüzyılda ortaya çıkmış “ırklar arasındaki eşitsizliğin biyolojik kökenleri” Doğu-Batı eşitsizliğini onaylayan bir araç olarak kabul görmüştür. Öyle ki bu anlayışa göre Batı, Doğulular'ın aklından ziyade kişiliğini eğitmek için Doğu'ya gitmiştir.

20. yüzyılda uygarlıklar ve diller arasındaki farklarla ilgili kesin ve değişmez yargıların Batı tarafından tayin edilmesidir. 20. yüzyıl oryantalist anlayışının amacı Doğu'yu anlamaktır. Doğu uzmanından Doğu hakkındaki bilgiyi işleyerek, onu bir iş makinesine dönüştürerek, ne kadar gücü varsa Batı uygarlıklarının çıkarları yönünde fikinsel ve eylem akımlarını ortaya çıkararak harekete geçirmektir. Batı'nın karakteristiklerini almış olan oryantalist, Doğu'nun bir parçası olarak, onun bir anlamda terbiyecisi görevini üstlenmektedir.

2.2. 18. Yüzyılda Avrupa'da Oryantalizm Olgusu

Aydınlanma sonrası 18. yüzyıl düşünürlerinden bazıları doğu kültürlerinin batı kültürü karşısında daha kadim ve üstün olduğuna dair söylemlerde bulunmuşlardır. Buna örnek olarak Voltaire, Deizm'i daha rasyonel bulmakla birlikte, Zerdüştlük inancına da ilgi duymuş ve bu iki dini Hıristiyanlıktan daha üstün olduğuna dair görüşünü belirtmekle birlikte bu konulara ilişkin araştırmaları da desteklemiştir.

Yine o dönemde yapılan çeşitli tercümelerden Abraham Anquetil-Duperron tarafından çevrilen Avesta ve benzer şekilde Hint-Avrupa dilleri ile ilgili yaptığı araştırmalarla William Jones, doğu ve batı kültürlerinin birbirleriyle olan ilişkisini ve nasıl yer yer birbirine karıştığına dair bulguları ortaya çıkarmıştır.

Ancak özellikle Sanayi Devrimi sonrası çıkan sömürgecilikle birlikte Hindistan'ın kontrolü ile ilgili olarak İngiltere ve Fransa arasındaki anlaşmazlık sonrası James Mill gibi iktisatçılar, Doğu ülkelerinin ilerleyemeyen, değişime direnç gösteren ve yozlaşmış olduğu

ile alâkalı söylemler ortaya atmışlardır. Buna örnek olarak Karl Marx gösterilebilir “*Asya modeli üretim*” konusu ile ilgili kendisi de bu üretim türünü değişmez bulduğunu bir eleştiri olarak dile getirmiştir (Said, 2004).

Dinsel açıdan bakıldığında, Evanjelistler doğu dinlerini kabul edilemez, hurafe olarak görmekte ve aşağı bulmaktaydılar. Eugene Burnouf ve Max Müller gibi araştırmacılara göre ise Budizm ve Hinduizm üzerine ilk ciddi batılı araştırmalar yapılırken İslamiyet’le ilgili araştırmalara da devam edilmekteydi. Doğu Araştırmaları yaklaşık olarak 19. yüzyılın ortalarında akademik bir disiplin olarak ortaya çıkmıştır. Ancak buna rağmen “anlaşılmaz ve hilekâr Doğulu” gibi ithamlar, ırkçı söylemler de artmaya başlamıştır. Buna örnek olarak Büyük Britanya’da da “*Unspeakable Turk*” yani “*konuşmaya değmez Türk*” tabirinin çıkışı örnek gösterilebilir. Klasik Yunan ve Roma’ya nazaran Doğu sanatı ve edebiyatı hala “*egzotik*” ve alt seviye olarak düşünülmekteydi. Doğudaki politik ve iktisadi yapıların genellikle toprak ağalığı ve derebeyliği gibi feodal oluşu “*doğu despotizmi*” olarak algılanmakta ve bu durumun da kültürel açıdan ilerlemeye engel olduğuna inanılmaktaydı. Çoğu eleştirel teorisyenler bu açıdan düşünüldüğünde, doğuculuğun batılıların gözünde ideolojik anlamda sömürgeciliğin bir parçası olarak görmüşlerdir (Said, 2004).

2.3. Sanat ve Edebiyatta Oryantalizm

Rönesans ve coğrafi keşiflerden itibaren yavaş yavaş tanınmaya başlanmış olan doğu, 18. yüzyıl ve sonrası da dâhil olmak üzere batıda çeşitli şekillerde taklit edilmiştir. Buna örnek olarak Avrupa’da dekorasyonlarda kullanılan Çin seramikleri gösterilebilir. Çin temaları batıda “*Chinoiserie*” terimi ile ifade edilmiştir.

Kuzey Afrika ve Türk betimlemelerine Ortaçağ’dan Rönesans’a hatta Barok Dönem’de dahi rastlanmaktadır. Fakat genellikle daha önce de bahsedildiği gibi yozlaşmış, şehvet düşkünü olarak tasvir edilmiştir.

18. yüzyılın başlarında bir Fransız yazar tarafından kaleme alınan ve Türkçe’ye “*Binbir Gece Masalları*” olarak çevrilen eser doğu dünyasının batılılar tarafından merakının zirveye ulaşmasını sağladı. Bu masallar Halife Harun Reşit döneminde ve sarayda geçiyordu. Antoine Galland tarafından kaleme alınan masallarda gizemli sultanların, harem ağalarının, cariyelerin ve cinler, devler uçan kanatlı atlar gibi düşsel yaratıkların maceralarına yer veriliyordu. Bu masalların kahramanı Sultan Şehriyar, karısının kendisine ihanet ettiğini öğrendikten sonra onu cellâda teslim etti ve bütün

kadınların şeytan olduklarına karar vererek, dünyada ne kadar az kadın olursa o kadar iyi olacağına inandığını açıkladı. Bundan sonra Sultan her akşam bir gelini koynuna alarak, ertesi günü onun öldürülmesine karar verdi. Sultana ölüm emri verilmiş olan talihsiz kızları bulma görevi de baş vezire verildi. Bir gün baş vezirin kızı Şehrazat, kafasında bir plan yaparak babasından kendisini Sultana gelin vermesini istedi. Beklenen saat geldiğinde saraya giden Şehrazat, Sultan'la karşılaşp peçesini kaldırdığında Sultan onun güzelliğine hayran kaldı. Ama kızın gözlerindeki yaşa kayıtsız kalamadı ve ne istediğini sordu. Şehrazat da “Benim çok sevdiğim bir kız kardeşim var. O da beni çok sever. İzin verirseniz o da bu gece bizim odamızda yatıp uyunun, çünkü birlikte olacağımız son gece” dedi. Sultan bunu kabul etti. Kardeşi Dinarzade öncesinde ablası ile konuştukları gibi Şehrazat'tan kendisine masal anlatmasını istedi. Şehrazat da Sultan'dan izin istedi ve aldığı izin ile masal anlatmaya başladı. Sultan Şehriyar Şehrazat'ın anlattığı masalı o kadar çok beğendi ki, daha başka masalları anlatması koşulu ile genç kızın hayatını bağışladı. Şehrazat bu şekilde her gece o güzel ve büyüleyici masallarını anlatmayı sürdürdü ve bu durum tam binbir gece devam etti. Bundan sonra Sultanın kadınlara karşı tutumu değişti, ülkenin yaraları sarıldı ve herkes mutlu yaşadı.

“*Binbir Gece Masalları*” Avrupa'ya yeni bir anlatım tarzı getirdi. Ayrıca aydın bir toplum hayatı için sanat ve tiyatronun önemi anlaşıldı ve yeni bir sanat dalı ortaya çıktı. 18. yüzyılda kadın ve erkekler iyi giyinip oyun oynamayı kendileri için önemli bir görev ve olay olarak görmeye başladılar. “*Binbir Gece Masalları*” onlara daha geniş bir repertuar ve canlandırabilecekleri yeni karakter ve konular çıkarmıştır (Croutier, 1990).

Viktoryen Dönemi İngiltere'sinde artan Hristiyan etkisi ile de İslam devletleri bir tehdit olarak kabul edilmiştir. Dolayısıyla da İslam ve doğu karşıtı bir tavırla çeşitli eserler ortaya çıkarılmakla birlikte doğuyu bir anlamda mitleştirecek temalar kullanılmıştır. Günümüzde durum çeşitli çevrelerde de halen devam etmektedir.

“*Paris'te “Turqueries = Türk işi”* her şeyi, tiyatro, opera, resim ve romantik edebiyat akımlarından, giyim-kuşam ve iç dekorasyona kadar her şeyi etkileyen bir akım haline geldi. Haremlı kadın şalvarları, saten terlikler ve sarık, modanın vazgeçilmez öğeleri oldu. Soylular, paşalar, cariyeler, sultanlar gibi giyinmeye başladılar (Croutier, 1990).

Başta Fransa olmak üzere Avrupa'da dönemin ünlü ressamlarına Türk giysileri giyerek portreler yaptırmak moda oldu. Pek çok insan doğu şiir tarzını kopya etmeye başladı. Kadınlar “*Şehrazatvâri*” hikâyeler anlatmaya yöneldiler. Bu durum günlük hayata ve eğlence hayatına da yansdı.

“Nargileler, alçak sedirler ve mücevher kakmalı palalar, bütün Avrupa’da evlere girmenin yollarını buldu. Lokum ve şeker düşkünlüğü ile ifade edilen “keyif” kavramı da giderek yayıldı... Afyon ve esrar kullanımı yaygınlaşırken, estetik ve ruhsal tarz yorumlar, yaratıcı romantik düşünceyi yaygınlaştırdı” (Croutier, 1990: 176).

Özellikle resim alanında Jean Auguste Deminique Ingres’in *Le Bain Turc*, Türkçe’ye çevirisiyle “*Türk Hamamı*” adlı eseri göze çarpmaktadır ki, İstanbul’da uzun bir süre yaşamış olan İngiliz yazar Lady Mary Wortley Montagu’nun mektuplarındaki tasvirleri dolayısıyla çizilmiş bu eser, teması ve resmedilişi itibariyle Doğu’yu Batı’da kabul gören kadın vücut formlarını genelleştirmek ile birlikte erotik bir dille anlatmıştır.

Batı toplumu içinde bulunduğu sosyal ve politik kaygıları ve güçlükleri doğu ağırlıklı masalsi hicivlerle dile getirecek yeni hayal ürünü bir hiciv türüne yöneldi. Bu bağlamda Voltaire “*Zadig*” adlı eserinde adalet, eşitlik ve özgürlük kavramalarını anlatmaya çalıştı. Montesquie 1721 yılında kaleme aldığı “*İran Mektupları*” adlı eserinde devlet, toplum ve kültür konularında eleştiri ve arzulanan model üzerinde durdu. Racine de “*Bajazet*” adlı eserinde Timur ve Beyazıt arasındaki mücadele ile Osmanlı Devleti’nde sarayda yaşanan kadınlar arasındaki dramatik mücadeleden söz eden beş perdelik bir tiyatro eseridir. Bu eserlerin tamamında ele alınan ana tema doğudan esinlenerek ve anlatımlar yapılarak aslında batı toplumundaki sınırsız isteklerin önüne geçilmesi ve kendi gizli duygularının açığa vurularak geniş halk kitlelerinin uyarılması ve yönetenlerin sınırsız isteklerine gem vurulmasıdır. 1735’te Vivaldi yine aynı konuyu işleyen ve aynı isme sahip “*Bajazet*” adlı operasını yazmıştır.

Bu sırada haremden esinlenerek Versailles ve Habsburg Sarayları’nı dolduran eserler de ortaya konuldu. 18. yüzyılın sonlarına doğru Mozart “*Sihirli Flüt*” adlı eserinde sağlıklı bir doğunun nasıl olduğunu göstermeye çalıştı. “*Saraydan Kız Kaçırma*” adlı eserinde ise egzotik ama aynı zamanda doğru yorumlama ile doğu insanının insanlık anlayışını batılılara gösterdi. Saraydaki güzel bir cariye’nin kurtarılmasını müzik ve dansla batılara ve yöneticilere anlattı. Bu eserleri 19. yüzyılın başlarında Bauldieu’nun “*Bağdat Halifesi*”, “*Memluk Valisi*” izledi. Mozart ve ardından da Beethoven’ın bestelediği iki ayrı “*Türk Marşı*” adlı eser ve Rimsky Korsakov’un “*Şehrazat*” balesi de oryantalist anlatımlarıyla adeta Avrupa’da zirveye tırmandı.

Batıda hayret yaratan, zengin ya da garip bir olayı tanımlamak için “*Sanki Binbir Gece Masallarındaki Gibi*” sözü kalıplaşmış bir söz dizimi haline geldi. “*Bıkkınlığın*

kuruttuğu Batı kültürü için egzotik olanın peşinden gitmek, kaçınılmaz bir şey”di (Croutier, 1990: 177).

Benzer bir eğilim yine aynı alanda Matisse’de de görülmektedir. Öyle ki 18. yüzyılda göze çarpmaya başlamış oryantalizm olgusu 20. Yüzyılda da devam etmiştir.

Edebiyatta ise Gustave Flaubert’in 1862’de yayınladığı “*Salammô*” romanında Kartaca Uygarlığı, Antik Roma için bir engel olarak anlatılmıştır. Yine burada da bozulmuş, cinselliğin ön plana çıktığı bir yer olarak betimlenen Kartaca, Sami kültürlerine ilişkin portrelere de etkili olmuştur. Diğer yandan doğu savaş, saldırı, kan ve kıyımlarla da simgelenmiş ve Batılılar’a göre de barbar ve despotik olarak değerlendirilmiştir.

2.4. Alman Oryantalizminde Türk İmgesi

Oryantalizm kavramının ortaya çıktığı yüzyıl göz önünde bulundurulursa, Almanlar’ın İngiliz ve Fransız Oryantalizm anlayışına nispeten yakınlık gösteren bir anlayışı olduğu söylenebilir. Elbette çeşitli seyahatnameler, kaleme alınmış gözlemler sonucu 17. ve 18. yüzyıla gelindiğinde Almanlar için de Osmanlı İmparatorluğu güncel bir tehlike olmaktan çıkmıştır (Kula, 1997). Yine daha önce belirtildiği gibi coğrafi ve teknolojik gelişmelerle pek çok alanda atılımlar yapan Batı’nın artık tarih sahnesinde belirgin bir şekilde üstünlük sağlamaya başladığı görülmektedir. Batı’nın bu ilerleme dolayısıyla Doğu’yu tanımlama, nasıl olması gerektiğini belirleme konusunda söz hakkına sahip olduğunu düşündüğü anlaşılmaktadır. Bu ilerlemeler doğrultusunda “*Doğu Yazgıcılığı*”, “*Muhammedanizm*”¹ ve “*Avrupalı hakkı üstündür*” düşünceleriyle kendilerini bu anlamda doğruladıkları açıkça anlaşılabilmektedir (Kula, 2010).

