



İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi
Journal of the Human and Social Science Researches
[2147-1185]



10 th Years

[itobiad], 2021, 10 (4): 3899-3917

Oryantalizmin Operaya Yansıması: Bağdat Berberi Örneği

Reflection of Orientalism on Opera: The Barber of Baghdad
Example

Ayça DEMİRCİ ÖZAY

Doktora Öğrencisi, Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü

PhD Student, Erciyes University, Institute of Fine Arts

aycademirciozay@gmail.com / Orcid ID: 0000-0001-6991-4589

Makale Bilgisi / Article Information

Makale Türü / Article Type	: Araştırma Makalesi / Research Article
Geliş Tarihi / Received	: 21.04.2021
Kabul Tarihi / Accepted	: 31.12.2021
Yayın Tarihi / Published	: 31.12.2021
Yayın Sezonu	: Ekim-Kasım-Aralık
Pub Date Season	: October-November-December

Atıf/Cite as: Demirci Özay, A. (2021). Oryantalizmin Operaya Yansıması: Bağdat Berberi Örneği . İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi , 10 (4) , 3899-3917 . Retrieved from <http://www.itobiad.com/tr/pub/issue/66167/923745>

İntihal /Plagiarism: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and confirmed to include no plagiarism. <http://www.itobiad.com/>

Copyright © Published by Mustafa YİĞİTOĞLU Since 2012 – Istanbul / Eyup, Turkey. All rights reserved.

Oryantalizmin Operaya Yansıması: Bağdat Berberi Örneği *

Öz

Edward W. Said ile birlikte kuramsal bir bilgi alanı olarak boy göstermeye başlayan oryantalizm, Batı'nın kendi öz kimliğinin inşasında kendisini Doğu karşısında konumlandırarak Doğu'yu ötekileştirme işlemine dayanmaktadır. Oryantalist temelli ürünlerde Batı her zaman ideal olanı temsil ederken, Doğu bu idealden yoksun olarak tanımlanmış, oryantalizmin etkin aracı olan ürünlerle zihinlere hayali bir Doğu imgesi yerleştirilmiştir. Said, oryantalist temelli çalışmaların masum bir bilgi alanı oluşturmaktan ziyade Batı'nın Doğu üzerinde hegemonya oluşturmaya hizmet ettiği düşüncesindedir. Zengin anlatım biçimlerini bünyesinde barındıran opera ürünleri ise bu etkin araçlardan biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu araştırma ile oryantalizmin sanat alanına operalar üzerinden nasıl yansıdığına bir örnek üzerinden irdelenmesi amaçlanmıştır. Bunun için bestesi ve librettosu Peter Cornelius'a ait olan Bağdat Berberi Operası örnek olarak seçilmiş, bu operadaki müzik unsurları, görsel unsurlar ve kavramlar içerik analizi yöntemiyle araştırmanın amacına hizmet edecek şekilde tema ve kodlar üzerinden analiz edilmiştir. Bu bağlamda araştırmanın problem cümlesi; "Bağdat Berberi Operası içinde yer alan kavram ve semboller, Türk kimliğine dair imajların yaratılmasında nasıl bir işleve sahiptir?" olarak belirlenirken, opera içindeki unsurlar "semboller, Müslüman/Türk aktörler ve egzotizm" olmak üzere üç tema altında toplanarak açıklanmıştır. Araştırma sonucunda operadaki semboller ile İslam/Türk algısının yaratıldığı, egzotizm ile Doğu/Türk algısının pekiştirildiği bu bakımdan operanın Doğu, Türk ve İslam algısı üzerine inşa edildiği görülürken, Müslüman/Türk aktörlere oryantalist bir yaklaşımla hayat verildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu yaklaşımın temelinde komik operaların daha gülünç kılınacağı düşüncesi yatarken, daha fazla izleyici/dinleyici kitlesine ulaştırılma gayesiyle Doğu/İslam/Türk imajı, çok sayıda opera eserinde olumsuzluklarla yansıtılmıştır. Peter Cornelius da Bağdat Berberi eserinde Doğu/İslam/Türk imgelerini oryantalist bir yaklaşımla inşa ederken bu eseri ile ölümünden sonra da olsa üne kavuşmuştur.

Anahtar Kelimeler: Oryantalizm, Edward Said, Opera, Peter Cornelius, Bağdat Berberi

* Bu araştırma, Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Müzik Bilimleri Anabilim Dalı doktora dersleri kapsamında üretilmiştir. Katkıları için Prof. Dr. Okan Murat Öztürk'e ve Prof. Dr. Oya Levendoğlu'na teşekkür ederim.



Reflection of Orientalism on Opera: The Barber of Baghdad Example

Abstract

Orientalism, which started to appear as a theoretical field of knowledge with Edward W. Said, is based on the process of alienating the East by positioning itself against the East in the construction of the West's own identity. While the West always represents the ideal in orientalist-based products, the East has been defined as devoid of this ideal, and an imaginary image of the East has been placed in minds by products that are effective tools of orientalism. Said thinks that orientalist-based studies serving the West to establish hegemony over the East rather than creating an innocent field of knowledge. Opera products that incorporate rich narrative styles emerge as one of these effective tools.

With this research, it is aimed to search how orientalism reflects on operas through an example. For this purpose, The Barber of Baghdad (Der Barbier von Bagdad) Opera whose composition and libretto belonged to Peter Cornelius was chosen and the musical elements, visual elements and concepts in this opera were analyzed through themes and codes in a way to serve the purpose of the research with the method of content analysis. In this context, the elements in the opera were grouped under three themes: "symbols, Muslim/Turkish actors and exoticism", while the problem sentence of the research was determined as "How the concepts and symbols in the The Barber of Baghdad Opera function in creating images of Turkish identity?". As a result of the research, it was concluded that while the perception of Islam/Turkish was created with symbols, perception of Eastern/Turkish was reinforced with exoticism and accordingly the opera was built on East, Turkish and Islamic perception, and the Muslim/Turkish actors were given life with an orientalist approach. While the idea of making funny operas more ridiculous is the basis of this approach, the Eastern/Islam/Turkish image has been reflected in many opera works negatively in order to reach more audience. In this regard, Peter Cornelius also built Eastern/Islamic/Turkish images with an orientalist approach in his The Barber of Baghdad work and became famous even after his death for this work.

Keywords: Orientalism, Edward Said, Opera, Peter Cornelius, The Barber of Baghdad



Giriş

Oryantalizmin eleştirisinin, Edward W. Said'in 1978 tarihinde ortaya koyduğu "Şarkiyatçılık" adlı eseriyle başladığı söylenebilmektedir. Bu tarihe kadar oryantalist düşüncenin işleyişiyle ilgili eleştirel nitelikte metinler yayımlanmış olsa da söz konusu eleştiri Said ile beraber yeni bir paradigma sunacak kadar teorik bir zemine oturmuştur (Yıldız, 2013: 221).

