SOSYOLOJİ DERGİSİ

Başvuru: 19 Nisan 2017
Revizyon gönderimi: 20 Mayıs 2017
Kabul: 23 Mayıs 2017
Online First: 28 Temmuz 2017

Copyright © 2017 • **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü**

tjs.istanbul.edu.tr
DOI 10.16917/iusosyoloji.331334 • Haziran 2017 • 37(1) • 119–142

Özgün Makale

19. Yüzyılda İmparatorluk, Kolonyalizm ve Opera "Verdi'nin Aida'sı ve Mısır'ın Sergilenmesi"

Namık Sinan Turan[1]
İstanbul Üniversitesi

Öz

19. yüzyılda emperyalizm ve sömürgecilik, küresel güç yapısını yeniden tanımlayarak ve evrensel ekonominin bir parçası haline gelmiş Batı dışı dünyaya dönük ilgiyi kamçılayarak, bu büyümede can alıcı bir rol oynadı. Sanayi devrimini yerkürenin geri kalanına ihraç edilirken, diğer yandan farklı kültürlere ilişkin bilgileri ithal etmeye başladı. Batı sömürge ağıyla nesneleştirdiği Doğu'yu aynı zamanda sergilenen bir objeye dönüştürüyordu. Şark'ın sergilenişi aslında sömürgeleştirme projesinin bir sonucuydu. Yalnızca mekânsal anlamda değil antropolojik yönüyle de Doğu Batı'nın tahayyülünde yeniden canlandırılıyor, meta haline getiriliyordu. Şark insanının görünümü, adetleri, müziği, kılığı kıyafeti imge stokuna dönüştürülerek sergileniyordu. Müzikal formlar ve özellikle opera bu konuda özel bir misyon üstleniyordu. Bu makalede 1869'da Hidiv İsmail Paşa'nın Süveyş Kanalı'nın açılışında sergilenmek için sipariş ettiği Aida operasının Mısır'ın emperyal çağdaki sergilenişindeki rolü incelenecektir.

Anahtar Kelimeler

İmparatorluk • Kolonizasyon • Opera • Kültür • Mısır

1 Namık Sinan Turan (Prof. Dr.) İstanbul Üniversitesi, İktisat Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, 34452 Vezneciler, Fatih İstanbul. Eposta: sinan1972@hotmail.com

Atıf: Turan, N. S. (2017). 19. yüzyılda İmparatorluk, kolonyalizm ve opera "Verdi'nin Aida'sı ve Mısır'ın Sergilenmesi". *Sosyoloji Dergisi, 37,* 119–142.

Emperyalizm, 19. yüzyıl Avrupa'sının siyasal ve ekonomik yöneliminin bir sonucudur. Sanayileşme olgusu beraberinde geniş pazarlar ve hammadde kaynaklarının temini için yeni coğrafi alanları cazibe merkezi haline getirmiştir. Emperyalizm kapitalist gelişmenin kaçınılmaz sonucu olarak yorumlanırken Avrupa'daki güç siyasetinin ve devletlerarasında var olan mücadelelerin Avrupa dışındaki alanlara kaymasına neden olmuştur.[2] Yeni kaynaklar ve pazar arayışı 19. yüzyıla mahsus bir yönelim değildir elbette. Portekizlileri 16. yüzyılda Batı Afrika kıyılarına götüren neden de budur. Yeni Dünya'nın zenginlik kaynakları Akdeniz'in geleneksel yapısını sarsmış ve Atlantik ekseninde yeni bir ekonomik alan doğurmuştur. Bununla birlikte İspanya, Portekiz ve Hollanda gibi denizci devletlerin hazinelerini dolduran bol miktardaki gümüş ve değerli madenler 17. yüzyıldan sonra bu devletlerin tarihsel bir uykuya dalışını engelleyememiştir (Braudel, 1976; Wallerstein 2005). Teknolojik gelişmeler, endüstrideki yansımaları ve nihayet sanayi devrimi geleneksel kolonileşme politikasını yeni aktörlerle gündeme getirmiştir. Bu kez sahnede İngiltere ve Fransa yer almıştır. 1861'de İtalya ve on yıl kadar sonra Almanya'nın girişeceği şiddetli rekabet dünyanın yeniden paylaşımı gündeme getirecektir. Bu paylaşım içinde en azından görünürde Osmanlı hâkimiyetindeki Levant bölgeleri payına düşeni alacaktır (Kızıltoprak, 2010, s. 17–19).