Erken dönem aydınlanmacılardan Wilhelm Leibniz, bu konuya katkı sağlayan kişilerdendir. Yine aynı şekilde Voltaire, Kant, Herder, Hegel, Marx, Engels ve Nietzsche de Türk ve İslam İmgeleri konusunda incelenebilecek isimlerdir. Avrupa’daki düşünce akımlarında etkin rol oynayan bu isimlerden Kant, her ne kadar barışçı, aydınlanmacı ve özgürlükçü felsefe dendiğinde akla gelen ilk adlardan biri olsa da ırk kavramını konu alan bir düşünür olduğu da göz önünde bulundurulmalıdır ve 18. yüzyıl itibariyle Türkler ve İslam pek de önemli sayılamayacak iki konudur. Ona göre, “*Avrupalılar, Doğululardan ve zencilerden üstündür.*” (Kula, 2010: 20). Avrupalı aklının üstünlüğünü temel alan Kant, Avrupa’daki devletlerin birleşerek bir tür dünya cumhuriyetine dönüşmesi fikrini felsefeye

¹ Batılılar tarafından, İslam dininin peygamberi olan Hz. Muhammed’in takipçileri anlamında kullanılmış adlandırmalardan biridir. Hz. Muhammed’e veya İslam dinine ait olan doktrinleri ve uygulamaları ifade eder.

taşımıştır. Fakat diğer yandan yine de Türkler'in olumlu ve olumsuz taraflarını ele alırken "ölçülü" bulduğu gibi, "baskıcı" yanı için hükmü altına aldığı Avrupalıların yurttaşlaşmalarına ket vurduklarını dile getirir.

Herder içinse Osmanlı toprakları "demokratik despotizm" (Kula, 2010: 20) kavramının baskın olduğu yerlerdir. Herder aynı zamanda Türklerin şiddet yanlısı bir ırk olarak sanat eserlerini yok ettiğini, Yunan halkını egemenliği altına alarak onları da kendilerine benzettiğini, Avrupa'ya gelmelerine karşın barbar olarak kalmakta ısrarcı davrandıklarını dolayısıyla da Avrupa'da yerleri olmadığını söylemiştir.

Hegel de Herder gibi daha farklı bir açıdan da olsa yine de Doğu'ya ilişkin olumsuz düşünceler sarf etmektedir. Düşüncenin Doğu'dan doğduğunu ancak orada gelişim gösteremediğini, Doğulular'ın öz bilince sahip olmadığını, bireyin ancak Batı'da özgürleşebileceğini bu nedenler dolayısıyla Doğu'ya ait olguların felsefeden silinmesi gerektiğini öne sürmüştür. Doğu'ya ve İslam'a ait pek çok şeyin net olmayıp, dağınık olduğu düşüncesindedir. Benzer bazı düşünceleri Türkler için de geçerlidir. Türkler'in kendi iradeleriyle değil başkalarının aklıyla hareket ettiklerini söylemiştir. Fakat diğer yandan Türkler'i inançlara saygılı bir toplum olarak görmektedir.

19. yüzyıl itibarıyla Marx ve Engels'e geldiğinde ise yine Kant temel alınarak, Osmanlı İmparatorluğu: *Avrupa Türkiyesi, Asya Türkiyesi, Afrika Türkiyesi* (Kula, 2010) olarak ipe ayrılmıştır. Buna göre Asya Türkiyesi askeri temsil etmekle birlikte, pek çok etnik köken ve İslam fanatizmiyle birlikte, kapalı bir görüş sergilemektedir. Bu anlamda ilerlemeye de engel olan barbarlardırlar. Tabii burada Anadolu sınırları içerisinde yaşayan etnik köken farkı göz önünde bulundurulmaksızın toplumu "Türk" olarak adlandırmaktaydılar. Burada "Türk" sorununun gerçek çözümü, Avrupa devrimine bağlıdır (Kula, 2010). Din ve inanç konusunda Hegel gibi onlar da Türkler'i saygılı hatta gereğinden fazla özgürlükçü olarak görmekteydiler.

Bizans/Yunan=Batı uygarlığının bir simgesi iken Türkler=Doğu barbarlığıyla özdeşleştirilmiştir. Fransız ve İngiliz oryantalist yaklaşımlarıyla aynı şekilde doğu batı olmayan; denetimsizlik, ereksizlik, akılsızlık olarak görülüyordu. Özellikle Osmanlı, burada rüşvetçilik, adam kayırma, ihanete eğilimli, yeteneksizlik gibi özellikler ve davranış şekilleri taşıyan bir topluma sahipti. Fakat yine de öncülleri gibi dingin ve ağırbaşlı bulunan Türkler ve sahip oldukları topraklar, Avrupa ve Asya dengesi açısından oldukça önemli olarak addedilmekte, "Avrupa devletler sisteminin temel direği" (Kula, 2010: 24) olarak nitelendirilmektedir. Her ne kadar Türkiye batıcı hukuk ve devletler sisteminin

ayrılmaz bir parçası olduğu düşünülme de Türk Ordusu Avrupa'nın askeri bir gücü olarak görölmektedir.

BÖLÜM III: SARAYDAN KIZ KAÇIRMA OPERASI

3.1. Mozart'ın Biyografisi

Joannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart, 27 Ocak 1756 tarihinde o sırada Kutsal Roma Germen İmparatorluğu toprakları içerisinde bulunan bugün Avusturya'nın bir kenti olan Salzburg'da dünyaya geldi. Çok genç bir yaşta henüz 35 yaşındayken 5 Aralık 1791 yılında Viyana'da hayata gözlerini yumdu. Kısa ömrüne müzisyen ve besteci olarak altı yüz yirmi altı eser sığdırdı.

Mozart'ın hayatı sanatını icra etmek için yaptığı seyahatlerle geçti. İlk müzik eğitimini babası Leopold Mozart'tan aldı. İlk seyahatine 1762 yılında çıkan Mozart, o dönemde henüz Almanya siyasi birliğini tamamlamadığı için prensliklerden oluşan topraklardan Bavyera Prensi III. Maximilian'ın sarayında verdi. Bu konserini müteakip Kutsal Roma & Cermen İmparatorluğu'nun saraylarının bulunduğu Prag ve Viyana'daki konserleri takip etti. Kısa sürede ismi Avrupa'da duyuldu ve yayıldı (Büke, 2017). Eserlerini icra ederken dönemin ünlü sanatçıları ona eşlik etti.

Mozart'ın müzik hayatındaki en önemli dönüm noktalarından biri onun ünlü besteci Johann Sebastian Bach ile tanışması oldu. Bach'tan çok etkilenen Mozart, pek çok eserinde özellikle kontrpuan kullanımı konusunda ondan esinlendi. Bu arada 1767 yılında çiçek hastalığına yakalanması onun yaşamını derinden etkiledi (Solomon, 2010). Her ne kadar bu hastalıktan kurtulmuşsa da hastalık onun yaşamında derin izler bıraktı. Hastalığı atlattıktan sonra İtalya seyahatine çıkan Mozart, bu seyahati sırasında Filarmoni Akademisi'ne (Accademia Filarmonica) kabul edildi.

1777 yılında ailesiyle birlikte çıktığı Avrupa seyahatinde Fransa ve Almanya'da konserler verdi. Münih ve Paris konserleri çok ilgi çekti (Büke, 2017). Prusya'nın Mannheim kentinde dönemin en ünlü orkestralarından Mannheim Orkestrası'yla birlikte konser verdi.

Mozart, bu seyahati sırasında hayatında önemli bir yere sahip olacak Aloysia Weber ile tanıştı ve ona âşık oldu. Fakat bir süre sonra birliktelikleri sona ermiş ve ardından da annesi hayatını kaybetmişti. Bir üzüntü ve duygusallık içerisinde bulunan Mozart'ın, opera konusundaki ilk büyük eseri "*Idomeneo*" Münih'te 1780 yılında sahnelendi (Solomon, 2010). Bundan sonra Mozart'ın o sırada Avrupa'da moda Türk tarihine yöneldiği görülmektedir. Mehter'den esinlenerek "*Rondo Alla Turca*" (Türk

Marşı) eserini bestelediği görülür. Yine aynı dönemde Osmanlı İmparatorluğu'nun Viyana Sefiri'nin kızı “*Zaide*” için bir opera besteledi (Koçak, 2013).

Mozart, çok sevdiği Aloysia Weber yerine onun kız kardeşi Constanze ile 4 Ağustos 1782 tarihinde evlendi. Bu yıl önemli eserlere imza atan Mozart, “*Saraydan Kız Kaçırma*” operasını da besteledi. Bu eseri onun ününün yayılmasında büyük önem taşımaktadır. 1782-1783 yıllarında Baron Gottfried von Swieten sayesinde dönemin ünlü bestekârları ile tanışma olanağı buldu. Beethoven'ın hocası, Haydn'la tanıştı. 1782-1785 yılları arasında bir dizi piyano konçertoları verdi. 1786 yılında Mozart, “*La nozze di Figaro*” (Figaro'nun Düğünü) operasını besteledi.

Mozart, son operası “*La Clemanza di Tito=Titus'un Merhameti*” eserini 6 Eylül 1791 tarihinde II. Leopold'ün taç giyme töreni sırasında sahnelendi. Bundan üç ay sonra 5 Aralık 1791 günü Viyana'da hayata gözlerini yumdu.

Mozart, ortaya koyduğu eserlerle aydınlatma düşüncesinin müzik alanında yaygınlaşmasına büyük katkılar sağladı ve aydınlanma öğelerinin evrensel değerler olarak, ileride tüm dünyanın kabul edeceği değerler olduğunu gösterdi. Onun eserleri bu nedenle dünya durdukça insanlığın benimsediği, zevkle izlediği ve en çok icra edilen eserler arasında yerini aldı.

3.2. Eserin Ortaya Çıkışı

Saraydan Kız Kaçırma Operası aslen bir “*singspiel*” olup, bu terime aşağıda daha ayrıntılı bir şekilde değinilecektir. Kabaca müzikli oyun olarak adlandırılabilir. Eserin librettosu Christoph Friedrich Bretzner tarafından yazılmakla birlikte Gottlieb Stephanie tarafından da çeşitli adaptasyon ve değişimler yapılmıştır. Bu eser, 1778-1783 yılları arasında II. Joseph tarafından kurulan Nationalsingspiel Opera Kumpanyası'nın en büyük başarısıdır. Çeşitli bazı kaynaklara göre II. Viyana Kuşatması'nın başarısızlığını kutlamak üzere sipariş verilmiştir. Ancak bazı kaynaklara göre de Osmanlı-Kutsal İttifak Savaşları sonrasında Viyana'da ağırlanacak Rus Prensi için yazıldığı bilgisi de geçmektedir (Büke, 2012).

3.3. Singspiel'in Kökenleri

Ortaçağ gizemleri ve kilise oyunlarının yanı sıra, Singspiel ile ilgili önemli kaynaklar her tür oyunda bulunabilmektedir. Gezici tiyatro toplulukların trajedileri ve komedileri, sıklıkla enstrümantal müzik, danslar, yürüyüşler, kraliyet girişleri, savaşlar, av

sahneleri gibi birçok şarkı (çoğu dini ayet veya o dönemin popüler melodileriyle söylenirdi) içeriyordu.

Şarkılar genellikle, performansın gerçekleştiği ülkenin yerel dilinde akıcı konuşabilen, ana komik karakterlerde (Jean Potage, Jack Pudding, Pickelhäring, daha sonra Hans Wurst) rol alan aktörlere verildi. Bu durum 18. yüzyılın başlarında, özellikle Viyana tiyatrosu üzerinde de belirgin bir etki yarattı. Commedia dell'arte² ile İtalyan toplulukları özellikle Avusturya ve güney Almanya'daki tiyatro merkezlerine yaptıkları ziyaretlerle, Théâtres de la Foire'nin³ yerleştirilmiş biçiminde Paris'teki Comédie-Italienne⁴ ile birlikte hem İtalyan hem de Fransız stili de bu anlamda etkili olmuştur.⁵

Yine bu dönemde büyük Avusturya ve Alman saraylarındaki Barok opera, popüler topluluklarıyla taklit edilemeyen bir standart ortaya koydu. Ancak uyarlamalar ve parodiler operaya görkemli bir hava katarak halka sunuldu. Zaman zaman Viyana sarayında sahneye konulan geniş müzikal eğlenceler ve intermezzolar Kärntnertortheater'daki Hanswurst ile yakın benzerlikler göstermekteydi. Saray eğlencelerinin başka formları olan, pastoral ve bale gibi formlar içeren yapılar birleştirilmiş ve sahneye konulmuştur (özellikle dans eserleri).

Sahnelenmiş dramatik performanslar (armonik açıdan dini eserlerle benzerlik gösteren eserler de dâhil olmak üzere) Singspiel'in yükselişinde büyük önem taşımıştır. Özellikle Cizvitler, yüksek bütçeli rakip operaların ihtişamını, hatta saray operalarını dahi geride bırakan bir görkemle sergilenmiş temsiller yaptılar. Viyana'da Alman şarkıları kullanılmış, parodi ve hatta karışık dil ile yazılmış metinlerin yanı sıra eserlerde geniş müzikal dizilerin kullanıldığı görülmektedir. Sahne sanatlarının yararlandığı çeşitli sanat formlarından faydalanarak, Kärntnertortheater'daki komedyenlerin müzikleriyle oyun sahnelenmesine zemin hazırlandı. 1720'lerden itibaren, bu açıdan Alman topraklarındaki eski bozulmamış bir tür popüler tiyatro geleneğini temsil etmiştir. Bunlar, aynı zamanda *singspiel* olarak adlandırılabilir en eski eserlerdendir.

² İtalyanca bir terimdir. Belli bir senaryo üzerine kurulu, müzikli, danslı, maskelerle oynanan bir doğaçlama tiyatrosudur. 16. Yüzyılın ikinci yarısında, saray ve soylular için yapılan temsillere bir tepki olarak ortaya çıkmıştır.

³ Paris'te her yıl düzenlenen Saint-Germain ve Saint-Laurent festivallerinde sahnelenen tiyatroya verilen ortak addır.