Oryantalizm, Doğu toplumlarının tarihlerinin ve kültürlerinin incelendiği Batı kökenli ve/veya merkezli araştırma alanlarının tümüne verilen ortak addır. Said (2013), Batı'nın Doğu'dan üstünlüğü fikrinin tarih, edebiyat, antropoloji gibi alanlarla pekiştirilerek akademik ve siyasi bir disiplin hâline geldiğini; oryantalist yaklaşımla yaratılan Doğu algısının ise zaman içinde Batı tarafından Doğu üzerinde tesis edilen kültürel, siyasi, ekonomik ve sömürgeci bir faaliyete dönüştüğünü öne sürmektedir. Said'e göre Batı ve Doğu kavramlarının ontolojik bir istikrarı olmamakla birlikte oryantalist ifadelerle zihinlere Batı; Fransa, İngiltere ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında Amerika, Doğu ise; Osmanlı Devleti ve esasen bir Doğu Akdeniz ülkesi olan Türkiye'nin de içinde bulunduğu özellikle İslam toplumlarını işaret eden bir yaklaşımla Hindistan, Filistin, İran, Irak, Arabistan ve Kuzey Afrika ülkelerini de kapsayacak biçimde yerleşmiştir. Bu iki kavram temelde olumlama ve ötekileştirmeyle üretilirken, zihinlere Doğu olarak yerleşen ülkelere ve halklarına, bu bölgelerin ve buralı insanların gerçekliğini çarpıtan oryantalist adlı mercekte bakılmıştır.

Oryantalizmin 'gizli oryantalist' olarak ifade edilen ve kimilerince daha masumane kimilerince daha sinsî görülebilen biçimi ise; Doğu ile Batı arasındaki farkların kullanılmasyla, Doğu'yu öteki, eksantrik, geri, farklı ve pasif gören, Doğu ile Batı arasındaki kategorik ayrımın sınırlarını belirginleştirmeye yönelik, siyasi içeriği olmayan söylemler olarak kabul edilmektedir. Said ise oryantalist temelli her türlü çalışmanın masumane bir bilgi alanı oluşturmaktan ziyade Batı'nın Doğu üzerinde hegemonya oluşturmaya hizmet ettiği düşüncesindedir. Batı kökenli ve/veya merkezli bu çalışmaların temel amacı ise; Doğu'ya ilişkin görüşleri betimleyerek-öğretmek-meşrulaştırarak, Doğu hakkında çeşitli saptamalar yapmak, bu saptamalara toplumlara alıştırmak, bu saptamalar yoluyla zihinlere Doğu'dan üstün bir Batı kavramı yerleştirmek, yerleşmek ve yönetmektir (Said, 2013: 12-13). Bu amacın gerçekleştirilebilmesi için Batılı kaynaklarda süreç boyunca olumsuz bir Doğu imajı ortaya konarak, sanat alanı da dahil olmak üzere birçok disiplinde bu imaj tutarlı ve birbirini tamamlar şekilde işlenmiştir. Bu bağlamda Doğu hakkında betimlemeler yapan Batılı sanatçılar, yazarlar, şairler ve düşünürler gizli oryantalist olarak ifade edilebilmektedir.



Opera Sanatı ve Alman Operasında Oryantalizmin İzleri

Sanat, bir toplum üyesi olan sanatçının duygularının ve düşüncelerinin ifadesi ve dışavurumudur. Sanatçı yaşam deneyimini, yaşadığı dönemin koşullarını, düşünsel ve sanatsal birikimini bir miktar gerçeklik payıyla eserlerine yansıtır. Eser sanatçının elinden çıktıktan sonra sanat eserinin alıcısı (dinleyici/izleyici), göndericisiyle (sanatçı/üretici) artık eşit bir öneme sahiptir (Berger, 2012: 33). Bu nedenle halka ulaşan bir sanat eserini, dönemin politik unsurlarını da göz önünde bulundurarak değerlendirmek gerekir. Bu açıdan opera sanatı, yüksek ifade gücü ve temsil kabiliyetiyle sanat türleri içinde önemli bir konumdadır.

Opera, Avrupa kültüründe 16. yüzyıldan itibaren başlayarak geliştirilmiş müzikli tiyatro formudur ve şiirsel metinlerin bestelenerek sahne eserlerine dönüştürülmesiyle oluşur. Bale gibi sahne sanatlarını da kapsayabilen opera; kostüm, maske, dekor, sahne ışıkları gibi resim ve mimarlık öğelerini de bünyesinde barındırmaktadır (Say, 2005). Rönesans'ın başlıca merkezlerinden biri, operanın ise anavatanı olan İtalya, müzikli sahne sanatlarının da beşiğidir. Opera, Floransa'daki Kont Giovanni Bardi'nin sarayında düzenlenen camerata adlı toplantılarda, müzisyen ve şairlerin bir araya gelerek Antik Yunan tragedyalarına benzer eserler yazmalarıyla doğmuştur (İlyasoğlu, 2003: 28). Madrigalin geliştirilerek yeni bir müzik türü oluşturulması arzusu, Jacopo Peri'nin 1597'deki Dafne'si ile başlarken, müzik tarihçileri tarafından ilk opera eseri olarak kabul edilen Euridice yine aynı yıl sahnelenmiş ve 1607 yılında Claudio Monteverdi, Orfeo operasını bestelemiştir. 1637 yılında opera elitlerin tekelinden çıkarak halka yönelmeye başlarken Venedik'te ilk opera binasının açılmasıyla, Avrupa sanatının merkezi Floransa'dan bu şehre geçmiştir. İtalyan operası bu sürecin ardından hızla Avrupa'ya yayılırken 1654 yılında Münih'te bir İtalyan operasının kurulmasıyla, operanın serüveni Avusturya/Almanya'da gecikmeli de olsa başlamıştır (Aktüze, 2010: 432).

16. ve 17. yüzyıl operanın doğuşu ve yayılımı gibi sanatsal bakımdan değişimleri bünyesinde barındırırken, Doğu-Batı ilişkilerinde Batı'nın her zaman hükmeden konumunda olmasa da güçlü konumda olduğu (Said, 2013: 49) yönündeki değerlendirmeler, bu süreçte, Osmanlı Devleti ile Batı arasındaki güç denklemi düşünüldüğünde aksamaya uğramaktadır (Oksev, 2015: 122). Osmanlı Devleti'nin 1521'de Belgrad'ı, 1522'de Rodos'u aldığı, 1526'da Macarlar'ı Mohaç yenilgisine uğrattığı, 1529 ve 1683 yıllarında iki kez Viyana önlerine kadar gelerek kenti kuşatma altında tuttuğu bu süreç, Osmanlı akınlarına doğrudan maruz kalan Orta ve Doğu Avrupa'da büyük endişe yaratmıştır. Bu süreç aynı zamanda Avusturya/Almanya toplumunun Türk kültürüyle tanışması açısından da ayrı bir önem taşımaktadır.¹

¹ İkinci Viyana kuşatmasının başarısızlığı üzerine Osmanlı Devleti geri çekilmek zorunda kalmıştır. Başarısızlığın sorumlusu olarak görülen Merzifonlu Kara Mustafa Paşa idam



16. ve 17. yüzyıllarda Türkler hakkında sempati, hayranlık, şaşkınlık, endişe, korku ve nefret arasında çeşitlenen imgeler değişken ve tutarsızken, 18. yüzyıldan itibaren egemenlik dengelerinin yer değiştirmesiyle Türk tehlikesinin giderek azalması, Avrupa'da Türklere bakış açısını farklılaştırmış, imgeler tek tipleşerek olumsuz hâle dönüşmüştür (Çırakman, 2005: 2-4, aktaran Oksev, 2015: 122).²

Dönemde İtalyan Opera Buffa akımının da etkisiyle Avusturya/Almanya'da, Almanca komik opera türü olan Singspiel yaygınlaşmış, düşünsel ve sanatsal ürünlerde Türkler artık alaycı bir üslupla ele alınmaya başlanmıştır. Böyle operalar ise literatürde "Turkish Singspiel" olarak adlandırılmıştır. Türk konulu komik operaların sayısı hızla artarken "Doğu'nun ve Türklerin güzel kokulu hamamları, baharatlı yemekleri, güzel kadınları, ilginç çalgıları da Türk ve Doğu imgesini renklendiren konular arasına girmiş, Türk motiflerinin Avusturya'da müzik alanında kullanılmasına bir yönüyle bilgi, öbür yönüyle imgelem ve düş gücü kaynaklık etmiştir" (Kula, 2011: 105). Eserlerdeki karakterlerle çizilen erdem yoksunu, dogmatik, barbar, korkak, tembel, niteliksiz, şehvet düşkünü gibi olumlu olmayan imajlarla, Batı'nın oryantalist söylemlerine yenileri eklenirken, bu söylemler sürekli şekilde tekrarlanarak zihinlerde de kalıp yargılara dönüşmüştür.

Singspieli doruğa taşıyan besteci Wolfgang Amadeus Mozart olurken Peter Cornelius'un Bağdat Berberi eseri için de bir esin kaynağına dönüşen Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırma eseri (Lawton, 1988: 92), komik operanın başyapıtı olarak değerlendirilmekte (Say, 2005) ve aynı zamanda bu eser de Batı'nın oryantalist söylemleri açısından önemli örnekler taşımaktadır.³

Araştırmanın Problem Durumu ve Yöntemi

Bu çalışmada, Said'in ortaya koyduğu oryantalizm eleştirisinden hareketle, sanat alanına oryantalist bakış açısının seçilen opera örneği üzerinden nasıl yansıdığına irdelenmesi amaçlanmıştır. Araştırmanın problem cümlesi "Bağdat Berberi Operası içinde yer alan kavram ve semboller, Türk kimliğine dair imajların yaratılmasında nasıl bir işleve sahiptir?" olarak belirlenirken, araştırma içerik analizi yöntemiyle çözümlenmiştir. Bu bağlamda öncelikle araştırma verileri

edilirken, bu olaydan sonra Türkler için Sakarya Meydan Muharebesi'ne kadar sürecek bir yenilgi dönemi başlamıştır. Alman oyun yazarı Lucas Van Bostel üç yıl sonra bu olayı işleyen bir oyun kaleme alırken, aynı yıl Johann Wolfgang Franck, Bostel'in oyununu temel alarak Osmanlı tarihinden bir olayı işleyen ilk opera olma özelliği taşıyan Cara Mustapha'yı bestelemiştir (Ertem, 2017: 27).

² Kula'ya (2011: 104) göre Haçlı Seferleri'nden beri yaşanan çatışma ve savaşlar Türk padişahlarının Attila, Cengiz gibi Asyalıların öncüsü olarak görülmesini kolaylaştırırken, Avrupalılar için değişik yoğunluklarda hala geçerliliğini koruyan "Doğu Batı'nın, Asya ise Avrupa'nın karşıtıdır; Türkler de Asyalıdır" gibi düşünceler, "Türkler kıyıcı ve acımasızdır" imgelemleri ile pekiştirilmiştir.

³ Mozart'ın da kullandığı "kaçırma" motifini ortaya çıkaran nedenlerden biri Hristiyan erkek çocukların devşirilerek Yeniçeri Ocağı'nda yetiştirilmesidir (Kula, 2011: 127).



kavramsallaştırılarak ortaya çıkan kavramlara göre düzenlenen ve veriyi açıklayan temalar saptanmış, ardından araştırma için oluşturulan kavramsal çerçeveye beraber açıklanmıştır.

Araştırma metni içinde kullanılan Doğu kavramıyla ise oryantalist bakış açısının işaret ettiği özellikle İslam ülkelerini, bu nedenle Osmanlı Devleti'nin de içinde bulunduğu bir coğrafyayı anlatmak ve öteki anlayışını tasvir etmek amaçlanmıştır. Topluların çok çeşitli yaşam biçimlerini tek tipleştirerek indirgemeci bir anlayışla yansıtan oryantalist Doğu söyleminin, Peter Cornelius'un Bağdat Berberi Operası üzerinden hangi imgelerle tasvir edildiği, Türklük imgesinin nasıl ortaya konduğu, bu noktada oryantalist bakış açısının yaygınlaştırılmasında operanın nasıl bir görev üstlendiği açıklanmaya çalışılmıştır.

Bulgular ve Yorumlar

Peter Cornelius ve Bağdat Berberi Operası

Alman besteci, müzik yazarı ve şair Peter Cornelius 24 Aralık 1824'te Almanya'nın Mainz şehrinde doğmuştur. Babası tarafından yetenekleri fark edilen Cornelius, küçük yaştan itibaren bir oyuncu olarak eğitim görmeye ve müzik dersleri almaya başlamış, eğitim sürecinde piyano ve ses eğitiminde hızlı bir ilerleme kaydetmiştir. 1840 yılına kadar Berlin'de Joseph Panny'den keman, aynı zamanda Glinka ve Rubinstein kardeşleri de yetiştiren Siegfried Dehn'den (Sams, 1974: 839) kompozisyon dersleri alan Cornelius, ilk uvertür kompozisyonunu 1837 yılında, ilk piyano sonatını ise 1840 yılında yazmıştır. Sonrasında doryen temelli kuartetler, şarkılar ve koro eserleri ile bestecilik hayatına devam etmiştir (Lawton, 1988: 25). Cornelius, Berlin'de kendini yeteri kadar geliştiremeyeceği endişesiyle ve yeni hayatı ve yeni müzikleri tanıma arzusuyla, 1853 yılında Franz Liszt ve Richard Wagner'in çevresinde bulunarak yeni müziğin etkisinden faydalanmak için Weimar'a gitmiştir (Istel ve Strunk, 1934; Appelt, 1946; Sams, 1974). Liszt'in müzik yönetmeni olarak görev yaptığı Weimar'da Yeni Alman Okulu'nun özelliklerini tanımış, Yeni Müzik Dergisi'nde yayımlanan yazılarıyla, yeni Alman müziğinin savunucusu olmuştur (Say, 2005).

Cornelius'a dair aktarımlarda en dikkat çekici noktayı Johann Wolfgang von Goethe'ye duyduğu hayranlık oluşturmaktadır. Bu aktarımlarda Cornelius'un çocukluğuna dair en canlı izlenimlerini, adeta en sadık arkadaşı olan Goethe'nin şiirlerine borçlu olduğu, Goethe'nin eserleriyle karşılaştıktan sonra hayatının ses ve kelimeler etrafında şekillenmeye başladığı ifade edilmektedir (Cornelius, 1904: 2-3, aktaran Lawton 1988: 24; Griffel, 1975: 395). Cornelius'un hayatında önemli bir yer teşkil eden Goethe'nin ise Doğu'ya karşı ilgisinin büyük olduğu bilinmektedir. Şark'a ilişkin en ünlü yapıtlardan biri olarak gösterilen "Batı-Doğu Divanı" Goethe'nin hayatı boyunca İslam kültürüne ve edebiyatına olan ilgisinin bir



sonucudur. Çok sayıda şiirinin bir araya getirilmesiyle oluşan Batı-Doğu Divanı'nda Goethe, Said'e (1978: 31) göre imgeleri, ritimleri, motifleri aracılığıyla Şark'ı yeniden yapılandırmıştır.⁴ Bu bağlamda Doğu'da yaşamsal bir deneyimi olmadığını bildiğimiz Cornelius'un, Doğu ile ilgili edindiği izlenimlerinde Goethe'nin de payının olduğu düşünülebilmektedir.