⁴ Comédie-Italienne veya Théâtre-Italien, Paris'teki İtalyan commedia dell'arte topluluklarına verilen ad. 1680'den sonra Comédie-Française'den ayırt edilebilmeleri için bu isimle anılmışlardır

⁵ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," Grove Music Online, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

Almanca sıklıkla opera performanslarının diliydi. Müzikal tarza gelindiğinde, Avusturya-Alman opera evlerinde sergilenen eserler, İtalyan operalarından veya Fransız modellerinden farklıydı ve daha sınırlı ölçüde Almanya'da bir etki yarattı. Ancak eserlerde, yerel dillerin kullanımı Alman singspiel yazarlarını teşvik etmekteydi. Singspiel, köylülerin ve hizmetkârların hayatlarını konu alan bu eserlerin sahnelenmesiyle başarı sağlayacak bir popüleriteye sahipti. Sperontes'in *Singende Muse an der Pleisse* (Leipzig, 1736-47) eserinde, Fransız kökenli olmak üzere daha sofistike müzik formları kullanılmıştı. Diğer yandan Bach, Händel, Telemann, Keizer, Vivaldi ve diğer bestecilerin yazdığı eserlere müzikal açıdan benzerlikler de içeriyorlardı. Sırasıyla Sperontes'in koleksiyonları, Viyana'daki Kurz-Bernardon gibi oyuncu-dramatistler tarafından yoğun ilgi gördü. Bununla birlikte, Alman bestecilerin operaları, Avusturya'da çok az bir başarı veya etkiye sahipti. Handel ve Graun, Viyana'da pek tanınmıyordu. Kuzey Alman Singspiel bestecileri sadece Benda'nın (öncelikle onun melodramlarıyla) Avusturya başkentinde küçük bir başarısı vardı.⁶

3.4. Singspiel Geleneği ve Uygulanışı

Singspiel geleneği Almanca müzikli drama olarak genellikle dini konuları işleyen, İncil'den çeşitli kesitlerin sergilendiği yapıtlar olarak ortaya çıkmış ve sonradan opera türüne dahil olmuştur. Daha sonra ise 17. yüzyıl dolaylarında din dışı konulara değinilmeye başlanmış komedi, aşk gibi konular işlenmeye başlanmıştır.

Zaman içerisinde dram ve trajedi de konular eklenmiştir. Bu gelenekte operadaki "recitative" kısmı yerinde "tiyatral diyaloglar" kullanılmaktadır. Folklorik tabanlı bu türde "aryalar, düetler, triolar ve yer yer "ballad"lar bulunmaktadır. Bu açıdan yaklaşıldığında operet ile benzerlikler göstermektedir.

3.4.1. Almanya'da Uygulanışı

18. yüzyılın ortalarında genel görüşün aksine kuzey ve orta Alman singspiel eserleri, dinç ve üretken bir Viyana tarzının kesin olarak belirmesinden sonra ortaya çıktı. Bu, Barok operanın, eskide kalmış Alman tiyatrolarının dışında tüm repertuarlardan kaybolmaya başlamasından sonraydı. Critische Dichtkunst'un (1751) dördüncü baskısında, Gottsched, Almanları, operayı terk etmedeki zevkleri ve sağduyuları için vaktinden önce

⁶ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," Grove Music Online, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

tebrik etmiştir; operet ve intermezzo ile ilgili kısa bölümler, Almanlar'ın iyi bir zevk göstergesi olarak addettiği singspiel türünün ortaya çıkışı ile ilgili bu yeni türün ciddiyetinin fark edilmesi adına bir işaret vermektedir.⁷

Kuzey Alman *singspiel*inin ana kaynakları, Fransız komedyenlerinin 1697 yılında Paris'ten kovulmasından sonra Foires St Germain ve St Laurent'de büyük başarı gösteren, Comédie-Italienne'nin bir ürünü olan Fransız comédie mêlée d'ariettes⁸ idi. Fransızlar'a ait *Opéra comique*, İngiliz *ballad operası*, 1730'ların başında Londra'daki haleflerinin popülaritesine rağmen Almanya'da fark edilmedi. Londra'daki Prusya elçisi C.W. von Borck, Coffey'in *The Devil to Pay* eserini çevirdi (1743'te Berlin'de, muhtemelen orijinal İngiliz ezgileriyle yazıldı).⁹ Alman singspiel döneminin en uygun açılışı Standfuss'un C.F. Weisse'in *Der Teufel ist los* adı altında "*The Devil to Pay*" in çevirisiyle yapılan, *Die verwandelten Weiber* G.H. Koch'un 1752'de Leipzig'teki kumpanyasının performansıya oldu.

Başarısına rağmen Gottsched ve taraftarları eserin kaba ve zevksiz olduğunu düşündüklerinden itiraz ettiler. Sonrasında, *Der Lustige Schuster* eseri (Coffin'in *The Merry Cobbler* eserini temel alan); Lübeck'te 1759'a kadar sahnelenmemiş, Standfuss'un üçüncü ve son singspiel eseri *Jochem Tröbs*, 17 Eylül 1759'da Hamburg'da sahnelenmiştir.

Hamburg'da kalıcı bir evi olan opera girişimi; 1738'de kurulduktan sonra, Alman dilinde singspiel eserlerinin sahnelenmesi konusunda yapılmıştır. Viyana'daki Kärntnertheater'daki Hanswurst topluluğu da singspiel eserlerinin sergilenmesi konusunda etkili olmuştur. Diğerleri bölgelerdeki operatik performansların popüler olması ve yerel topluluklardaki opera gösterileri, gezici topluluklar tarafından sahnelendi. Buradaki oyuncuların çoğu, tam eğitilmiş müzisyenlerin aksine, aynı zamanda şarkı söyleyebilen aktörler veya aktrislerdi. Orta ölçekli bir orkestranın, büyük ölçekli eserlerin repertuarını sahnelemeyi sürdürebilmesi için gerekli masrafları karşılayabilecek bütçe neredeyse tüm kumpanyaların erişiminin ötesindeydi. Ancak 18. yüzyılın üçüncü çeyreğindeki birkaç grup önemli singspiel performansları gösterdiler; Anton Seyler'in

⁷ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

⁸ Fransızca bir terimdir, eski rejim dönemi (yaklaşık 15. Yüzyıldan 1789'a kadar) boyunca bazı opéra comique (sözlü diyalog içeren Fransız operası) türleri için sıkça kullanılmıştır.

⁹ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Jun. 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

Anton Schweitzer ile birlikte Weimar ve Gotha'da birkaç yıl gösterdiği performanslar, daha sonrasında Dresden'deki performansı, C.G. Neefe müzik direktörü ve besteci olarak Neefe bunlar arasında sayılabilir. 1770'lerin sonlarından itibaren Grossmann, Kapellmeister olarak Neefe ile Almanya'da muhtemelen en önemli gezici opera grubunu yönetti. Yine de elde ettikleri her şeye rağmen, bu kumpanyalar yarı-kalıcı bir opera evinin oturmuş koşullarından sadece kısa bir süre için faydalanabildiler ve bir topluluk geleneğinin kurulması konusunda başarının da sürdürülebilmesi imkânsızdı.¹⁰

Alman singspiel eserlerinin yükselişinde en önemli isimler dramatist ve şair C.F. Weisse (1726-1804) ve besteci J.A. Hiller'dir (1728-1804). Hiller'in 14 singspiel eserinden dördü hariç tümü Weisse librettosunun düzenlemesidir olup, ilk girişimleri Weisse'in metinlerini düzenlediği iki Coffey-Standfuss eserinin uyarlamalarıdır. Singspiel metinlerinin çoğunda Weisse, Fransızca orijinallerine yönelmiş (çoğunlukla Favart tarafından yazılmış olanlara), ancak diğer yandan *Der Urtekrantz* (1771) eseri için orijinal bir Alman librettosu yazmıştır.

Singspiel eserlerinin her zaman komik olmadığı unutulmamalıdır. Hikâye, genellikle alt-orta sınıf insanlar ya da zanaatkârlar hakkında olma eğilimindedir ve çoğu zaman temelde pastoral olduğu kadar komiktir de. Basit pastoral yaşamı tehdit eden üst sınıflara veya yabancılara karşı sert bir taşlama niteliğinde olabilmekle birlikte romantik ilişkiler neredeyse her zaman önemli bir rol oynar.

Olay akışı sözlü diyaloglarla ilerletilir, giriş müziği ve duygusal yükselmeler veya vurgulamalar için ayrılmış bölümler eşliğinde; danslar, yürüyüşler ve anlatı şarkıları sıkça görülmektedir. Reçitatifler sadece zaman zaman ortaya çıkar, temelde reçitatiflerin yerine kullanılan diyaloga ek olarak; vokal bölümler oldukça basit olma eğilimindedir ve genellikle strofik formda şarkılar olmasına rağmen, genellikle iddialı bazı arylar vardır ki bunlar ancak üst sınıfa mensup karakterler için kaçınılmazdır. Basit *vaudeville* finalleri sıkça bulunsa da erken dönem singspiel eserlerinde korolar ve geniş topluluklar nadir görülür. Yürüyüşler, yeni şarkılar ve diğer askeri stilin, Almanya'nın o sırada henüz yeni atlattığı Yedi Yıl Savaşları'nı yansıttığına da rastlanmıştır.

Kitapların ve müziğin yüksek kalitesi Weisse-Hiller *Lottchen am Hofe* (1767), *Die Liebe auf dem Lande* (1768) ve *Die Jagd* (1770) adlı eserleri birkaç on yıl boyunca repertuarında tutulmuş, şarkıların çoğu kısa süre içinde 'halk şarkıları' (*folksongs*) olarak

¹⁰ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

adlandırılmakla beraber bir popülariteye kavuşmuştur. Alman singspiel eserleri çok iyi niteliklere sahip olmasına rağmen (melodik cazibe, iyi enstrümantasyon), özellikle canlı Viyana singspiel eserleri ile kıyaslandığında, daha monoton kalmaktaydı. Ancak Georg Benda'nın eserlerinin dikkate değer bir çeşitliliğe sahip, müzikal karakterizasyon derinliği, efekt çeşitliliği, mizahla birlikte ara sıra matemün gücünü ve zarafeti elde ettiği tiyatrosunun partiyonlarına bakıldığında Mozart'ın onun melodramlarına duyduğu hayranlık son derece anlaşılırdır.¹¹ Çağdaşlarının en iyi singspiel partiyonlarının ait olduğu André, Neefe, Reichardt, Wolf ve Zumsteeg de bu canlanmaya zaman zaman katkıda bulunan isimlerdir.

Merkezileşmiş Almanca komik singspiel geleneğinin dışında, daha ciddi operaların iki bestecisinden de burada söz etmek gerekir. Bunlardan biri olan Ignaz Holzbauer, 1746 gibi erken bir tarihte, Viyana'da iken operalarının çoğunu İtalyanca metinler halinde yazmış, Weiskern'e ait Almanca kaba/taşlamalı komedileri düzenlemiştir. En önemli sahne çalışması, "*Günther von Schwarzburg*" (Schwarzburglu Günther) (1777, Mannheim), librettosu Anton Klein'a ait Almanca bir tarihi bir konu üzerine yazılmıştır. Mozart'ın da oldukça etkilendiği bu partitür yazısının yaratıcı oluşu ve etkileyici eşliklerle yazılmış reçitatifleri o dönemde büyük beğeni topladı. Yine tarihsel olarak bunlardan en önemlileri, her ikisinin de librettosu Wieland tarafından yazılan *Alceste* (1773, Weimar) ve *Rosemunde* (1780, Mannheim) eserleridir. Wieland & Schweitzer ortaklığı daha sonra büyük bir Alman şair ve besteci arasındaki nadir bir iş birliğini temsil ederken, Schweitzer müzikal ve dramatik bir şekilde Napoliten *opera seria* pratiğinden uzaklaşmamıştır.

Başlıca edebiyat figürlerinin çabalarıyla singspiel türünü yükseltmeye yönelik girişimleri tüm bunlara rağmen sınırlı bir başarıya sahipti. Hem Wieland hem de Goethe, singspiel türünün ününe ve daimi repertuarına (özellikle Goethe'nin durumunda sayısız eserle) katkıda bulundu.

19. yüzyılın başlarına gelindiğinde, singspiel ve diyaloglu opera arasındaki farklılık belirgin değildir. Weber, *Abu Hassan* adlı singspiel eserini yazarken, bir "*romantik opera*" olan *Der Freischütz* ve *Oberon* adlı eserlerini de yazmıştır. Bununla birlikte, üç eserde şarkı söylenen bölümlerin ve konuşma bölümlerinin oranları birbirine yakındır. Genel olarak, Almanya'da singspiel teriminin, Avusturya'daki singspiel uygulamasıyla arasında farklar vardır. Kaçınılmaz olarak pek çok istisna olmakla birlikte, bir singspiel eserinde

¹¹ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

sahne alan sanatçılara, operaya nazaran daha az zorlayıcı olabilecek talepler vardı. En azından modern Alman singspiel eserlerinin ilk zamanlarında, gezici kumpanyalar şarkılı oyun taleplerini sahneye koymakta zorlanmamışlardı.

Bir tür 19. yüzyıl Alman Singspiel'ine atıfta bulunmak için sıkça kullanılan bir başka adlandırma ise, pek kullanılmayan bir terim olan “*Spieloper*”dir (örneğin, Lüthge, 1924). Nicolli'nin *Die lustigen Weiber von Windsor* eseri, kendisi gibi libretist ve besteci olan Lortzing'in sahne çalışmaları sıkça “*Spielopern*” olarak anılırken, Lortzing onlardan basitçe “*komik opera*” olarak bahsetmiştir (1830'daki Weisse-Hiller *Die Jagd* uyarlaması için bu adlandırmayı orijinal “*singspiel*” için tercih eder).¹²

19. yüzyılın başlarında diğer dikkat çekici Alman Singspiel bestecileri arasında Himmel (özellikle *Fanchon das Leyermädchen*, (1804), librettosu Kotzebue'e ait), Hoffmann (birçok singspiel ile, en iyi bilinen ve en önemli sahne çalışması *Undine*, bir tür masalsi operası olmasına rağmen), Reichardt (bir zamanlar popüler olan çoğu singspiel, aslında 18. yüzyılın sonundan önce yazılmıştır) görülmektedir. Conradin Kreutzer - Spohr gibi, basit ve çok titiz olmayan singspiel'in ustası olmak yerine, konuşma diyalogu olan opera bestecisi olarak değerlendirilebilir.

3.4.2. Viyana'da Uygulanışı

Singspiel terimi, Viyanalı librettistler ve besteciler tarafından kendi eserlerini tanımlamada nadiren kullanılsa da eserlerin bu terime açıkça uyum sağladığı şüphesizdir. Müzik ve komedi kombinasyonu, popüler singspiel geleneğinin başlamasından çok önce saray operalarında ve Cizvit oyun yazarı ve bestecilerinin eserlerinde kullanılıyordu.

Singspiel, bu iki Viyana tiyatrosu biçiminden ve 17. yüzyıl geleneğinden büyüdü. Hanswurst-Stranitzky'nin 1710'da Viyana'daki Kärntnertortheater'yi devraldığı kumpanyanın performanslarında müziğin fazlaca bir yer tutmadığı ya da çok kısıtlı bir yer olduğu düşüncesi uzunca süre hâkimdi olsa da bu kumpanya birçok müzikli performans sergilemiştir. Buna dair metinler, J.A. Stranitzky tarafından yazılmış *Haupt und Staatsaktionen*¹³, yani tarihsel veya efsanevi karakterlerin bulunduğu, kaba komedi

¹² Peter Branscombe and Thomas Bauman, “Singspiel,” Grove Music Online, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

¹³ Alman gezici tiyatro topluluklarının sergilediği ve 17. yüzyılın sonlarından 18. yüzyılın ortalarına kadar tiyatro repertuarına hakim olan oyunlar için kullanılan bir terimdir. Oyun genellikle soytarı çevresinde dönen bir senaryoya içerirdi. O dönemde Viyana'da Kärntnertortheater'deki performanslarıyla ün kazanmış yazar ve aktörlerinden, Joseph Anton Stranitzky'nin bu türde Avusturya Ulusal Kütüphanesinde bulunan bu tür ondört eseri bulunmaktadır.

sahnelerinin genişçe kullanıldığı eserler şeklinde günümüze ulaşmıştır. Bu eserler kapsamında ortalama olarak bir düzine veya on beş arya söylenmiştir.¹⁴

Stranitzky'nin 1726'da vefatından sonra, Viyana'daki popüler komedilerin müzik eserleri daha da genişletildi. Orta ve Güney Almanya'daki performansları kuzey repertuarını zenginleşmesine yol açan Joseph Felix von Kurz kumpanyasının kuruluşuyla birlikte, müzik daha önemli bir rol oynamaya başladı. *Das zerstörte Versprechen des Bernardons*'un dokuz müzikal bölümü, muhtemelen 1740'ların sonlarından veya 1750'lerin başlarından itibaren; üç quintet, dördü, üçlü, iki düet ve sadece iki arya içerir. Buna karşılık, Kurz'un muhtemelen 1758'de basılan Haydn'ın *Der neue krumme Teufel*'e yönelik librettosu, otuziki bölüm ve sadece bir düet, bir trio, genişletilmiş solo kısım ve otuzsekiz bölüm arasından ise üçü koro partisi içermektedir.¹⁵

Bu dönemden günümüze ulaşan en eski müzikler Viyana'nın popüler tiyatroları için bestelenmiştir ve bu eserlerin çoğu 1750'lerin ortalarında veya sonlarında yazılmıştır. Bu dönemde yazılan librettolarda ve yine o dönemden kalma isim kayıtlarında popüler tiyatro için müzik yazan diğer besteciler arasında Holzbauer (Örneğin: *Arlekin, ein Nebenbuhler, Herrn*, (1746)) ve (o sırada fazla bilinmeyen) Eder, Fauner ve Ziegler bulunmaktadır.¹⁶

Viyana'da singspiel eserlerinin en önemli dönemi, 1778'de, II. Joseph'in, yerli şairlerin ve bestecilerin, İtalyan veya Fransız sanatından daha çok Almanseverler'in yararına ve singspiel türünün iyileştirilmesine yönelik, yerel dilde eserler üretmeye teşvik etmesi amaçlanan kurumu ile başladı. İmparatorun iyi niyetlerine ve yetkinliğine rağmen, Nationalsingspiel Kumpanyası için iyi ve yeni sanatçılar aramak için Almanya'ya giden ilk direktörü Müller tarafından en iyi yerli yeteneklerin bulunup teşvik edilmesi, ümit edilen sonuçları veremedi. Yıllar geçtikçe, saray tiyatrosundaki başlıca kamu kazanımları, Alman oyunlarından ziyade yabancı orijinallerinin tercümesi olarak süregeldi ve aynı durum operada da görüldü. Johann Böhm ve J.C. Wäser'in iki kumpanyası, Kärntnertheatre'da 1776'nın ilkbahar ve yaz aylarında opera çalışmaları yaptı. Böhm'ün repertuarı, tamamen kamuya açık olmayan, kötü çevrilmiş ve kötü performans gösteren Fransız operetlerinden oluşuyordu. Wäser da çok sayıda orijinal Alman singspiel eseri vermesine rağmen

¹⁴ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

¹⁵ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

¹⁶ Peter Branscombe and Thomas Bauman, "Singspiel," *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

kumpanyaları memnun etmedi. II. Joseph'in Viyana'da bir Alman Singspiel kumpanyası kurma planı bu durumlar çerçevesinde meydana geldi. Daha sonrasında ise yaptığı çalışmaların çoğu Böhm ve Wäser misafir olduğu sezonlardaki canlanmasını sağlamaktı.

Martín Soler, Schenk ve Gluck'un eserleri (özellikle *Die Pilgrime von Mekka* adlı eseri), Leopoldstadt repertuarına alınmış olan saray için çalışan opera bestecilerinin eserleri arasında en başarılılarındandı. Gassmann, Salieri ve Dittersdorf'un bu konuda daha az başarı göstermişlerdir.

1789 yazında, Freihaus Tiyatrosu *Auf der Wieden*'in yönetimini devraldığı Emanuel Schikaneder, Viyana'ya döndü. Schikaneder'in, müziği çoğunlukla şarkıcıları Schack ve Gerl tarafından icra edilen *Anton* singspiel dizisi, büyük bir popülerliğe sahipti ve Mozart, Süßmayr, Seyfried, Henneberg, Winter, Wranitzky ve diğerlerinin eserlerine ait performanslar; *Der Stein der Weisen* gibi karma eserler, üçüncü sınıf yeni eserleri ya da eski favorileri canlandırmasına neden olana kadar itibarını büyük ölçüde etkiledi.

Mozart'ın dışında o dönem Viyanalı singspiel bestecilerinin arasında en iyilerinden biri Dittersdorf'du. Her ne kadar eserlerindeki bazı nitelikleri Gluck ve Mozart'a borçlu olduğu açık olsa da Hiller gibi İtalyan stili yazımda deneyimliydi. Yazdığı singspiel eserleri nadiren Viyana'da sergilendi. Basit şarkılardan coloratura aryalara, yani geniş skalada bölümler içerecek şekilde eserler hazırladı. Dittersdorf'un en büyük başarıları: *Der Apotheker und Der Doktor*, *Der Betrug Durch Aberglauben*, *Die Liebe im Narrenhause*, *Hieronymus Knicker* ve *Das rothe Käppchen*, 1786-90 arasında yazdığı singspiel eserleriydi, ancak bunlar için "komische Oper" (komik opera) tanımı tercih ediliyordu. Hepsi çekici melodiler, oldukça zengin nefesli enstrüman kullanımıyla ortaya çıkan ustaca orkestrasyon ve canlı çok çeşitli ansambllar içerir. Mozart'la karşılaştırılmasının dışında diğer standartlara göre, müzikal karakterizasyon ve mizah duygusu olağanüstü olarak değerlendirilmektedir. *Der Apotheker und der Doktor*'da sahne finalinin ilgi çekiciliğinin yanında iyi geliştirilmiş bir eserdir. Bu açıdan kumpanyalar, söz yazarlarının yazdığı dramatik olmayan aryalara sahnelemekten memnundu, onlara göre bölümler temiz ve hoştu.

18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında Viyanalı singspiel eserleri arasında başarılı birkaç tane eser ve besteci öne çıkıyor. Bunlar arasından öne çıkanlar: Johann Schenk'in *Der Dorfbarbier* (1796), Peter Winter'in *Das unterbrochene Opferfest* (1796), Joseph Weig'in, *Die Schweizerfamilie* (1809) ve Gyrowetz, *Der Augenarzt* (1811)

eserleridir. Beethoven'ın opera türündeki tek eseri olan *Fidelio* (1805, 1806 ve 1814), opera tarihinde pek ses getirmemiştir.¹⁷

Viyana Singspiel'inin en üst örneği, Schikaneder-Mozart iş birliğiyle ortaya çıkan *Die Zauberflöte*'dir (1791). Fakat bu eseri librettist ve besteci tarafından “*Spiel Oper*”, ‘*eine grosse Oper*’ ya da ‘*Deutsche Oper*’ başlığı altına almaya iten sadece bir gurur ya da iddia değildi.¹⁸ Konuşulan diyalogun geniş sahnelerine rağmen, müzikal bölümlerin çoğu, ortalama singspiel eserlerini geride bırakan bir boyut ve karmaşıklığa sahipti. *Die Zauberflöte*'nin muazzam ve kalıcı başarısı, Schikaneder'i sonraki projelerde bu eseri taklit etmeye itti. Süßmayr, Mederitsch, Winter, Wölfl, Henneberg ve Seyfried'den alınan tepkiler, *Die Zauberflöte*'de çok iyi çalışmış olan bu önemli eserin planındaki tarifine orijinal bir şeyler eklemeyi başaramadı.

Viyana'daki saray tiyatrolarında verilen singspiel eserlerinin çoğu, yaklaşık 1800'den beri solo arya ve şarkı sayısını azaltırken, toplulukların sayısını artırma eğilimindeydi. Buna karşılık popüler banliyö tiyatrolarındaki vurgu, solo şarkıda yatmaya devam etti. O dönemde Müller, Ferdinand Kauer ve Leopoldstadt'taki tiyatronun diğer baş bestecileri, sahnelenmiş eserlerin sayısını sınırlarken eserlerdeki müzikal ilgiye zaman zaman daha zorlu arylar veya basit solo şarkıları sıkıca yerleştirme eğilimindeydi. Bu eğilim sonucunda eserlerde, birden fazla şarkıcıdan oluşan küçük koro bölümleri veya alternatif soloların dışında pek düet bulunmamaktadır.

Genel olarak bakıldığında ise Viyana'da sahnelenen singspiel eserlerindeki Almanya'da da yer yer görülen Fransız vaudeville modası ve Offenbach'ın operettalarının Viyana sahnelerinde yer almasını takiben, 1860'lı yıllardaki Viyana operettasının ortaya çıkışıyla Viyana'da Singspiel dönemi sona ermiş olarak kabul edilebilir.¹⁹

3.5. Nationalsingspiel Kumpanyası

Nationalsingspiel Kumpanyası 1778 yılında Avusturya İmparatoru II. Joseph tarafından Viyana'da kuruldu. Bu kumpanya yine aynı dönemde Fransa, İtalya ve Almanya'da kurulan topluluklarla müzikal açıdan çeşitli benzerlikler göstermekle birlikte,

¹⁷ Peter Branscombe and Thomas Bauman, “Singspiel,” *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

¹⁸ Peter Branscombe and Thomas Bauman, “Singspiel,” *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

¹⁹ Peter Branscombe and Thomas Bauman, “Singspiel,” *Grove Music Online*, 2001. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.

kültürel açıdan bakıldığında İtalyan *opera buffa*, Fransız *opera comique* ve İngiliz *ballad operasından* etkilenmiştir. O dönemden içinde bulunulan sosyal ve politik durumla ilişkili olarak kabul edilebilir.

II. Joseph saltanatı süresince toplumun ekonomik olarak alt kesimindeki sınıfları iyileştirmek, güçlü ve birleşik bir Alman ulusu olma fikriyle çeşitli reformlar yapmıştır. Sanat alanında ise tüm sınıftan insanların tiyatroları ziyaret ederek kültürel anlamda Alman dilini takdir ve teşvik etmesi amacıyla bu kurumu kurarak bir girişimde bulunmuştur.

Bu girişimlerin en önemlilerinden olan Nationalsingspiel Kumpanyası 1778'de açılmış, burada 1783'e kadar pek çok oyun sahnelenmiştir. Fakat sonrasında başarısını devam ettirememiş ve 1785-1788 yılları arasında tekrar canlandırılmaya çalışılmıştır.

Bu girişimden önce Viyana'da düzenli opera gösterileri olduğu söylenemez ve İmparator, 1777'nin ilkbaharında kardeşi Marie Antoniette'i ziyaret ettiği sırada, o dönem Paris'te popüler olan *opera comique* performansını izledikten sonra muhtemelen böyle bir atılımda bulunma fikrine kapılmıştır.

Michtener'in Burgtheater ile ilgili çalışmasında belirttiği gibi, II. Joseph, planını oyuncu ve orkestra kadrosuna göre hemen eyleme geçiremedi. Tiyatrolar, zaten yaklaşık yirmisekiz orkestranın hizmetine sahipti²⁰ ve Kasım 1777'ye kadar Joseph, Nationalsingspiel Kumpanyası'nı kurmanın finansal sonuçlarını daha iyi düşünülmesi gerektiği kanısındaydı. J. Böhm'ü önerilen opera topluluğunun sanat yönetmeni olarak atamak amacındaydı. Bu sırada ise Müller yeni yetenek aramak için Avrupa çevresinde keşifler yaparak bu yeni oluşuma katkı sağlamıştır. Aralık 1777'ye kadar kurumla ilgili kesin teklifler verildi. Joseph sahnelenecek eserlerle ilgili Müller'le izleyici kitlesi ile ilgili çeşitli görüşmeler yaptı.

Açılış eseri olarak Umlauf'un küçük bir operası seçildi.²¹ Şarkıcıların rolleri zaten belirlendiğinden, o zamanki görüşmelerin ileri bir aşamada olduğu söylenebilir. Joseph, eski bir viyolacı olan Ignaz Umlauf'un Kapellmeister olarak Nationalsingspiel Kumpanyası'na atanmasına karar vermişti. *Die Bergknappen* açılış eseri olmakla birlikte Umlauf'un özellikle tiyatro için bestelediği ilk bestelerden biridir.

Umlauf Mozart'a bu konuyla ilgili yazdığı mektupta şu sözleri dile getirmiştir:

²⁰ Elizabeth Manning, *The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785*, Durham theses, Durham University. 1975. Erişim: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/8026/>, p.41.

²¹ Elizabeth Manning, *The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785*, Durham theses, Durham University. 1975. Erişim: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/8026/>, p.41.

“İmparator Viyana’da Alman operası kurmayı teklif ediyor ve Alman dilini anlayan, yetenekli olmasının yanısıra bu anlamda yenilikler getirebilecek yeteneğe sahip genç bir Kapellmeister bulmak için her türlü çabayı sarfediyor.” (Anderson, 1966: 444, 445)

Bu mektup Nationalsingspiel’in açılışından neredeyse tam bir ay önce yazılmış ve gösterildiği gibi, Joseph’in planları 1778 başlamadan hemen önce oldukça ilerlemişti.

Nationalschauspiel ve singspiel olarak iki ayrı grup halinde çalışılmasındansa aynı kumpanyada, tiyatro oyunların ve operaların dönüşümlü olarak sunulması daha iyi bir fikir olarak düşünülmekteydi.

1779’da II. Joseph, tiyatro ve operadan sorumlu beş sahne müdürü atadı. Her yıl olmak üzere komite üyelerinin, görevlerini sürdürmek istiyorlarsa, kumpanyanın diğer üyeleri tarafından yeniden seçilmeleri gerektiği şartı koşuldu (Kaiserl, 1780). Temel olarak, görevleri şunlardı: iyi bir yer seçimi yapmak, mümkün olan en iyi, tarafsız bir şekilde rollerin dağıtılması. Bunların yanında seçilen eserlerin performansına ilişkin düzenlemeler ise; aktör veya aktrislerin rollerini olabildiğince doğru şekilde oynamaları ve oyuncu koçlarının diğer oyuncuların da aynı şekilde davrandıklarını görmeleridir (Schink, 1782). Yine bunlara ek olarak tiyatronun günlük işleyişiyle uğraşanlar arasında bulunan her akşam aktör veya aktrisleri tiyatroya getiren şoförler, kasiyerler, bilet kesen görevliler; denetçiden kapıcıya, baca temizleyicisi ve tiyatro koçuna kadar çok çeşitli görevlilerin organizasyonu ile ilgilenilmesi, her aktrisin veya şarkıcının zamanında geldiğinden emin olunması da bu görevler arasındadır. Ayrıca oyuncular ve şarkıcılar bu katı kurallara uymak zorundaydı aksi halde maaşlarında kesintiye gidilmesi durumu söz konusuydu. Kumpanya, dekor ve binanın bakımı içinse kendi marangozlarını, ressamalarını ve genel ustalarını da görevlendirmiştir.