Tıpkı Wagner gibi kendi operalarının librettolarını da yazan Cornelius, kendisine 'büyük ün sağlayan' ve Orta Avrupa'ya özgü komik opera türünün en üstün örnekleri arasında değerlendirilen iki perdelik Bağdat Berberi adlı opera eserini, 1856 yılında bestelemiş ve eser ilk kez 15 Aralık 1858'de Weimar'da Franz Liszt'in yönetimi altında sahnelenmiştir. Cornelius'un yeni görüşlerini somutlaştırdığı Bağdat Berberi'nin ilk performansındaki başarısızlığı eserin bu dönem sadece bir kez sahnelenebilmesine ve Liszt'in Weimar'daki görevinden emekliye ayrılmasına neden olmuştur (Edith, 1924).

Cornelius'un 10. ölüm yıl dönümü için 1 Şubat 1884 tarihinde, zamanın ünlü orkestra şeflerinden Hermann Levi ve Felix Mottl tarafından eser yeniden ele alınmış, Levi operanın enstrümantasyonunu Wagner türünü andırır bir biçimde tekrar işlemiştir. 1885 yılında Karlsruhe'de F. Motti'nin yönetiminde oynanan Bağdat Berberi, işlenen bu son hâliyle büyük ilgi uyandırmıştır.⁵ Dönemin tanınmış müzik yazarı Max Hasse ise Cornelius üzerinden geniş bir yayın yapmış, 1905 yılında Cornelius'un 30. ölüm yıldönümü sebebiyle Weimar'da düzenlenen anma töreninde, Bağdat Berberi Operasının orijinal şekliyle oynanmasını sağlamıştır (Altar, 1993: 128-131).

Bamberger'e (1962) göre, Bağdat Berberi öncesinde komik operalar orkestranın eşlik ettiği solist etrafında şekillenirken, Cornelius bu eseriyle birlikte orkestral ve vokal unsurların iç içe geçtiği, eşit öneme sahip partilerin yer aldığı orijinal bir senfonik dil yaratmıştır. Daha önceki egzotik operalarda ortak olan Türk tavrı ise Bağdat Berberi'nde baskın değildir. Bağdat Berberi'ni takip eden süreçte Alman besteciler operalarında egzotik konular işlemekten kaçınırken, bu sebeple eser Turkish Singspielin de son noktası olarak gösterilmektedir (Griffel, 1975: 3).

Bağdat Berberi Operasının Konusu

Komik ve duygusal konulu operaların daha ciddi tarihi ve kahramanlık konulu operaları tamamen gölgede bırakmasıyla oryantal olarak anılan Arap geceleri (Binbir Gece Masalları), Türk ve Fars masalları, Doğu el

⁴ Eserde Hâfız ile karşılaşma temasının yoğun olarak yer alması dikkat çekicidir (Dallmayr, 2000: 114-119). 15. yüzyıl İran edebiyat dünyasında Hâfız olarak tanınan bu kişi Hâfız-ı Şirazi'dir. Goethe'nin seyahatlerinde çevirisi Joseph von Hammer tarafından yapılmış olan Hâfız'ın Divânı'nı yanından ayırmadığı ifade edilmektedir (Özgül, 1952: 89).

⁵ 1885'te operanın tekrar işlenmesinden sonra, 1891'de Savoy Tiyatrosu'ndaki Kraliyet Müzik Koleji öğrencileri tarafından İngilizce olarak sahnelenmiştir (Edith, 1924).



yazmalarından tercüme edildiği iddia edilen sayısız taklitler, okuyucu kitleler tarafından büyük ilgiyle karşılanmış, bu ilgi on dokuzuncu hatta yirminci yüzyıla kadar uzanmıştır (Meyer, 1993: 175). Cornelius da kendisini ölümünden sonra üne kavuşturan Bağdat Berberi Operasının konusunu "Binbir Gece Masalları"⁶ içinde yer alan "Terzi'nin Hikayesi" ve "Berber ve Altı Kardeşinin Hikayesi" adlı masallardan esinlenerek işlemiş, operadaki karakterlerin isimlerini bu külliyattan almıştır (Horst, 1977: 122, aktaran Lawton, 1988: 85).

Gioacchino Rossini'nin Sevil Berberi'ne hayran kalarak benzeri bir komik operanın Singspiel versiyonunu yaratmak isteyen Cornelius, önceden piyes ve müzikli oyun konusu olarak da ele alınmış olan bu masalı tekrar düzenleyip düş gücüne kaynak sağlayan edindiği Doğu imgeleriyle işleyerek Singspiele uyarlamış ve konuyu Terzi'nin Hikayesinden farklı bir yaklaşımla ortaya koymuştur. Cornelius'un komik bas karakterindeki Berber Ebu Hasan Ali İbn-i Bekar'ın bir benzerini, Mozart'ın Saraydan Kız Kaçırma Operasındaki Osman karakterinde ve Carl Maria von Weber'in Ebu Hasan Operasındaki Ömer karakterinde görebilmek mümkündür (Lawton, 1988: 90-92).

Bağdat Berberi Operasının rol dağılımı aşağıdaki gibidir:

Bağdat Halifesi- Bariton

Mustafa (Bağdat Kadısı / Baba)- Lirik Tenor

Margiana (Kadı Mustafa'nın Kızı)- Koloratur Soprano

Bostana (Kadı Mustafa'nın Yakını)- Mezzo Soprano

Nureddin- Helden Tenor⁷

Ebu Hasan Ali İbn-i Bekar (Berber)- Bas

Üç Müezzin- İki Tenor, Bir Bas

Köle- Tenor

Nureddin'in Uşakları

Bağdat Halkı

Muhafızlar

Birinci Perde

Güneş çoktan doğmuş olmasına rağmen Nureddin yatağının içinde kıvrınmakta, başucunda ise ilaç şişeleri durmaktadır. Nureddin'in etrafına

⁶Avrupalı araştırmacılar tarafından bu masal külliyatının menşeinin Hint, İran, Bağdat veya Mısır olduğu hakkında çeşitli görüşler öne sürülmekle beraber (Tülücü, 2004: 4-5) masallar tümüyle Doğu kökenlidir.

⁷ Wagner ve Strauss'un eserlerinde sıklıkla rastlanan güçlü, kahramanlık duygularını uyandıran tenor ses karakteri.



toplanan uşakları, efendilerinin hastalığı nedeniyle acı çektiğini sanarak kederli ifadelerle çevrelerine bakılmaktadır. Hâlbuki Nureddin, Bağdat Kadısının kızına (Margiana'ya) duyduğu aşktan ötürü kıvrılmaktadır. Kadı Mustafa, Nureddin'in Margiana'ya kavuşması yolundaki tek engeldir.

Nureddin uykusundan uyanırken uşakları yavaşça yanından ayrılır ve içeri Kadı Mustafa'nın akrabası, çöpçatan ve geveze Bostana girer. Orkestra aralarındaki düete komik bir fon oluştururken Bostana Nureddin'e, Kadı Mustafa öğle namazı için camiye gittiğinde Margiana'nın evine girip buluşabileceklerinin müjdesini verir. Bostana, Nureddin'in randevu öncesinde hazırlanabilmesi için mahir bir berber göndereceğini söyleyerek oradan ayrılır. Yalnız kalan Nureddin neşeli bir aşk şarkısı söylemeye başlar. Şarkı sonlanırken orkestranın eşliğinde Berber görünür.

Ebu Hasan Ali İbn-i Bekar adındaki Berber, ihtiyar ve gevedir. Tıraşa başlamadan önce Nureddin'in falına bakar ve Nureddin'e o gün evden çıkmaması gerektiğini, eğer çıkarsa başına bir felaket gelebileceğini söyler. Berber'in söylediklerine canı sıkılan Nureddin, Berber'den kurtulmanın çarelerini aramaya başlar. Fakat Berber'in oradan ayrılmaya niyeti yoktur. Bu sırada Berber maharetlerini anlatmaya başlar. Kendisini az konuşan bir kişi ve aynı zamanda doktor, matematikçi, kimyager, jeolog, astrolog, filolog olarak tanımlayan Berber'e tahammülü kalmayan Nureddin, Berber'i dışarı attırmak için uşaklarını çağırır. Bu esnada Berber elindeki usturayla kaçmaya başlar ve yanına kimseyi yaklaştırmaz. Berber'i yakalayamayacaklarını anlayan Nureddin uşaklarına gitmelerini söyler ve tıraş olma kararı verir.