Bu kurumun yönetimi, zamanının en iyi yeteneklerini çekmek amacıyla hem şarkıcılar hem de orkestra üyeleri için bir ücretlendirme düzeni oluşturmuştur. Buna örnek olarak Nationalsingspiel’in önde gelen tenoru Adamberger, en yakın rakibinin neredeyse iki katı, kadın şarkıcılardan Madam Lange’nin ise üçte biri kadar kazandığı; bununla birlikte, daha az maaşla çalışan (kadın-erkek fark etmeksizin) üyelerine ödenen ücretler genellikle eşit oluşu gösterilebilir. Böylece, tam zamanlı şarkıcılara normal bir maaş ödenmesine rağmen arada sırada yer alan üyelere her performans için ayrı bir ücret verilmesi planlanmıştı. Baştan sona titizlikle ve ayrıntılı bir şekilde planlanan bu kurumda, aktif olduğu yıllar içerisinde pek çok eser sahnelemiştir.

Nationalsingspiel Kumpanyası'nın açılışı için seçilen eser daha önce de belirtildiği üzere, Ignaz Umlauf'un tek oyunculu operası *Die Bergknappen*'i seçilmiştir. Sonrasında yeni singspiel, "*Diesmal hat der Mann den Willen*" aynı zamanda İspanyolca adına rağmen Viyana'da doğan besteci Ordenez tarafından yazılmıştır. Açılış sezonunda verilen 15 eserden yedisi orijinal Alman eseri, ancak sadece Ulbrich'in *Frühling und Liebe* ve Benda'nın *Die Bergknappen* adlı eseri dışında, dört Fransız veya İtalyan aslıyla karşılaştırıldığında on veya daha fazla performans gösterebilecek durumda olmakla birlikte her biri ortalama 25 performans göstermiştir. Daha sonraki sezonlarda; en popüler olanlar Umlauf'un *Die Schöne Schusterin* eseri, *Die pücefarbenen Schuhe* ve *Das Irrlicht*, kendisinin Fransız orijinalinden çevirisi Gluck'un *Die Pilgrime von Mekka* bu kumpanya için küçük başarılar sağlamışsa da Mozart'ın *Die Entführung aus dem Serail* eseri kumpanyanın dışarıda tanınması konusundaki en iyi tek yerel başarısı oldu.

Gluck'un *Die Pilgrime von Mekka* ve Grétry'nin *Zemire und Azor* eserleri 56 performansı dolayısıyla sık sık icra edilmiştir. Kumpanya, 4 Mart 1783'te kapılarını kapatmıştır.

İkinci sezon oldukça uzundur, 1785 sonbaharından 4 Şubat 1788 tarihine kadar sürmüştür. Bu sezonda kumpanya canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu sezonda Dittersdorf'un *Der Apotheker und Der Doktor* eseri, Mozart'ın *Le nozze di Figaro*'suyla haksız yere karşılaştırılarak gölgelemiştir²².

Nationalsingspiel Kumpanyası'nın 1788 Şubat'ındaki kapanışıyla, Viyana'da özellikle yerel operalara hitap eden tiyatro ve opera sahneleri açısından önemli bir eksiklik yaşanmıştır.

3.6. Saraydan Kız Kaçırma Operası'nın Konusu

Hikâye, 18. yüzyılda Akdeniz kıyısında Osmanlı Devleti sınırları içerisinde tam olarak belirlenmemiş bir yerde Selim Paşa'nın Akdeniz kıyısındaki yazlık köşkünde veya sarayında geçmektedir. (Rejiden rejeye bu mekân köşk ve saray arasında değişkenlik gösterebilmektedir.)

1. Perde

- **Arie:** Hier soll ich Dich denn sehen (Belmonte)
- **Duett:** Wer ein Leibchen hat gefunden (Osmin, Belmonte)

²² Elizabeth Manning, *The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785*, Durham theses, Durham University. 1975. Erişim: 7 Haziran 2019. Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/8026/>, s.41.

- **Arie:** Solche hergelauf'ne Laffen (Osmin)
- **Recitativ und Arie:** Constanze, Constanze! Dich wiederzusehen — O wie ängstlich, wie feurig (Belmonte)
- **Chor der Janitscharen:** Singt dem großen Bassa Lieder (Yeniçeriler Korosu)
- **Arie:** Ach ich Liebte (Constanze)
- **Terzett:** Marsch, marsch, marsch! Trollt Euch fort! (Osmin, Belmonte, Pedrillo)

Bir İspanyol Soylusu olan Belmonte, korsanlar tarafından kaçırılıp köle olarak satılan sevgilisi Konstanze'yi bulunduğu durumdan kurtarmak için, onu aramaya çıkmıştır. Bu aramalarının sonucunda ise Selim Paşa'nın yazlık köşkünde olduğunu öğrenir ve orada Osmin'le karşılaşır. Ancak ortak bir dil konuşmadıkları ve farklı kültürler içinde yetişmiş olmalarından ötürü anlaşmakta zorlanırlar.

Belmonte'nin bilgi almak için Konstanze'nin ulağı olan Pedrillo'yu sormasına Osmin sinirlenir ve Belmonte'nin derhal köşkü terketmesini ister. Çünkü halen Selim Paşa'nın köşkünde bahçıvanlık yapan Blonde'nin nişanlısı Pedrillo'ya karşı hırs ve nefret duymaktadır bunun sebebi ise Blonde'ye romantik bir ilgisinin olmasıdır. Ancak Pedrillo Belmonte'nin kendilerini bulduğundan haberdar olmuştur ve efendisini köşkün bahçesinde saklamak istemiştir. Yine bu sırada Selim Paşa ve Konstanze gittikleri boğaz gezisinden dönmüşlerdir ve coşkuyla karşılanırlar. Ancak Konstanze üzgün görünmektedir ve yalnız kaldıklarında Selim Paşa bunun sebebini öğrenmek ister. Konstanze de içinde taşıdığı bu hüznün nedenini geçmişiyle birlikte samimi bir şekilde anlatır.

Pedrillo, bu sırada saraydan kaçış için yaptığı plan doğrultusunda Belmonte'yi köşkte tutabilmek için efendisini Selim Paşa'ya önemli bir mimar olarak takdim etme eder. Osmin için ise bu durum şüphe uyandırıcıdır ve kendisi bu duruma engel olmaya çalıştıysa da başarılı olamaz.

2. Perde

- **Arie:**Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln (Blonde)
- **Duett:** Ich gehe, doch rate ich Dir (Osmin, Blonde)
- **Recitativ und Arie:** Welcher Kummer herrsht in meiner Seele — Traurigkeit ward mir zum Lose (Constanze)

- **Arie:** Martern aller Arten (Constanze)
- **Arie:** Welche Wonne, welche Lust (Blonde)
- **Arie:** Frisch zum Kampfe! (Pedrillo)
- **Duett:** Vivat, Bachus! (Osmin, Pedrillo)
- **Arie:** Wenn der Freude Thränen fließen (Belmonte)
- **Quartett:** Ach Belmonte, ach Mein Leben! (Constanze, Blonde, Belmonte, Pedrillo)

Özgürlüğüne düşkün bir İngiliz kızı imajı çizilen Blonde ise Osmin'nin kendisine olan ilgisinin farkındadır ve onun isteklerini reddetmektedir. Kendince kadın-erkek ilişkilerinin nasıl olması gerektiğine dair Osmin'e ders vermektedir. Ancak kültür, anlayış ve yetiştirilme farklarından dolayı Osmin bu söylenenleri yadırgar ve kabul edilemez bulur.

Konstanze ise umutsuzluğa sürüklenmiş bir halde kurtuluş yolu görememekte ve bu hüznünü haremdeki kızlarla ve çevresindekilerle paylaşmaktadır. Selim Paşa Konstanze'yi kararsız bulmakta ve buna öfkelenmektedir. Fakat Konstanze bu fevri tavır karşısında ölümü göze aldığını belirtmiştir.

Konuya ilişkin fazla umutlu ve girişken davranan Pedrillo, Blonde'ye Belmonte'nin geldiğini fakat kaçabilmeleri için öncelikle Osmin'in zararsız hale getirilmesi gerektiği kanaatine varmıştır. Bunu hayata geçirebilmek için ise içine uyku ilacı karıştırdığı şarabı Osmin'e içirir ve onu uyutur.

Sonunda sevgililer buluşabilmiş olsalar da Belmonte'nin nişanlısını kıskanmasından kaynaklanan şüpheli tavrı Konstanze'yi çok sinirlendirir. Bu sırada ise Pedrillo da efendisinin davranışın aynısını sergiler fakat Blonde öyle sinirlenir ki Pedrillo'ya tokat atar. Pedrillo ve Belmonte'nin özür dilemesiyle ortam yumuşar.

3. Perde

- **Arie:** Ich baue ganz auf Deine Stärke (Belmonte)
- **Romanze:** Im Mohdrenland gefangen war (Pedrillo)
- **Arie:** O! Wie will ich triumphieren (Osmin)
- **Recitativ und Duett:** Welch' ein Geschick! — Ha! Du solltest für mich sterben (Belmonte, Constanze)
- **Finale (Ensemble):** Nie werd' ich Deine Huld verkennen (Belmonte, Constanze, Blonde, Pedrillo, Osmin)

Kaçış için belirlenen zaman gelmiş ve gece yarısında köşkün penceresine dayanan merdivenle erkekler sevgililerini aşağı indirirler. Tam da bu sırada uyanan Osmin, nöbetçileri çağırarak bu kaçışa engel olur. Haklı olduğunu görmek kendisini bir kez daha da hırslandırır ve intikam almak ister.

Selim Paşa da gürültüler sebebiyle bu ihaneti görür ve bu olayın üstüne bir de Belmonte'nin kimliğini açıklamasıyla, babasının can düşmanı olduğunu öğrenir. Fakat müthiş bir hoşgörü gösterir ve sevgilileri bağışlar. Onları serbest bırakır. Paşanın bu kararı Osmin'e çok garip gelmektedir.

Herkes neşe içinde Selim Paşa'ya teşekkür eder ve onun bu hoşgörüsünü övgüyle karşılar. Memleketlerine geri dönebilecek olmanın verdiği mutluluğu dile getirirler.

3.7. Eserdeki Karakterler

Eserdeki karakterler şunlardır:

İlk oyuncular 16 Temmuz 1782:

Belmonte, bir İspanyol soylusu → Tenor, Johann (Valentin Adamberger)

Konstanze, Belmonte'nin nişanlısı → soprano, (Catarina Cavalieri)

Blonde, Konstanze'nin İngiliz hizmetçisi → soprano, (Theresia Teyber)

Pedrillo, Belmonte'nin uşağı → Tenor, (Johann Ernst Dauer)

Osmin, Paşanın yardımcısı → Bas, (Johann Ignaz Ludwig Fischer)

Selim Paşa, konuşulan rol → (Dominik Jautz)

Klaas, konuşulan rol

Yeniçeriler korusu

3.8. Eserin Analizi

Eserdeki o dönem için yenilikçi sayılabilecek armonik gidişler, nefesli çalgıların özellikle de klarinetin kullanımı, yine o dönemde Mannheim'lı besteciler tarafından yaygın şekilde kullanılan orkestrasyon modeline uygun şekilde oluşu güzel etkiler yaratmıştır.

Eserdeki diyaloglar sözlü ifade edilerek hikâye akışı sağlanırken, duygular özellikle ariyalarda anlatılmıştır. Klasik döneme uygun bir orkestrasyon yapılmıştır. Nefesli ve vurmali sazların kullanımına önem verilmiştir.

Mozart, eserle ilgili olarak babasına yazdığı mektupta şu cümleler geçmektedir:

“Libretto çok iyi, konu Türk. Uvertürü, ilk perdenin ve finalin korolarını Türk müziği olarak besteleyeceğim.” (Demirci, 2011: 71) Burada anlattığı uvertür de yine eserdeki en ilgi çeken bölümlerden biridir.

Geleneksel Kuzey Alman singspiel eserlerinde diyalogların belirgin olduğu, müziğin ise bu diyalogları destekler nitelikte bir yapısı olduğu göze çarpmaktadır. Mozart müziği ön plana çıkaran, akılda kalıcı, güzel, akıcı bir melodik yapı, canlı ritm ve armoniler, birlikte söylenen vokal partiler, orkestrasyonun özgünlüğü, Türk müziğinin çağrıştırılmaya çalışılması sonucu ortaya son derece başarılı bir singspiel örneği olarak ortaya çıkarmıştır.

Eser, kısa bir uvertürle başlamıştır ve üç bölümlüdür. Uvertürde do majör- do minör- do majör tonları arasında geçişler vardır. Do minör kısım, Belmonte'nin do majör tonundaki ariasının sesteş minör tonaliteye geçişi olarak da düşünülebilir.

Die Entführung aus dem Serail.

OUVERTURE.

W. A. Mozart.

Örnek: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, Uvertür, ölçüler: 1-14.²³

Giriş bölümü 2/2lik tartımdaki do majör giriş bölümü, başlangıçtan itibaren 14 ölçünün son iki ölçüsünde beşinci derecede yarım kararda kalmıştır.

Örnek 2: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, Uvertür 15-22. ölçüler²⁴

²³ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail.

hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.

²⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail. hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.

Girişteki temanın tekrarında bu kez birinci derecede tam karara ulaşan bir yürüyüş teması görülmektedir.

Örnek 3: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, Uvertür, ölçüler: 58-70.²⁵

Burada basların sürekli tekrarının ardından 64. ölçüde dominantın dominatı re majöre geçmiştir.

Örnek 4: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, Uvertür, ölçüler:115-118.²⁶

118. ölçüde dominanta yani sol majörde bu canlı yürüyüş bitirilmektedir. Bu açıdan incelendiğinde do minörün sesteş tonu olduğu anlaşılmaktadır.

²⁵ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail. hz.imsip.info/files/imgnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.

²⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail. hz.imsip.info/files/imgnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.

Andante.

Viol.

Quart.

Fl. u. Clar.

Ob.

H. Häsler.

Quart. u. H. Häsler.

Viol.

cresc.

Viol.

Edition Peters.

4115

Örnek 5: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, Uvertür, ölçüler: 115-139.²⁷

Andante bölümü, yukarıda bahsedilen Belmonte'nin ariasının minör tonda yazılmış bir bölümüdür.

6

Ob.

H. Häsler.

Fl. u. Clar.

Viol.

Str. Quart.

Quart.

Clar. u. Fas.

Presto.

Viol. u. Clar.

Str. Quart.

Örnek 6: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, Uvertür, ölçüler: 139-158.²⁸

²⁷ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail.

hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.

²⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail.

hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.

34 ölçü sonunda tekrar do majöre geçerek başlangıçtaki bölüme dönmektedir. İlk bölüm ve tekrarındaki ezginin duruluğu, yalınlığı, motiflerin tekrarı, üçlülerin vurgulanması ve basın tekdüzeliği bir anlamda o dönemdeki Mehter Müziği'ne bir gönderme olarak algılanabilir. Buradaki öğeler Mozart'ın Alla Turca olarak adlandırdığı bölümlerle yine bu anlamda örtüşmektedir (Demirci, 2011).