Hazırlıklar yapılırken Nureddin Margiana'dan bahseden bir aşk şarkısı mırıldanmaya başlar. Berber şarkıya kayıtsız kalamaz ve gençliğinde kendisinin de aynı isimde bir kızı sevdiğini söyler. Bunun üzerine Nureddin kendi hikayesini anlatır ve ardından şarkıyı birlikte söylemeye başlarlar. Berber, Margiana'nın tıraş olmaktan hoşlanmayan Kadı Mustafa'nın kızı olduğunu öğrenince Nureddin'e yardım etmeye karar verir ve iki sevgilinin buluşacakları yere birlikte gitmeyi teklif eder. İşin gerçek yönünü bir türlü anlayamayan Nureddin Berber'den kurtulabilmek için uşaklarını tekrar çağırır ve Berber'in hastalandığını söyler. Berber'le ilgilenmeleri için emir alan uşaklar Berber'i zorla yatağa sokup yorganın altına hapsetmeye çalışırken Nureddin tek başına oradan ayrılmayı başarır.

İkinci Perde

İkinci perdenin açılmasıyla Kadı Mustafa'nın evinin içi görünür. Bu esnada duyulan trioda Kadı, Bostana ve Margiana gelecek olan damat adayından bahsetmektedir. Aslında Kadı, kızıyla evlenmek için Şam'dan gelecek olan Selim'i; Bostana ve Margiana Nureddin'i beklemektedir. Margiana'nın ise babasının kendisini Selim ile evlendirmek istediğinden haberi yoktur.



Hâlbuki Selim'in gönderdiği maddi değeri yüksek armağanlarla dolu sandık, hemen odanın kenarında durmaktadır.

Müezzin ezana başlayınca Kadı camiye gitmek için evden ayrılır. Bunun üzerine Bostana zaman kaybetmeden Nureddin'i eve alır ve sevgililer kavuşur. Nureddin'in söylediği aşk şarkısına Margiana bir gül ile karşılık verir. Bu esnada Berber'in bir şekilde uşaklardan kurtulduğu ve Kadı'nın evinin önünde gözcülük yaptığı görülür. Namazın bitmesinden kısa bir süre sonra sokaktan sesler yükselmeye başlar. Bostana, Nureddin ve Margiana'ya Kadı Mustafa'nın eve dönmekte olduğunu haberini verir. Bu haberle birlikte ortalığı bir telaş sarar. Kadı Mustafa'nın beklenenden önce dönmesinin nedeni ise kölelerinden birinin kıymetli bir vazoyu kırdığının haberini almasıdır. Kadı, kölesine ceza vermek amacıyla eve dönmektedir.

Berber içerdeki aşıklara sesini duyuramadığından Kadı'yı oyalamak için halkı toplar ve aleyhine kışkırtmaya başlar. Bu sırada Nureddin durumun ciddiyetini anlar ve sandığın içine girerek saklanır. Margiana ise hemen yandaki odaya kaçar. Ardından eve telaşla Berber girer ve Bostana'dan Nureddin'in sandıkta olduğunu öğrenir. Bu esnada dışarıdaki herkes evin salonuna doluşur. Nureddin'in uşakları Berber ile beraber Kadı ve adamlarına karşı kavgaya etmeye başlarlar.

Berber, Nureddin'i kurtarabilmek için sandığı götürmeye kalkışır. Kadı ise bu davranışından dolayı Berber'i, çeyizleri çalmakla suçlar. Bu suçlama üzerine Berber, sandığın içinde arkadaşının cesedi olduğunu ve katilinin Kadı olduğunu iddia eder. Tam o sırada içeriye adamlarıyla birlikte Halife girer ve sandığın açılmasını emreder. Sandık açıldığında Nureddin'in baygın hâlde içinde olduğu görülür. Halife, Kadı'nın yalan söylediğini düşünerek Kadı'yı kovmaya kalkışır, fakat Kadı gitmez. Bu sırada Berber Nureddin'i ayıltır ve Nureddin'in ölmediği anlaşılır. Bunun üzerine Halife Nureddin ve Margiana'nın evlendirilmesini ister. Kadı, Halife'nin bu isteği üzerine gençlerin birlikte olmalarına izin verir. İznin ardından koro güzel sonucu kutlamaya başlar. Berber Hasan, sekiz defa önünde eğilip Halife'yi 'selâmün aleyküm' sözleriyle selamlarken perde iner ve eser sonlanır.

Bağdat Berberi Operası Üzerinden İslam/Türk Toplumunu Algı İnşası ve Temsil Ürünleri⁸

Opera üzerinden gerçekleştirilen algı inşası, yapılan içerik analizinde "semboller, Müslüman/Türk aktörler, egzotizm" başlıklarıyla üç tema üzerinden gruplandırılarak aşağıdaki tabloda gösterilmiştir.

⁸ Çalışma için adı geçen eserin Heinrich Hollreiser yönetimindeki 1973 tarihli gösterimi incelenmiştir. Gösterimin kostüm tasarımları Helga Pinnow'a aittir (<https://www.operaonvideo.com/der-barbier-von-bagdad-cornelius-movie-1973-ridderbusch-geszty-kraus-unger-weikl/>).



Algı İnşası	Kullanılan Kodlar
<i>İslam/Türk Toplumunu</i>	<i>Temsil Ürünleri</i>
Semboller	Kavuk, Kuşak, Kaftan, Peçe, Kum saati, Usturlap, Cami, Ezan, Namaz, Müezzin, Selâmün aleyküm
Müslüman/ Türk aktörler	Bağdat Kadısı Mustafa; tamahkâr, riyakâr, barbar, adaletsiz Nureddin; miskin aşık Bostana; geveze Berber; geveze, dogmatik, işini savsaklayan
Egzotizm	Doğu/Türk müziği ve aralıkları

Tablo 1. *Bağdat Berberi Operasındaki Algı İnşası ve Temsil Ürünleri*

Semboller

İslam dünyasında özellikle Abbasîler döneminde (750-1258) yaygınlaşan kavuğun 859 yılından itibaren başkent olan Bağdat'ın yanı sıra Horasan ve Mâverâünnehir'de de üretiminin yapıldığı, buraların kendilerine özgü kavuk stillerinin olduğu (Bozkurt, 2002) böyle başlıkların ise sosyal hayattaki statünün birer sembolü olarak kullanıldığı; peçenin ise yine birçok İslam ülkesinde kadınlar tarafından dış etkenlerden korunmak amacıyla yüzlerinin tamamını veya bir kısmını kapatmak üzere takıldığı bilinmektedir (Bozkurt, 2007). Sarık, kuşak ve değerli taşlarla süslü uzun kaftandan oluşan kostümlerle bezeli sahneler ise komik opera ve balelerde "Türk temaları" olarak ifade edilmektedir (Meyer, 1993: 175). Bu bağlamda Bağdat Berberi Operasında erkek karakterlerin kostümlerinde kavuk/sarık ve benzeri başlıkların yanı sıra kuşak ve kaftan da kullanılırken, birinci perdenin üçüncü sahnesindeki Bostana'nın kostümünde peçenin kullanılması, Operadaki İslam ve Türk imgelemlerini zihinlerde birbirine bağlamaktadır. Yine birinci perdenin beşinci sahnesinde İslamiyet algısını pekiştiren ve görsel bir sembol olarak kullanılan Berber'in elinde tuttuğu usturlap, dikkat çekici bir ayrıntıdır. Astronomi alanında kullanılmış tarihi bir ölçüm cihazı olan usturlabın aynı zamanda yerel saatleri ve İslam dininde namaz vakitlerini hesaplamak amacıyla da kullanıldığı bilinmektedir.