Hikâye Belmonte'nin küçük bir monoloğuyla başlamaktadır. Bir ariettadan sonra Osmi'nin kısa şarkısının hemen sonrasında bir düet geçmektedir.

Osmi, Belmonte'nin Pedrillo'yu sormasından son derece rahatsız olmuş ve bu duruma sinirlenmiştir.

Drum beim Bar-te des Pro-pheten! ich stu-die-re Tag und Nacht, dich so mit Ma-nier zu
Per la bar-ba del pro-fe-ta, per ciò stu-dio not-te e di, nè la te-sta mia si

töd-ten, nimm dich wie du willst in Acht; drum beim Bar-te des Pro-pheten! ich stu-die-re Tag und
quie-ta, se non sei stroz-zu-to fi. Per la bar-ba del pro-fe-ta, per ciò stu-dio not-te e

Örnek 7: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, *Solche hergelaufene Laffen* aryası, ölçüler: 120-125.²⁹

Osmi'nin kızgınlığı ona eşlik eden “Türk Müziği” ile daha komik hale getirilmeye çalışılmıştır. “*Drum beim Barte des Propheten*” aynı tempoda ancak biraz daha hızlı notalarla söyleneceği belirtilmiştir.

²⁹ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail. [hz.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf](https://www.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf).

Allegro assai.

Erst ge-köpft, dann ge-han-gen, dann ge-spiess auf hei-ße Stan-gen, dann ver-brannt, dann ge-
Im-pic-car, poi squar-ta-to, sic-car su pa-to in-fuo-ca-to, poi bruc-ciar, poi le-

Viol.
 p Quart.
 H. Bl. u.
 Schlag-
 zeug.

Örnek 8: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, *Solche hergelaufene Laffen*, Osmin'in *aryası*, ölçüler:147-152.³⁰

Osmin'in öfkesi daha da tırmanmış ve sonuna yakın *allegro assai* kısmına geçilmesiyle birlikte tonalitesi de değişmiştir. Beklenmedik bir değişim olduğundan dramatik anlamda etkileyiciliği artırılmıştır. Aryanın tonalitesi olan fa majörden la minöre geçirilmiştir.

Andante.

O wie ängstlich. o wie feurig klopft mein lie-be.vol-les Herz, klopft mein lie-be.vol-les

Örnek 9: W. A. Mozart, Saraydan Kız Kaçırma Operası, *O wie ängstlich, o wie feurig*, Belmonte'nin *aryası*, ölçüler: 1-8.³¹

³⁰ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail. [hz.imslp.info/files/imgnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf](http://ks.imslp.info/files/imgnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf).

³¹ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail http://ks.imslp.net/files/imgnks/usimg/6/69/IMSLP06330-Mozart,_Wolfgang_Amadeus_-_Die_Entfuhrung_aus_dem_Serail.pdf

Belmonte'nin “*O wie angstlich, o wie feurig*” ariasına gelindiğinde ise tonalite la majördür ve Belmonte'nin heyecanını, içinin titremesini tasvir etmek amacıyla kemanlar birer oktav aralıkla çaldırılarak ve crescendo ile ifade edilerek belirtilmiştir.

Yeniçeri korosunu özetlemek gerekirse kısa ve canlıdır. Fakat erkek korosu olarak düşünülmesi gerekirken, karma koro olarak düşünülerek dört partili bir bölüm olarak karşımıza çıkmıştır. Armonik açıdan bakıldığında do majör - la minör ilişkisi göze çarpmakta, orkestra partisindeki la minör kadanstan yola çıkıp do majöre geçerek uzunca süre bu tonda kalarak *bordun* etkisi yaratılmıştır.³² Sade bir melodiyle koro, Selim Paşa'yı selamlamakta, ikinci bölümde arka arkaya taklit edilmiş partiler la minörden fa majöre geçerek sonrasında tekrar la minöre geri dönmüş, orkestrayla birlikte bitirişte do majöre geçmiştir. Melodik anlamda sadelik, ikinci dereceye yönelmelerle nispeten çeşitlilik kazanmıştır.

Şekil 1. Do majörden başlayarak la minör ve fa majör tonları arasındaki geçişler

Do majör: I IV VI IV I IV V I

La minör: I V# I

Fa majör: I IVb V

³² Deniz Demirci, *W.A. Mozart'ın Eserlerinde Mehter Müziği Etkisi*, 73.

Yeniçeriler Korosu³³:

36

Allegro. G. Orch. mit Schlagzeug. N° 5. CHOR.

Chor der Janitscharen.

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

Singt dem gro - ssen Bas - sa Lie - der, dem grossen Bassa Lie - der, tö - - ne
Al Ba - - scü can - ta - te E - ri - va, can - ta - te E - ci - va! O - - gnu

Singt dem gro - ssen Bas - sa Lie - der, dem grossen Bassa Lie - der, tö - - ne

feu - ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wie - der, vom U - fer hal - le wie - der
de - ce gü - bi - lar. Ed in o - gnu a - mi - ca ri - va, in o - gnu a - mi - ca ri - va

feu - ri - ger Ge - sang, und vom U - fer hal - le wie - der, vom U - fer hal - le wie - der

Sopran.
Alt.
Tenor.
Bass.

uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns - rer Lie - - der Ju - bel - klang, uns - rer Lie - der Ju - bel -
sö - da il can - to ri - suo - nar, sö - da il can - to ri - suo - nar, sö - da il can - to ri - suo -

uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns - rer Lie - der Ju - bel -
sö - da il can - to ri - suo - nar, sö - da il can - to ri - suo - nar, sö - da il can - to ri - suo -

Edition Peters. 4115

³³ Wolfgang Amadeus Mozart, and Gottlieb Stephanie. Die Entführung Aus Dem Serail. s. 36-39
 hz.imsip.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.

klang.

mar.

klang.

mar.

Tenor Solo.

Weht ihm ent-ge - gen,
Au - ret - te gra - te,

Pizz. Quart. u. Triangel.

Sopran Solo.

Eb - ne dich sanf - ter, sanf - - ter, wal - len - de Fluth.
Cal - mi - noil flux - so leon - - - - de del mar.

Alt Solo.

Eb - ne dich sanf - ter, wal - len - de Fluth.
Cal - mi - noil flux - so leon - de del mar.

keh - len - de Win - de, eb - ne dich sanf - - ter, wal - len - de Fluth.
per lui vo - la - te, cal - mi - noil flux - - so leon - de del mar.

tr mit H. Bl. u. Schlagzeug.

Alt Solo.

Tenor Solo.

Singt ihm der Lie - be Freu - - - - den in's Herz.
In - ni fe - sto - si han - - - - da suo - nar.

Bass Solo.

Singt ihm der Lie - be Freu - den in's Herz.
In - ni fe - sto - si han - da suo - nar.

Singt ihm ent - ge - gen, flie - gen - de Chö - re, singt ihm der Lie - - be Freu - den in's Herz.
Gio - je da - no - re pro - ci nel suo - re, in - ni fe - sto - - si han - da suo - nar.

Viol. *Quart.* *tr* mit H. Bl.

Sopran Solo. •
 Alt Solo. Weht ihm ent - ge - - gen, küh - - len - de Win - -
 Tenor Solo. Au - - ret - te gra - - te, per lui co - - ta - -
 Bass Solo. Singt ihm ent - ge - - gen, flie - - gen - de Chö - -
 Gio - - je dà - mo - - re pro - - vi nel cuo - -

de; eb - - ne dich sanf - - ter, wal - len - de
 te, cul - - mi - no il flus - - so le on - de del
 re, singt ihm der Lie - - be, der Lie - - be Freu - den ius
 re, in - - ni fe - sto - - si, fe - sto - - si han da suo -

Tutti.
 Fluth. Singt dem gro - ssen Bas - sa Lie - der, dem gro - ssen Bas - sa
 mar. Al Ba - - scia can - ta - te Ev - vi - va, can - ta - te Ev -
 Herz. Singt dem gro - ssen Bas - sa Lie - der, dem gro - ssen Bas - sa
 mar. Al Ba - - scia can - ta - te Ev - vi - va, can - ta - te Ev -
 G. Orch.

Lie - der, tü - ne, feu - ri - ger Ge - sang, und vom U - fer
vi - va! O - gnan de - ve giu - bi - la; ed in o - gnia -
 Lie - der, tü - ne, feu - ri - ger Ge - sang, und vom U - fer
vi - va! O - gnan de - ve giu - bi - la; ed in o - gnia -

hal - le wie - der, vom U - fer hal - le wie - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, ^{uns - rer} _{so - da il}
mi - ca ri - ca, in o - gnia - mi - ca ri - ca so - da il can - to ri - suo - nar;
 hal - le wie - der, vom U - fer hal - le wie - der uns - rer Lie - der Ju - bel - klang,
mi - ca ri - ca, in o - gnia - mi - ca ri - ca so - da il can - to ri - suo - nar;

Lie - der Ju - bel - klang, uns - rer Lie - der Ju - bel - klang.
can - to ri - suo - nar; so - da il can - to ri - suo - nar.
 uns - rer Lie - der Ju - bel - klang, uns - rer Lie - der Ju - bel - klang.
so - da il can - to ri - suo - nar; so - da il can - to ri - suo - nar.

Die Frauen des Bassa (treten in den Palast zurück).
 Die Würdenträger (entfernen sich nach rechts hinten).
 Die Janitscharen und die Sklaven (marschieren links vorn).

Konstanze'nin alyası olan “*Trennung war mein banges Los und nun schwimmt mein Aug'in Tränen*” ise İtalyan *bravura*³⁴ alyaya stiline öykünerek yazılmıştır. “*Ach ich liebte, war so glücklich*” alyasındaki “hui” kelimesi “schnell” sözcüğü ile Mozart tarafından değiştirilmiştir bunun sonucunda da sözler “*Doch wie schnell schwand meine Freude*” şeklinde olmuştur.

İlk perdenin sonundaki terzette ise, efendisine Konstanze ile görüşme imkânı sağlamak amacıyla Selim Paşa ile tanıştırdığı Belmonte işe alınmıştır. Ancak, Osman olayların henüz farkında olmayan ve yabancılardan pek hoşlanmayan bir karakterdir. Burada üç partili trio, majör tonalitede *pianissimo* başlamıştır. Mozart'ın babasına yazdığı 26 Eylül 1781 tarihli mektubunda bu bölüm için “*Çok hızlı ve gürültülü... Perde sonuna çok uygun... Ne kadar gürültülü ve kısa olursa o kadar iyi. Seyirciler bol bol alkışlayacak.*” (Kula, 2012-2013: 37) şeklinde bir yorumda bulunmuştur.

3.9. Eserdeki Oryantalist Öğeler

Eserdeki oryantalist öğeler aşağıdaki; Eserin Teması ve İşlenişi, Enstrümantasyon, Karakter Özellikleri, Hikâye Kurgusu konulu alt başlıklarda açıklanacaktır.

3.9.1. Eserin Teması ve İşlenişi

Eser temelde bir aşk hikâyesini konu almıştır. Birbirinden tutsaklık nedeniyle ayrı kalan iki nişanlının kavuşması sahnelenmiştir. Onları çevreleyen tüm zorlu koşullara rağmen bu iki kararlı âşık ölümü göze alarak ne pahasına olursa olsun kavuşmayı düşlemekte, kavuşamazlarsa da birbirlerine sadık kalmakta ısrar etmektedirler.

En temel teması aşk olan bu eserin çevresi başka konu ve temalarla da örülüdür elbette. Zorlu koşulların birincil sebebi olan tutsaklık, bir anlamda Osman karakterinin öne çıkardığı bir temadır. Blonde & Pedrillo, Konstanze & Belmonte çiftleri Osman'ın engel olma teşebbüsleriyle kavuşamama tehlikesi karşısındadır ve Osman son derece despot bir davranış şekli içerisindedir. Blonde'yi sevse dahi onu kendinin görmekte, Blonde'yi de buna göre davranması konusunda zorlamaktadır. Ancak özgür ruhlu Blonde alışık olmadığı tarzda baskıcı bir tavırla karşı karşıya olup üstelik haremın bir parçası olarak tutsak olduğu bu konakta yine de Osman'ın istediği gibi davranmayacaktır.

Diğer yandan Konstanze'ye âşık olan Selim Paşa, Osman'e göre tam ters bir mizaçta olup, tutsak bile olsa Konstanze'nin kendi isteğiyle ona gelmesini ummakta, son

³⁴ İtalyanca bir terim olup, sanatsal tekniğin cesaretle, parlakça sergilenişi demektir.

derece ağırbaşlı ve hoşgörülü bir karakter yapısı çizmektedir. Özellikle Selim Paşa'nın, final sahnesinde çiftlerin yakalandıkları halde gitmelerine izin verdiği sahnede, ne denli hoşgörülü, baskıcı olmayan, tüm sevgisine ve üstelik ünvanca üstün konumda bulunduğu kendi toprağında ve tüm bunların yanısıra Belmonte'nin can düşmanının oğlu olmasına rağmen, affedici bir tavırla âşıkları salıverdiği sahne son derece etkileyicidir. Konstanze'yle ilgili hassasiyetine rağmen onun hür iradesine oldukça saygılı, yaşadığı manevî zorluklarla ilgili son derece anlayışlı bir karakterdir Selim Paşa. Bir anlamda Konstanze'ye duyduğu sevginin yanında aynı zamanda bir anlamda gururlu davrandığı da görülebilmektedir. Bağışlayıcılığı, hoşgörüsü, sabrı onu saygıdeğer bir birey kılmaktadır.

Bu anlamda eserde hoşgörü, özgürlük, sevgi ve sadakat temalarının işlendiği açıkça görülebilmektedir. Birbirinden zıt karakterde iki doğulu erkek figürü sevgi ve ilgilerini çok farklı şekillerde dışa vurmuşlardır.

3.9.2. Enstrümantasyon

Eserdeki oryantalist öğelerin başında gelmekte olan enstrüman kullanımınıdır. Klasik dönem eseri olan bu yapıt, iki flüt (biri piccolo), iki obua, iki klarinet, iki fagot, iki korno, iki trompet, iki timpani ve yaylı sazlar grubundan oluşmaktadır. Nefesli sazlardaki onaltılık notaların baskın olarak kullanıldığı pasajlar ise Türk müziğini anımsatma niteliği taşımaktadır.

Bahsi geçen “*Türk Müziği*” olarak görülen özellikle vurmali çalgılar ise: davul, zil ve üçgendir. Burada vurmali sazlar kullanılırken, entervallerde gösterilen özellikler Mozart'ın kendince bir Türk müziği uyarlaması yaptığını göstermektedir. Genel hatlarıyla Türk müziği olarak algılanan yapının bazı özelliklerini burada kısaca anlatmak gerekecektir.

- İkili ölçülerin devamlılığı
- Eşlikte ve ezgide kuvvetli zamandaki vuruşların genellikle vurmali çalgılarla desteklenişi.
- *Forte* dinamiğin *alla Turca* tarzında yazılmış olmasa da *piano* dinamikli partilerle kontrast yaratmak amacıyla kullanılması.
- Sade ve monoton eşlik kullanımına olan eğilim.
- Karmaşık olmayan armonik hareketlerin kullanımı.
- Bol ses tekrarlarıyla oluşturulan ‘bordun’ etkisi.
- Ezgilerde adım gidişlerin fazla oluşu.

- Motiflerin kısalığı ve tekrarı.
- Sıkça yapılan motif tekrarlarının sekvans veya üçlü sekvans zincirlerini barındırması.

Belirtmek gerekir ki “*Traurigkeit ward mir zum Lose*” ariası için basset kornosu kullanılmıştır. Ancak elbette trompet ve piccolo da “*alla Turca*”ya dâhildir. Özellikle vurmali çalgılar Mehter takımına atıfta bulunmak için kullanılmıştır.

3.9.3. Karakter Özellikleri ve İşlenişi

Konstanze:

Bir İspanyol soylusudur ve nişanlısına olan bağlılığında ölümü dahi göze alabilecek ve duygusal açıdan oldukça hassas bir karakterdir. İki erkek arasında kalmasına, hatta Belmonte’ye olan tüm bağlılığına rağmen Selim Paşa’nın ona gösterdiği yakınlıktan etkilenmiştir. Konstanze özgür ve özerk bir kadın portresi çizmektedir. Osmanlı paşasının Konstanze’ye kendisini sevmek zorunda olacağını söylediğinde ona karşı gelerek sarf ettiği şu sözler burada büyük önem taşımaktadır:

“Bir kağnyaya dayak atar gibi, aşk buyrukla olmaz. Ama elbette siz Türkler’in anlayışına göre aşk da buyrukla olabilir! Acımacak durumdasınız, arzularınızın nesnesini zindana atıyorsunuz, o halde arzularınızı yitirmeyi göze almalısınız.” (Kula, Balkanlarda Türk Kültürü, 2003a: 13)

O sırada Türk kadınlarının da Avrupalı kadınlar kadar mutlu olduğu kanısındaki Selim Paşa bu sözlere oldukça şaşırılmıştır. Konstanze yine sözünü sakınmamış; *“Mutludurlar, çünkü daha iyisini tanımamaktadırlar!”* (Kula, 2003: 13) cevabını vermiştir. Konstanze erdemli bir aşka sahip olmak istemektedir ve bu aşkta boyun eğdirilmeye, tutsaklığa, hür iradesinin dışında verilecek kararlara yer yoktur. Paşanın konağında aslında bir tutsak da olsa birey olduğunun bilincindedir. Bununla ilgili söylediği azap ve işkence ariası aslında bu opera eserinin doruk noktalarından biridir.

Belmonte:

Aşk konusunda Konstanze kadar kararlı ve gözü kara bir portre çizmektedir. İçine düştüğü tutsaklık durumuna rağmen Konstanze’yi arayıp bulması ve onu kaçırma girişimi bu cesaretini açıkça göstermektedir. Fakat Konstanze’nin sadakatinden şüphe ettiği sahne, sevdiği kişiyi kaybetme korkusuna da sahip olduğunu göstermektedir (Kula, 2003a).

Blonde:

Özgür ruhlu, engel tanımayan, doğru bildiğinden şaşmayan, sözünü sakınmayan, itaat etmeyen bir karakter çizer. Hatta erkeklerle ilgili söylediği; onların uğrunda ıstırap çekilip, ölmeyi hak edecek kadar değerli varlıklar olmadığını söylemesi, eserin yazıldığı zamanın çok ötesinde kalan sözlerdir. Öyle ki o zamanın ilk feministi sayılabilecek karakterlerinden biri olarak gösterilebilir (Joncus, 2010). Tutsak olarak kaldığı konakta içine düştüğü durumları kendi lehine çevirebilecek bilinçte bir kadındır. Buna örnek olarak Osman'le olan bir atışmasında şu cümleleri sarf etmiştir:

“Zora zorla karşı koyarım. Sahibe Paşa'nın sevgilisidir. Bana bahçeye gelmemi söyledi, bana bir fiske vurursan, ayağının altına elli sopa yemen için bir sözüm yeter!” (Kula, 2003a: 13). Buna karşılık Osman karşısında bu durumdan bezmiş bir şekilde;

“Bu bir şeytan; Müslüman oluşum ne denli hakikat ise, alttan almam da o denli gerekli.” (Kula, 2003a: 13) sözleriyle pes eder. Başka bir atışmada ise özgürlüğüne olan düşkünlüğünü şu sözlerinden anlayabiliriz:

“Özgür doğan yürek, hiçbir zaman tutsak edilemez; özgürlüğüyle gururlarını, yitirse de özgürlüğünü!” (Kula, 2003a: 13)

Pedrillo:

Biraz muzip bir karakterdir. Bulunduğu ortamda sosyal açıdan dengeyi sağlasa da sonunda onun da kendi bildiğinden şaşmayan ve buna göre hareket eden bir karakter olduğu görülebilir. Aslında bilinçlilik ve fırsatları iyi değerlendirme konusunda Blonde ile ortak yönleri olduğu açıktır. *“Neşe ve şarap en koyu tutsaklığı bile tatlandırmaya yarar”* (Kula, 2003b: 14) anlamına gelen sözleri onun bu muzip ve iş bilir yapısını ortaya çıkarmaktadır.

Osmin:

Osmin karakteri için eser boyunca düzenli bir şekilde küçümseyici bir tavır olduğu açıkça görülebilmektedir. Fakat karakteri özetlemek gerekirse; saf, cahil, kolay kandırılabilen, despot, yabancı düşmanlığı olan, sabit fikirlilik özelliklerine sahip olduğu söylenebilir. Eser boyunca kadın-erkek ilişkileri ile ilgili Blonde'yle atışmalar. Öyle ki Osman, Blonde'ye yine boyun eğdiremediği bir atışma sonrası İngiliz erkeklere acıdığını

anlatan bir arya söyler. Avrupalılar'ı anlatırken bu sözünü ettiği İngilizler'e kadınları özgür bıraktığı için acımaktadır. (Kula, 2003b)

Kendisine çok ters gelen bu özgürlük kavramını pek kavrayamamış olan Osmin, Pedrillo'nun kendisini şarapla kandırmasıyla içmeye başladığını şaraptan dolayı sarhoş olmaya başlar ve hatta bunun üstüne şarap tanrısı Bacchus'a iltifatlar eder. Burada yine ilginç sayılacak önemli kısım, bu sırada orkestranın Türk müziği formunda çalmasıdır. Yine burada Osmin'in sarhoş bir halde “*şarap, zehir, hançer*” (Kula, 2003b: 14) sözcüklerini sayıklayışı dikkati çeker. Şarap yasağını çiğneyen Osmin hışımla Pedrillo'ya kendisini ele vermemesini söyler, özellikle Paşa bunu bilmemelidir. Burada ona öğretilen dini kurallara uymaya çalışan bir karakter görülse de aslında Osmin'in inancı sorgulanmaktadır. Çünkü burada asıl ahlak ve inanç kavramlarında belirtilmek istenen, otoriteden korkulduğu için değil, ahlâken doğru olanı yapmanın önemini vurgulamaktır. Bu anlamda Osmin'in sarhoş olduğu sahne bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Oysa Osmin'e göre kendi kültürü ve bakış açısı dolayısıyla yaptığı tek şey Selim Paşa'nın kâhyası olarak, görevi dâhilinde hareme katılmış olan Konstanze ve Blonde'nin sevgilileri ile kaçmalarına engel olmaktır.

Selim Paşa:

Burada bir doğulu olarak, Osmin'in tam aksine, son derece anlayışlı, iyi huylu, bağışlayıcı, saygılı, yüce gönüllü, ağır başlı ve kötülüğe kötülükle karşılık vermeyecek büyüklüğe sahip bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Ancak hikâyeye içerisinde Osmin'e benzer tavırları da takındığı gözden kaçmamaktadır.

“*Yarın beni sevmek zorunda olacaksın!*” (Kula, 2003a: 13) sözleri burada paşanın bilge ve hoşgörülü kişiliğiyle ters düşmektedir. Fakat elbette bu sözler finaldeki bağışlayıcılığı daha çok ortaya çıkartacaktır. Ancak şu cümlesi de yine kendi karakter yapışına uymayan türde bir nitelik taşımaktadır,

“*Üstünde sahip olduğum güçten korkuyor musun?*” (Kula, 2003a: 13) bu sözler, Konstanze'ye onun kaba kuvvete yönelebileceğini düşündürmüştür. Ancak Konstanze'nin cesareti onu şüpheye düşürerek şu sözleri sarf etmesine neden olur:

“*Nereden alıyor bu cesareti? Yoksa elimden kaçacağını mı santıyor?*” (Kula, 2003b: 14)

Ancak çok geçmeden paşa bu tavırla olumlu bir sonuç alamayacağını anlar.

Burada final sahnesinde ortaya çıkan bir gerçeği de belirtmek gerekir ki, o da Paşa'nın artık bir Osmanlı paşası olsa da anayurdunun İspanya olduğudur (Kula, 2003b). Belmonte'nin babasının Komutan Lostados olduğunu öğrendiğinde bu durum açığa çıkmıştır. Fakat bu fedakâr âşıkları bağışlar ve yüce gönüllü bir soyluluk göstererek, Konstanze'yi Belmonte'ye bırakır.

3.9.4. Hikâye Kurgusu

Soylu bir İspanyol kadını olan Konstanze, yardımcısı Blonde ve nişanlısı Pedrillo bir deniz yolculuğu sırasında kaçırılarak tutsak olurlar. Blonde ve Kostanze bir Türk paşası olan Selim Paşa'ya satılır ve haremine katılırlar. Paşa Konstanze'ye âşık olur ve onun kalbini kazanmak için çabalamaya başlar. Belmonte'yi bir daha göremeyeceğini düşünen Konstanze bu zor şartlara rağmen nişanlısı Belmonte'ye olan sadakatinde son derece ısrarlıdır. Ancak Selim Paşa'nın ona gösterdiği yakınlıktan da derinden etkilenmiştir.

Bu sırada Paşa'nın konağında yaşamaya başlayan Blonde ile Pedrillo arasında bir aşk başlamıştır. Fakat sabit fikirli, dediğim dedik, yabancı düşmanı Osman de Blonde'ye âşık olmuştur. Bu nedenle Blonde'yi kendinin saymakta ve Pedrillo ile biraraya gelmelerine engel olmak istemektedir. Fakat burada Osman'in aşkı karşılıksızdır. Üstelik Blonde son derece özgür ruhlu ve kendisinin üstünde hüküm sürülmesine izi vermeyecek bir karakterdir.

Tüm bunlar olurken nişanlısının peşine düşen Belmonte, Pedrillo'nun kendisine ulaştırdığı haberler sayesinde Selim Paşa'nın sarayını bulmuş ve sevgilisini kaçırmak istemektedir. Selim Paşanın konağına/sarayına gelen Belmonte'yi Osman en başta görmezden gelmiştir. Belmonte:

“Hey dostum! Burası Selim Paşa'nın sarayı mı?” (Ankara Devlet Opera ve Balesi, 2012-2013: 62) sorusunu sormaktadır ancak aralarındaki dil problemi nedeniyle Osman bunu ancak üçüncü soruşta anlamış ve cevaplayabilmiştir. Fakat bu yabancından da hoşlanmamıştır. Bu sırada Pedrillo gelir. Osman burada *“Solche hergelaufene Laffen = Başiboş hergeleler”* aryasını söyler.

Sonrasında Pedrillo'yla görüşme fırsatını sonunda yakalayan Belmonte, planını ona anlatır. Kaçmaları için bir gemi ayarlamıştır. Eğer Pedrillo Belmonte'yi bir mimar olarak Selim Paşa'ya tanıtip, kendisini işe almasını sağlarsa artık planlarını gerçekleştirmeye başlayabileceklerdir. Nitekim öyle de olur.

Blonde ise kendisine sarkıntılık eden Osman' e kadın-erkek ilişkilerinin nasıl olması gerektiğine dair öğütler verip, onu terslerken, Osman bu duruma homurdanmakla birlikte aslında pek de aldırış etmemektedir.

Paşa, Konstanze'ye önce gözdağı vermek ister ve kendisinin efendisi olduğunu hatırlatır. Ona verdiği mühlet de dolmak üzeredir. Ancak bunu duyan Blonde, Konstanze'yi uyarma ihtiyacı duyar ve erkeklerin uğrunda acı çekilmesi gereken ve ölmeyi hak eden yaratıklar olmadığını söyler (Kula, 2003a). Bu arada Pedrillo sevinçli haber vermek için çıkagelir. Belmonte'yle yaptıkları planı anlatır. Blonde bu haberden pek mutlu olur.

Ancak Pedrillo'nun bu neşesinden şüphelenen Osman bunun hayra alamet olmadığı kanısındadır. Çünkü bir gayrimüslim durup dururken neye bu kadar sevinebilir ki diye düşünmektedir. Fakat Pedrillo da boş durmamakta Osman'ın aklını şarapla çelip onu sarhoş edip uyutma peşindedir. Bunu başarır da. Osman konutuna gittikten sonra birbirlerine hasret kalan âşık nişanlılar artık buluşabilirler. Burada "Gözyaşları Akınca" diye bir düet söylerler. Gelecekleri için umutludurlar. Belmonte burada Konstanze'nin halen kendisini sevdiğinden emin olur. Fakat kaçma girişimleri sırasında, gürültüleri duyan nöbetçiler Osman'ı uyandırır. Osman son derece hiddetli bir şekilde gelir ve ikna edilemez bir vaziyettedir. Elbette kaçmaya çalışan âşıklar hemen Paşa'nın huzuruna çıkarılır.

Paşa, Konstanze'nin kaçmak için kendisini oyaladığı düşüncesine kapılır ve sinirlenir. Üstelik Belmonte'nin Paşa'nın can düşmanının oğlu olduğu ortaya çıkınca durum daha dramatik ve umutsuz bir hal alır. Selim'in eşini, mülkünü, konumunu elinden alan Belmonte'nin babasıdır ve artık gün intikam günüdür. Osman'ın de istediği gibi bu dört yabancının başına gelecek umutsuz sona doğru iyice yaklaşmıştır.

Selim Paşa ile Osman onların cezasını belirlemek için çekilirler. Döndüklerinde ise Osman hayli neşelidir, sonuç umduğu gibi olacaktır. Fakat Selim Paşa burada çok büyük bir yüce gönüllülükle kaçmaya çalışan âşıkları bağışlar ve gitmelerine izin verir. Tek isteği Belmonte'nin babasının kendisine yaptığı kötülüğe, kötülükle değil iyilikle karşılık verdiğinin anlaşılmasıdır. Böylece bu kaçma girişimi sonucunda bir barış sağlanmış olur.