İkinci perdenin ilk sahnesiyle beraber karşımıza cami dekoru çıkmaktadır. Meyer (1993: 185) operalardaki cami, saray avlusu ve bahçe gibi dekorların görkemli sahnelemeler için bir fırsat yarattığını, bu nedenle operalarda Doğu/Osmanlı konularının işlenmesini de cazip hâle getirdiğini ifade etmektedir. Cami dekorunun görüldüğü bu sahnede üç müezzinin ezan okuduğu, Bostana, Margiana ve Kadı Mustafa'nın ezanın sesini duymaz namaz kılmaya başladığı görülmekle beraber karakterlerin



hareketlerinden, ellerini avuç içleri dışa gelecek şekilde açmalarının iftitah tekbirini, ardından ellerini göğüste birleştirmelerinin kıyama ve sonrasında öne doğru hafifçe eğilmelerinin rükûyu temsil ettiği düşünülmektedir. Berber Hasan'ın Halife'nin önünde sekiz defa eğilip selamladığı perde kapanmadan önceki son sahnede ise librettoda yer alan Berber'in söylediği 'selâmün aleyküm' sözcüğü ise Müslümanların kendi aralarında kullandığı bir selamlaşma sözcüğüdür. Bu bakımdan operanın son sahnesinde dahi İslam dinine vurgu yapılırken, bu kelime izleyiciye eserde yer alan oyuncuların İslam dini mensubu olduğunu anlatmaktadır.

Batı opera literatüründe Turkish Singspiel olarak adlandırılan ve "Türk operası" olarak ifade edilen Bağdat Berberi Operasının kostümlerindeki kavuk, kuşak, kaftan ve peçe gibi unsurların yanı sıra usturlap, müezzin karakterleri, Cami dekoru, Namaz sahnesi, Ezan betimlemesi ve librettodaki selâmün aleyküm sembolleri ile İslam-Türk algısı kuvvetli şekilde inşa edilmektedir. Opera içinde gelişen sahnelerle bu sembolleri kullanan kimi karakterlerin ahlaki değerlerden yoksun ve olumsuz imajlarla tasvir edildiği görülmekte, bu bakımdan sembollerle karakterler iç içe işlenerek operada bütünleşik bir imaj yaratılmaktadır.

Müslüman/Türk Aktörler

Batılılar; İranlılar, Araplar ve Türkleri ayırmamakta, hatta bir ve özdeş tutmaktadır. Bu nedenle hikâyenin Bağdat'ta geçmesi Türk imgesi araştırmaları bakımından herhangi bir yanılısamaya yol açmamaktadır (Kula, 2011: 111). Hem bu gerekçeyle hem de zaten Bağdat Berberi Operasının "Türk operası" türü içinde değerlendirilmesinden dolayı, operadaki Bağdatlı karakterlerin aynı zamanda birer Türk imgesi oluşturduğu rahatlıkla söylenebilmektedir.

Operanın birinci perdesinin ilk sahnesinde güneş çoktan doğmuş olmasına rağmen Bağdatlı genç Nureddin hala yatağındadır ve aşk acısı çekmektedir. Bu esnada uşaklarından birinin elinde görülen kum saatiyle zamanın akışı vurgulanırken zihinlere miskin, arzularının tutsağı olmuş Müslüman/Türk imajı çizilmektedir. Nureddin'in aşk acısıyla hâlsiz düştüğü ve üçüncü sahnenin ilerleyen bölümünde Bostana'nın Margiana ile ilgili verdiği güzel haberlerle bir anda kendine geldiği görülürken, Bostana geveze ve çöpçatan bir Müslüman/Türk kadın olarak betimlenmektedir. Yine birinci perdenin beşinci sahnesi librettonun içeriğiyle beraber değerlendirildiğinde Berber'in kendisini doktor, matematikçi, kimyager, jeolog, astrolog, filolog olarak tanıttığı görülürken elindeki teleskop, harita, el aynası, usturlap gibi ayrıntılarla Berber'in birçok mesleğin erbabı olduğu iddiasının pekiştirilmesi sağlanmakta, bu sahnedeki abartılı ve gülünç anlatımla beraber Berber'e karşı bir güvensizlik yaratılmaktadır. Aynı sahnenin ilerleyen bölümünde Berber'in Nureddin'in falına baktığı, gevezelik ve dedikodu yaptığı, kehanetlerde bulunduğu ve işini savsakladığı görülmektedir. Fal bakmak, kehanette bulunmak dogmatik olarak değerlendirilebilmekle beraber



dedikodu yapmanın Müslümanlığa uygun düşmediği de söylenebilmektedir. Bu sahne ile Müslümanların/Türklerin dogmatik olmalarının yanı sıra inançlarının ve mesleklerinin gereklerini yerine getirmediklerinin algısı ön plana çıkarılmaktadır.

Operanın ikinci perdesinin ilk sahnesinde Kadı Mustafa, kızına talip olan Selim adındaki damat adayının yolladığı çeyiz sandığını açarak içindeki mücevherlere ve değerli kumaşlara dokunmaya başlamakta, bu esnada adeta kendinden geçmektedir. Hemen ardından gelen ezanın okunduğu sahneyle beraber Kadı'nın namaz kıldığı esnada dahi sandıkla ilgilendiği ve aklı sandığın içindekilerde kalarak camiye gittiği görülmektedir. Kadı, İslam ülkelerinde insanlar arasında meydana gelen hukuki anlaşmazlıkları sonuçlandırarak verilen hükümleri ve cezaları infaz etmek üzere devletin yetkili kurumlarınca görevlendirilmiş kişidir. Kadı'nın paraya pula düşkün betimlenen tamahkâr hâli, İslam ülkelerinde adalet kavramının zayıf olduğu düşüncesini akla getirmektedir. Beşinci sahnede Kadı'nın vazosunun kırıldığını duyup eve döndüğü, kölesini büyük bir öfke ve şiddetle kırbaçladığı görülmektedir. Önceki sahnelerde tamahkâr olarak betimlenen Kadı, bu sahneyle birlikte aynı zamanda merhametsiz, barbar bir karakter olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda kadılık görevinin İslam toplumlarındaki önemi düşünüldüğünde, sergilenen olumsuz davranışlarla İslam toplumlarında güçlü olanın sözünün geçtiği ve güçlü olanın gerekirse şiddete başvurabileceği, böyle toplumlarda ortak bir adalet düşüncesinin olmadığı şeklinde imgelemler yaratılmıştır. Ağca'ya (2014: 10) göre böyle sahneler Batı Avrupa'da yaygın şekilde yerleştirilmek istenen yıkıcı, barbar Türk/Müslüman imajına hizmet etmektedir. Nureddin'in sandıkta olduğu altıncı sahnede ise Kadı'nın Berber'i hırsızlıkla, Berber'in de Kadı'yı katillikle suçlaması yine adaleti sağlayan Kadılık görevini olumsuz şekilde yansıtırken Kadı'nın aynı zamanda riyakâr yönü de izleyiciye sunulmaktadır.