SONUÇ

Avrupa'da Rönesans ve Reform hareketleri sonucu sanatın ve aklın özgürleşmesi ve sonrasında Avrupa'da Aydınlanma felsefesinin ortaya çıkmasıyla birlikte *akıl, bilgi, birey* kavramlarına önem verildi. Bu aynı zamanda bilginin yaygınlaşması ve geniş halk kitlelerine ulaşmasını da sağladı. Aydınlanma ile birlikte bilim, sanat ve teknolojide ilerleyen Batı dünyası ön yargılarını kırmak için de büyük bir çabanın içerisine girdi. Özellikle coğrafi keşifler öncesi merak edilen Doğu'nun bu gelişmeler sonucunda tanınmaya başlanması Avrupa'da yeni ve farklı çeşitli düşünce akımları ve metotlarını da ortaya çıkardı.

Avrupa'da *oryantalizm* ya da *şarkiyatçılık* olarak isimlendirilecek olan akım, bir taraftan bazı kişiler tarafından doğuyu tanımak için doğunun değer yargılarını anlama şekline dönüştü. Bunun içinde doğulu gibi, giyinme, doğulu gibi yaşama ve doğulu gibi olaylara bakarak çözüm üretme biçimini aldı. Batılı aydınlar ve düşünürler tarafından başlangıçta varsayımsal olarak bir Doğu tanımı yapılmışsa da doğuyu tanıyabilmenin gerçek yolunun oraları görmek olduğuna karar vererek Ön Asya'ya, Ortadoğu'ya, Uzakdoğu'ya ve Kuzey Afrika'ya seyahatler gerçekleştirmeye başladılar. Bu seyahatler o kadar çok sıklıkla yapılır hale geldi ki, bu adeta bir doğu tutkusu yarattı. Her meslekten araştırmacı batılı aydınlar ya da kendilerinin deyimi ile oryantalistler, doğu dünyasında oralarda gördüklerini anlatmak, yazmak, resmetmek ve yaşadıkları toplumlara göstermek için çeşitli sanat dallarında eserler vermeye başladılar. Bu noktada doğudan esinlenerek yazılan romanlar, seyahatnameler, oyunlar, sahnelenen müzik eserleri Avrupa'da büyük bir ilgi uyandırdı. Bu durum aynı zamanda doğu dünyası ve milletleri konusundaki ön yargıları da ortadan kaldırmaya yaradı. Bazı toplumlarda ise doğu düşmanlığını körükledi.

Avrupalılar tarafından keşfedilen doğu dünyası ve doğulu toplumlar sadece yeni bir tecrübe edinmek, ilginç olan şeyleri ortaya çıkarmakla kalmadı. Aydınlanma düşüncesinden sonra sanayi devriminin ortaya çıkması hammadde açısından zengin olan Doğu'ya olan ilgi ekonomik bir boyuta da taşındı. Sanayi devrimi sonucu sömürgeleşme hareketlerinin başladığı başta İngiltere ve Fransa olmak üzere pek çok Avrupa ülkesi bu hareketlerle ilgili atılımlarda bulunarak, Doğu toplumlarına yakın görünme, onlar gibi konuşma, onlar gibi düşünme ve onlarla iç içe yaşama gibi çeşitli yöntemleri kullanarak doğu toplumlarını sömürgeleştirme yolunu da kullandılar.

Batı'nın Doğu'yu tanıma merakının artmasıyla, birlikte edebiyatta, resimde, müzikte ve güzel sanatların neredeyse her alanında oryantalistlerin doğu ile ilgili eserlerinin Avrupa'da toplumsal yaşamda izleri sıklıkla görüldü. Bu sanat eserlerine yansıdı.

Bu tezde incelenen Saraydan Kız Kaçırma Operası bu anlamda oryantalist öğeler taşımaktadır. Sahnelendiği tarih göz önüne alındığında, o dönemin (erken dönem oryantalistler: Renan, Sacy) oryantalistlerinin yaklaşımlarına benzer özellikler göstererek; eserde varsayımsal bir doğu ve harem tasviri yapılmıştır. Bunun yansımaları; eserin enstrümantasyonunda, karakterlerin işlenişinde, librettosunda, hikâye kurgusunda açık bir biçimde görülmektedir.

Müzikal açıdan bakıldığında, elbette o dönemin Klasik Batı Müziği formunda yazılan bu eserde, müzikal olarak bir doğu tasviri yapılmaya çalışılmaktadır. Bu da oryantalizmin bir olgu olarak bu eserde görüldüğüne dair en önemli veridir. Enstrümantal anlamda nefesli çalgıların ve vurmali sazların yaygın kullanımında, bir anlamda Mehter müziğine atıfta bulunulmak için yapıldığı çok belirgin olarak hissedilmektedir. Yine benzer şekilde çeşitli oryantalist öğeler ise özellikle Uvertür ve Yeniçeriler Korosu bölümündeki müzikal uygulamasında görülmektedir. Türk müziği öğeleri barındırdığı düşünülen armonik düzenlemeler, tekrarlayan kısa motifler, bu motiflerin sekvens ya da üçlü sekvens zincirlerini içinde bulundurması, eşlik ve melodide kuvvetli zaman vuruşlarının vurmali sazlarla desteklenişi, yalın ve monoton eşlik yazımı, dinamiklerde *forte* ve *pianonun* kontrast yaratmak adına kullanılışı müzikal anlamda en önemli örneklerin başında gelmektedir.

Karakterlerin hikâyedeki işlenişinde ise Selim Paşa ve Osmin burada doğulu karakterler olarak göze çarpmaktadır. Birbirlerinden farklı değer yargılarına sahip olmakla birlikte toplumsal statü olarak da birbirlerinden ayrılmakta ve aslında burada birbirleriyle kontrast oluşturacak portreler çizmektedirler.

Osmin burada eğitilmez, şiddete eğilimli, algısı pek açık olmayan, bilinçsiz hareket eden, özgürlükçü olmayan, muhafazakâr, yeniliklere kapalı bir profil çizmektedir. Bu anlamda Blonde ile atışmaları, bu anlamda çok önemli örnekler barındırmaktadır. Önceki başlıklarda değinilen diyaloglarda Blonde'yi kendinin sayması, Pedrillo'ya ve aslında yabancılara olan düşmanlığı bu gözler önüne sermektedir. Burada Osmin'in sözlerine dikkat edildiğinde bir çeşit vahşilik de görülmektedir. Türk imgesi savaşçı ve ilkel bir imaj olarak karşımıza çıkmaktadır. Burada Osmin'in Belmonte'yle karşılaştıktan sonra

Pedrillo'yla olan diyalogundaki şu sözleri dikkat çekmektedir: “*Önce kafasını kesip sonra yakmalı! Sonra da ipe bağlayıp yerlerde sürüklemeli!*” bu cümleler bir anlamda Doğulu'nun ilkelliğini ön plana çıkarmaktadır.

Selim Paşa'ya gelindiğinde ise başlarda nispeten Osmin'e yakın bir tutum sergilese de sonrasında erdemli olma yoluna yönelmesiyle eski tavrından vazgeçerek Doğulu'nun bağışlayıcılığını, yüce gönüllülüğünü, ağırbaşlılığını, olgunluğunu, kendisine yapılan kötülüğe kötülükle karşılık vermeyişini göstermiştir. Eser içerisinde Selim Paşa bir değişim geçirmiş ve yapması gerektiğine inandığı davranışları sergilemiştir. Özellikle eserin final sahnesi bu açıdan çok büyük önem taşımaktadır.

Hikâye kurgusuna gelindiğinde ise, temelde hoşgörü, sevgi, özgürlük, sadakat temalarının işlendiği eserde, konu alınan aşk hikâyesi pek çok imkânsızlığı aşmıştır. Selim Paşa, hikâyede sergilediği tavrıyla bir tür dönüşüm geçirmiştir. Doğu, batılı görüşe göre aslında yalnızca ilkel, düzensiz, kendi bilinci olmayan bir formdan çıkarak tüm merhameti, sağduyusunu ve yüce gönüllülüğünü göstermiştir.

Eserin geçtiği harem ve buradaki doğulu karakterler bir Batılı gözünden anlatılmış ve kendi anlayışları içerisinde bir forma sokulmuştur. Burada ortaya konulan temel olgu, yabancıları oldukları doğuyu anlamaya çalışmaktır. Bu bağlamda, o dönemde Saraydan Kız Kaçırma Operası Nationalsingspiel Kumpanyası'nın en çok ilgi gören eseri olmuş ve bu kurumun tek büyük başarısı olmuştur. Dönemin siyasi ve politik olaylarının da etkisiyle batı-doğu arasındaki ilişki, aşk hikâyesi dolayısıyla gözler önüne serilerek, toplumsal bir işlev görülmeye çalışılmış ve evrensel değerlerin hiçbir toplumda ne olursa olsun değişmeyeceği, akılla bunun anlaşılacağı ve samimi gayretlerle gerçekleştirilebileceği vurgulanmıştır.

KAYNAKÇA

- And, M. 1958. *Gönlü Yüce Türk: Yüzyıllar Boyunca Bale Eserlerinde Türkler*. Ankara: Dost Yayınları.
- Anderson, E. 1966. (Trans. and Ed.). *The Letters of Mozart and his Family*, second edition prepared by A. Hyatt King and Monica Carolan, Vol.I. New York.
- Atabay, M. 2004. *Aydınlanma Çağı ve Avrupa*. Ankara: Paradigma Akademi-Nobel Yayınları.
- Atsız, B. (sad.) 1980. *Ahmet Resmi Efendi'nin Viyana ve Berlin Sefaretnameleri*. İstanbul: Tercüman 1001 Temel Eser.
- Babaoğlu, L. B. 2010. "Defining the Turk Construction of Meaning in Operatic Orientalism," *International Review of Aesthetics and Sociology of Music*, December, vol. 41.
- Branscombe, Peter ve Bauman, Thomas. 2001. "Singspiel," *Grove Music Online*. Erişim: 7 Haziran 2019. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000025877>.
- Büke, A. 2012. *Viyana İçin Yeni Bir Opera: Saraydan Kız Kaçırma*. Ankara: Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları.
- Büke, A. 2017. *Mozart Bir Yaşam Öyküsü*. İstanbul: Can Yayınları.
- Cem, İ. 1982. *Türkiye'de Geri Kalmışlığın Tarihi*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Croutier, A. L. 1990. *Harem: Peçeli Dünya*. İstanbul: Yılmaz Yayınları.
- Demirci, D. 2011. *W.A. Mozart'ın Eserlerinde Mehter Müziği Etkisi*, Başkent Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara.
- Hampson, N. 1981. *Aydınlanma Çağı*, çev. Jale Parla. İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.
- Joncus, B. 2010. "Ich bin eine Engländerin, zur Freyheit geboren": *Blonde and the Enlightened Female in Mozart's Die Entführung aus dem Serail*, *The Opera Quarterly*, Volume 26, Issue 4, Autumn: 552–587, <https://doi.org/10.1093/oq/kbq050>
- Kaiserl, K. 1780. *Vorschrift und Gesetze nach welchen sich die Mitglieder des K.K. National-Theaters zu halten haben*, Theater-Kalendar (Der.), Theatral-Oberste Hof-Direction: 29-46. Gotha.
- Kaya, Y. 2000. *Aydınlanma Çağı ve Felsefesi*. İstanbul: Tıglat Matbaacılık.
- Koçak, O. 2013. *Wolfgang Amadeus Mozart*. İstanbul: Kastaş Yayınevi.
- Kula, O. B. 1997. *Alman Kültüründe Türk İmgesi III*. İstanbul: Gündoğan Yayınları.

- Kula, O. B. 2003a. "Saraydan Kız Kaçırma Operası", *Balkanlarda Türk Kültürü*, (Ocak-Şubat-Mart), 46: 12-14.
- Kula, O. B. 2003b. "Saraydan Kız Kaçırma Operası", *Balkanlarda Türk Kültürü*, (Nisan-Mayıs-Haziran), 47: 13-15.
- Kula, O. B. 2010. *Batı Felsefesinde Oryantalizm ve Türk İmgesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lee, S. J. L. 2012. *Avrupa Tarihinden Kesitler 1494-1789*, çev., Ertürk Demirel. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Manning, E. 1975. *The national singspiel in Vienna from 1778 to 1785*, Durham theses, Durham University. 1975. Erişim: 7 Haziran 2019. Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/8026/>.
- Mozart, W. A., Stephanie, G. 1782. *Die Entführung Aus Dem Serail*. K. 384. Erişim: 7 Haziran 2019. hzm.imslp.info/files/imglnks/usimg/2/26/IMSLP247428-SIBLEY1802.23595.a093-39087009491012score.pdf.
- Mozart, W. A., Stephanie, G. 1782. *Die Entführung Aus Dem Serail*. K. 384. Erişim: 7 Haziran 2019. http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/69/IMSLP06330-Mozart,_Wolfgang_Amadeus_-_Die_Entfuhrung_aus_dem_Serail.pdf
- Ortaylı, İ. 2012. *Son Osmanlı, Harem*. Ankara: Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları.
- Pardoe, J. 2009. *Sultanlar Şehri İstanbul*, çev., Banu Büyükal. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rado, Ş. 1970. *Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin Fransa Seyahatnamesi*. İstanbul: Hayat Tarih Mecmuası Yayınları.
- Said, E. W. 1978. *Orientalism*. Routledge & Kegan Paul Ltd. Erişim: 7 Haziran 2019. https://sites.evergreen.edu/politicalshakespeares/wp-content/uploads/sites/33/2014/12/Said_full.pdf.
- Said, E. W. 2004. *Oryantalizm*, çev., Berna Ülner. İstanbul: Metis Yayınları, 4.Baskı.
- Sarıca, M. 1987. *100 Soruda Siyasi Düşünce Tarihi*. İstanbul: Gerçek Yayınları, 5.Baskı.
- Schink, J. F. (Ed.). 1782. *Allgemeiner Theater Almanach von Jahr*. Vienna.
- Sevengil, R. A. 1959. *Türk Tiyatrosu Tarihi: Opera San'atı İle İlk Temaslarımız*. Ankara: Maarif Basımevi.
- Smith, P. 2001. *Rönesans ve Reform Çağı: Bir Sosyal Arka Plan Çalışması*, çev. Serpil Çağlayan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Solomon, M. 2010. *Mozart*, çev., Ebru Kılıç. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Turan, M. 1998. II. Viyana Muhasarası: Osmanlı Devleti'nde Siyasi, İdari ve Askeri Çözülme. *OTAM Dergisi*, 9, 398-429.



Jean Étienne Liotard - Marie Adalaide

³⁵ Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2012-2013 Sezonu, Sayı: 16, s.41



³⁶ Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2012-2013 Sezonu, Sayı: 16, s.37

EK 3



Topkapı Sarayı Harem³⁷

³⁷ Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2012-2013 Sezonu, Sayı: 16, s.40



³⁸ Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2012-2013 Sezonu, Sayı: 16, s.46



³⁹ Metin And, *Gönlü Yüce Türk: yüzyıllar boyunca bale eserlerinde Türkler*, Dost Yayınları, 1. Baskı, Ankara, 1958.



⁴⁰ Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2012-2013 Sezonu, Sayı: 16, s.45



⁴¹ Ankara Devlet Opera ve Balesi Yayınları, 2012-2013 Sezonu, Sayı: 16, s.31