Eserde sembollerle inşa edilen İslam/Türk algısıyla birlikte karakterlerin birer Müslüman/Türk imgesi oluşturduğu, bu imgenin ise "tamahkâr, riyakâr, barbar, adaletsiz, miskin, geveze, dogmatik, işini savsaklayan" şeklinde olumlu olmayan kodlarla yansıtıldığı görülmektedir. Karakterler arasında özellikle adaleti sağlamakla görevli devlet insanı kimliğiyle Kadı rolünde belirginlik kazanan merhametten ve erdemden yoksun eylemler, bu bağlamda sergilenen etik anlayış ise ülküsel değildir. Kula'nın (2011: 112) da ifade ettiği üzere Kadı tiplemesinde Batı'da yerleşik olan Türk imgesinin pekiştirilmesi sağlanmakta, bu bakımdan izleyicinin zihin dünyasında "Türklerin en üst devlet yöneticileri böyle davranırsa sade Türkler nasıl davranmaktadır?" sorusu yer etmektedir. Yine karakterler arasındaki Nureddin, Türk operalarındaki kalıplaşmış, arzularının tutsağı olan bir Doğuluyu sergilerken operadaki diğer karakterlerle niteliksiz insan imgelemesi yapılmaktadır.



Oryantalizmin Operaya Yansması: Bağdat Berberi Örneği

Meyer (1993: 192) Türk konulu operaların geniş kitlelere hitap etmesinden dolayı birçok bestecinin, eserlerinin popülerliğini sağlayabilmek için seyircilerin zevkine uygun eserler hazırladıklarını, bu nedenle operalardaki Müslüman/Türk imgesinin Avrupa kamuoyu tarafından algılanmış Müslüman/Türk imgesinin de bir yansıması olduğunu ifade etmektedir. Algılanan ve yansıtılan bu Müslüman/Türk imgesinin Bağdat Berberi'ndeki karakterlerin kişiliğinde somutlaştığı, karakterlerin türlü olumsuzlukların toplamı olarak betimlenen bir toplumda yaşadığı, eserdeki karakterlerde Batı'nın dönemsel ön yargılarının ön plana çıktığı, tüm bu bağlamda operadaki karakterlerin Batı'nın oryantalist tutumunu yansıttığı söylenebilmektedir.

Egzotizm

Türkçe'ye "yabancı" olarak geçen egzotizm kelimesi etimolojik olarak gözlemcinin uzağında olması nedeniyle soyut olarak tasavvur edilen yerler ve ortamlarla ilgilidir (Locke, 2007: 479). 1750'den önce uzak, farklı yerlere ve halklara ilişkin egzotik anlayışlar dönemin müzik eserlerine damgasını vururken, 18. yüzyıl itibarıyla Türk-Osmanlı kültüründen Batı'ya yansımalarla, Doğu ile ilgili ya da egzotik olan her şeyin artık Türk adı altında ve Türk yansımaları olarak anılır olduğu bir noktaya gelmiştir (Ertem, 2017: 30). Bu bağlamda Doğu müziği kavramıyla Türk müziği kavramının eş anlamda kullanıldığı da görülmüştür (Meyer, 1993: 190). Müzikolog Thomas Betzweiser "Die Musik in Geschichte und Gegenwart" kitabındaki "Exotismus" başlıklı yazısında egzotizmle "yerel/bölgesel müzik" arasında bağlantı kurarken gerçeği temsil etsin ya da etmesin bunun bir çağrışım yaratma çabası olduğunu ifade etmiştir. Jonathan Bellman ise egzotizmin karakteristik ve kolay fark edilebilen müzikal hareketlerin yabancı kültürlerden aktarılması veya kullanılmasından oluştuğunu, bu bağlamda müzikal egzotizmi kültürel ve coğrafik çağrışımlar yaratmasının yanı sıra bestecinin kendi müzikal geleneğinin dışına çıkması olarak açıklamıştır (Locke, 2007: 479-481).



Görsel 1. Bağdat Berberi Operası Partitürü (Hasse, 1904: 225).



Görsel 1 incelendiğinde, Peter Cornelius'un ikinci perdenin başındaki ezanı temsil eden temayla operadaki egzotizmi kuvvetli şekilde inşa etmeye başladığı görülmektedir. Cornelius bu temada ezanı betimlerken, ezanın namaz vakitlerinde farklı camilerden küçük zaman farklılıklarıyla okunması ayrıntısını ise ardı ardına başlayan sekvensli partiyon yazımıyla gerçekleştirdiği görülmektedir. Cornelius ezanı iki tenor, bir bastan oluşan üç müezzin karakterinin seslendirmesiyle ve başlangıçta sadece insan sesi kullanarak betimlemiştir. Eserin akışında bu tema, üflemeli grubun seslendirmesiyle daha da güçlü duyurulacaktır. Bu bağlamda egzotizmi yansıtan ezgisel yapının incelenmesi, bir sonraki örnek üzerinden ayrıntılı olarak ele alınarak açıklanmıştır.

Görsel 2. Bağdat Berberi Operası Partitürü (Hasse, 1904: 245).

Görsel 2 incelendiğinde, F# minör tonundaki ezanı temsil eden temada, müezzin partiyonlarında olduğu gibi sırasıyla; fagotlarda, obualarda ve flütlerde, "armonik tetrakort" yapısının (k2 +2 k2 aralıklarının) kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda ilk olarak dizinin dördüncü sesinin tizleştirilmesiyle II. derece üzerinde G#, A, B#, C# (A ve B# artık ikili aralık) fagotlarda, armonik minör diziyi oluşturan "üst tetrakort" C#, D, E#, F# (D ve E# artık ikili aralık) ile V. derece üzerinde obualarda ve flütlerde hicazlı bir ezgisel yapı duyurulmaktadır. Cornelius'un bu temada ağırlıklı olarak kullandığı "artık ikili aralığı" ise tamperaman ses düzeni ile majör ve minör ses dizilerine bağlı Batı müziğinin tonal esaslı yapısında tercih edilmeyen bir aralıktır.

Batı'nın artık ikili aralığına ve Türk müziğine yaklaşımını ise Mesud Cemil'in (1948: 33) şu ifadelerinde görebilmek mümkündür;

"...Türk müziği bir sürü artık ikili aralığı kullanılmasını gerektiren tek sesli, karamsar bir musikidir. Buna bir de, Türk musikisinin -papağan gibi ezberletilmiş olan- çeyrek sesler kullandığını, bunun da her nedense gülünç bir şey olduğunu ilave ederler. Oysa bu konuya daha aşına olanlara göre, Türk musikisinde artık ikiliden daha ayırt edici olan birçok aralık kullanılır. Kaldı ki, bu artık ikili hiçbir zaman Avrupalılarınki kadar



sert değildir. Altından ve üstünden gelen iç baskıyla yumuşayan, tatlılaşan bir artık ikilidir bu..."

Tampere sistemdeki artık ikili aralığının Türk müziğindeki ile aynı olmadığını ve Türk müziğinin artık ikiliden daha ayırt edici birçok aralığa sahip olduğunu vurgulayan Mesud Cemil'in ifadelerinden de Batılıların zihninde indirgemeci bir artık ikili aralığı algısı olduğuna dair yorum yapabilmek mümkündür. Bu bağlamda Meyer (1993: 190) Türk melodilerinin yazılı kaynakları ve çalımla ilgili açıklamaları mevcut olmasına rağmen, operalarda Türk müziğinin göz ardı edildiğinden bahsetmektedir. Avrupalıların, Doğu müziğini ilkel ve kaba olarak gördükleri için Doğu müziğinden ziyade Doğu'nun edebiyat ve görsel sanatlarını kolayca kabul ettiklerini, müziklere ise bir parça renk veya komiklik katabilmek için uydurma Türk müziği kullandıklarını ifade etmektedir. Meyer'in bu sözleri bizlere, Doğu/Türk müziği kavramlarının eş anlamda kullanılmasıyla Batı'nın indirgemeci tutumunu, kaba ve ilkel nitelmesiyle de oryantalist ve evrimci yaklaşımını göstermektedir.

Cornelius, ezan sahnesindeki temayla artık ikili aralıkları kullanarak hicazlı yapıyı öne çıkarırken dinleyicinin/izleyicinin zihninde tüm bu özdeşleşmişlikler sebebiyle bir Doğu/Türk imgesi oluşmuştur. Yaylı çalgıların da kullanıldığı hicaz ezgide üflemeli grubu egzotik havayı iyice yoğunlaştırmaktadır. İlerleyen sahnelerde ara ara flüt ile seslendirilen bu tema karşımıza tekrar çıkacaktır.

Sonuç

Doğu-Batı arasındaki siyasi ve ekonomik güç dengelerine bağlı olarak gelişen ve düşünsel alanlarda varlığını hissettiren oryantalist bakış açısı, sanatsal alanlarda gizli oryantalist bir yaklaşımla yansıma bulmuştur. Temelde Doğu'nun ötekileştirilmesi işlemine dayanan oryantalizm, opera eserlerinde erdem yoksunu, niteliksiz, barbar, inançsız, korkak, tembel, şehvet düşkün gibi olumlu olmayan Doğulu imajlarıyla gerçekleştirilmiş, bu bağlamda bazı opera eserleri adeta oryantalizmin etkin birer aracı haline dönüşmüştür. 18. yüzyıl itibariyle Opera Buffa akımının etkisiyle popülerleşen komik opera akımına Avusturya/Almanya Singspiel ile ayak uydururken, Turkish Singspiel olarak da ifade edilen Türk konulu komik operalarda Doğu alaycı bir üslupla ele alınmıştır.

Peter Cornelius'un tanınmasını sağlayan Bağdat Berberi eseri, sanatsal yönüyle dinleyici/izleyiciden beğeni toplarken, oryantalist imgelemleri de zihinlere yerleştirmiştir. Operada kullanılan kostüm, dekor ve librettodaki 'selâmün aleyküm' sözcüğü gibi sembolik unsurlarla İslam/Türk toplumu algısını yaratan Cornelius'un, egzotizm ile ikinci perdenin başında artık ikili aralıklardan yararlanarak dinleyiciye duyurduğu hicazlı yapı ve ardı ardına başlayan sekvensli partilerle ezan betimlemesi müziksel yönüyle operadaki Doğu/Türk algısını pekiştirmiştir. Bu bakımdan operanın Türk ve İslam algısı üzerine inşa edildiği görülürken, Müslüman/Türk aktörlere niteliksiz



ve olumsuz imajları nedeniyle, oryantalist bir yaklaşımla hayat verildiği sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda Batılı bir sanatçı olan Cornelius'un eser boyunca Doğu'yu işlemesi ve Doğuluyu ele alış biçimi oryantalizmi sergileyen bir örnek olarak karşımıza çıkmıştır. Ağca'ya göre (2014: 12) bu yolla komik operalar daha gülünç kılınırken bu yaklaşım Avrupa'daki Doğu/İslam/Türk imajını olumsuz etkilemiştir. Bugün Türkleri ve Doğu'yu yanlış ve eksik bilgilerle tanıtan birçok opera gündemden düşse de Batı'da bu imajların da neden olduğu önyargılar hala devam etmektedir. Bu nedenle müzikte olduğu gibi diğer sanatsal alanlarda da Türk imgesinin yeri tekrar sorgulanmalıdır.

Kaynakça/ Reference

- Ağca, D. (2014). Türk müziği ve türk dilinin bazı operalarda kullanılışı. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türkoloji Dergisi*, 21, 2(2014) 1-14.
- Aktüze, İ. (2010). *Müziği anlamak, ansiklopedik müzik sözlüğü*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Altar, C. M. (1993). *Opera tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Appelt, E. (1946). *Der Dichterkomponist Peter Cornelius und Friedrich Hebbel*. PMLA,61(1),192-202. Erişim adresi: <https://doi.org/10.2307/459227>
- Bamberger, C. (1962). *Music Journal*; New York Vol. 20, Iss. 4, 59-60.
- Berger, A. A. (2012). *Kültür eleştirisi kültürel kavramlara giriş*. (Çev. Özgür Emir) İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Bozkurt, N. (2002). Kavuk. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/kavuk>
- Bozkurt, N. (2007). Peçe. *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Erişim adresi: <https://islamansiklopedisi.org.tr/pece>
- Cemil, M. (1948). A short history of turkish music. *Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu*, s. 33-34.
- Dallmayr, F. (2000). Doğu-batı divanı: Goethe ve hâfız diyalogu. *Divân: Disiplinlerarası Çalışmalar Dergisi*, (9), 113-131.
- Edith A. H. C. (1924). Peter cornelius. *The Musical Times*, 65 (982), 1133-1134. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/911966>
- Ertem, C. (2017). Klasik batı müziğinde türk yansımaları. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 25-32. doi: 10.5505/pausbed.2017.93653
- Griffit, M. R. (1975). *"Turkish" opera from mozart to cornelius* (Doktora Tezi) Columbia University.



Oryantalizmin Operaya Yansıması: Bağdat Berberi Örneği

- Hasse, M. (Ed.) (1904). *Peter Cornelius: Musikalische Werke, Vol.3*. Leipzig: Breitkopf und Härtel., Plate P.C. 135.
- Istel, E ve Strunk, W. (1934). Peter cornelius. *The musical quarterly*, 20(3), 334-343. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/738654>
- İlyasoğlu, E. (2003). *Zaman içinde müzik* (7. bs.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kula, O. B. (2011). *Batı edebiyatında oryantalizm-II* (1. bs.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Lawton, O. T. (1988). *The Operas of Peter Cornelius*. (Doktora Tezi). Florida University.
- Locke, R. P. (2007). Broader view of musical exoticism. *The Journal of Musicology*, 24, 477-521. doi: 10.1525/jm.2007.24.4.477.
- Meyer, E. R. (1993). The Image of the turk in european performing arts. *Erdem*, 14(40), 173-182. Erişim adresi: <https://dergipark.org.tr/tr/pub/erdem/issue/44275/546685>
- Oksev, B. K. (2015). Yunan mitinden yansıyan türk imgesi: 19. yüzyıl avrupası'nda oryantalizm ve helenseverliğin ittifakı. *Doğu Batı Düşünce Dergisi*, s.121-145.
- Özgü, M. (1952). Goethe ve hâfız. *Ankara Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, s. 89-103.
- Said, E. (2013). *Şarkiyatçılık: Batı'nın şark anlayışları* (7. bs.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Sams, E. (1974). Peter Cornelius. *The Musical Times*, 115(1580), 839-842. Erişim adresi: <https://doi.org/10.2307/959852>
- Say, A. (2005). Cornelius. *Müzik Ansiklopedisi* içinde. (1. bs., Cilt 1, 345). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Say, A. (2005). Opera. *Müzik Ansiklopedisi* içinde. (1. bs., Cilt 2, 604). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Tülücü, S. (2004). Binbir gece masalları üzerine (Seçilmiş bir bibliyografya ile). *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, (22), 1-53.
- Yıldız, A. (2013). Türk düşünce tarihinde Oryantalizm eleştirisinin alımlanışı. *Folklor/Edebiyat Dergisi*, 19(75), 221-236.