Mısır kadim imparatorlukların tahıl ambarı olmanın yanında jeopolitik konumuyla da Levant dünyasında kilit noktalardan biriydi. 18. yüzyıldan itibaren Fransa'nın Akdeniz ticaretindeki hacminin genişlemesi, Avrupalı devletlerin bölgede nüfuz mücadelesine girişmeleriyle Mısır'ın jeopolitik önemi arttı. Daha bu dönemde Fransa'nın Mısır'a yerleşmesi yönünde fikirlere rastlanıyor olması söz konusu duruma işaret ediyordu. Aslında konuyla ilgili ilk fikir Alman düşünür Leibnitz'e aitti (Haran, 2002, s. 135–141). Ona göre Osmanlı İmparatorluğunu zayıflatabilmek için Fransa ve Almanya ortak hareket etmeliydi. Almanlar Osmanlıları doğudan tehdit ederken, Fransızlar Mısır'a saldıracaklar ve oraya yerleşeceklerdi. Fransız tarihçilere göre Leibnitz'in asıl gayesi Fransa'nın doğusunda hazırlanan büyük güçleri Almanya sınırlarından uzak bir yere yöneltme isteğiydi. Leibnitz 1676'ya kadar kaldığı Paris'te sürece XIV. Louis'e düşüncelerini açamadıysa da Fransızların Mısır'la ilgilenmesini sağlayabilmişti. Nitekim bu dönemde XIV. Louis ve bakanları Fransa ile Hindistan arasında İskenderiye ve Süveyş'ten geçecek bir ticaret yolunun açılmasını sağlamak için Babıâli ile müzakerelere girişecek ancak sonuç alamayacaklardı (Turan, 2014a, s. 296-297).

Fransa'nın Mısır'a ilgisinin sonraki dönemde de sürdüğü görülmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun çökmekte olduğuna inanan meşhur Fransız Dışişleri Bakanı Duc de Choiseul İstanbul'daki elçisi Sainth-Priest'e yazdığı 17 Temmuz 1768 tarihli mektupta sözü Mısır'a getirerek "Mısır daha şimdiden bariz bir serbestiye

2 Emperyalizm ve 19. yüzyılın sosyoekonomik tahlili için şu çalışmalara bakılabilir (Bellony 2006; Lenin, 1978, s. 92–105; Magdoff, 2006).

maliktir. Kırım Tatarları da Osmanlı tahakkümünü sarsmak üzeredirler" demekteydi. 1777'de Mısır'a seyahat yapan De Tott dönüşünde hazırladığı raporda Mısır'daki karışık duruma dikkat çekmiş ve Mısır'ın zaptı için gerekli çözümlere değinmişti. Napoleon'un 1798'de Mısır'a asker çıkarması Osmanlı Fransız ilişkileri açısından olduğu gibi Mısır'ın tarihi açısından da önemli sonuçlar doğurdu.[3] Hazırlık döneminde yalnızca askeri ve mühimmat yönleri değil seferin bilimsel yönü de dikkate alınmıştı. Napoleon Bilim ve Sanat Komisyonu adı altında bir grup bilim adamını bir araya getirmiş, Mısır'da kurulan uygarlıkların araştırılmasıyla ilgili bir proje oluşturmuştu. Komisyonda matematikte şöhret edinen Monge, kimyager Berthollet, politeknik profesörlerinden hendesedeki buluşlarıyla tanınan Fourier ve Oryantalist Venture de Paradis gibi isimler yer alıyordu. Ayrıca 550 kitaplık bir kütüphaneyle Mısır ve doğuya ait anı, askeri tarih incelemeleri, Vatikan sarayından alınmış bir Arap ve bir Rum matbaası bu komisyonun hizmetine verilmişti (Karal, 1938, s. 54–55).

Mısır seferi siyasal açıdan Fransa'ya beklentilerini sağlayamadığı gibi, İngiliz ve Rusya'nın desteğini alan Osmanlı İmparatorluğu Fransa'yı buradan çıkardı (Darendeli İzzet Hasan Efendi, 2009). Bununla birlikte Mısır'ın işgali kolonyal zihniyet açısından bakıldığında Fransa için bazı kazanımlar sağladı. Her şeyden önce Mısır'ın ele geçirilmesi projesi Fransa'nın Kuzey Afrika'da kuracağı sömürge imparatorluğunun ilk aşaması olarak kabul edilebilirdi. Sonraki süreçte Cezayir, Tunus ve Fas Fransız sömürgesi haline gelirken Mısır bunun başarısız ilk adımıydı. Mısır seferinin konumuz açısından dikkat çekici sonucu ise Napoleon ile birlikte Mısır'a giden bilginlerin çalışmalarıyla buranın jeolojisi, tarihi, coğrafyası, edebiyat ve musikisi hakkında tetkiklerin sonuçlarını içeren 10 ciltlik *Description d'Egypte* adlı külliyatın hazırlanmasıydı. Hiyeroglifin okunması *Egyptologie* biliminin esaslarının tespitinde çok önemli bir katkı olmuştu (Karal, 1938, s. 52–53). Hiç şüphe yok ki seferin en önemli sonucu Mısır'ın kaderini değiştiren yeni bir dönemin başlangıcı olmasıydı (Turan, 2014a, 309–316)).

Napoleon sonrasında Memlukların gücü kırılmış, ancak bu defa Osmanlıları sonraki dönemde uğraştıracak yeni bir siyasi merkez yükselişe geçmişti. Mısır'ın bundan sonraki tarihinde ülkenin kaderini bütünüyle değiştirecek, bürokraside, tarım ve askerlikte yeni bir düzenin altyapısını oluşturacak Mehmet Ali Paşa ve ardıllarının damgası hissedilecekti.[4] Mehmet Ali ve oğlu İbrahim Paşa'nın Suriye'yi istilası ve buradaki yönetimi kısa da sürse, Sudan üzerindeki etkisi uzun soluklu olacaktı (Çetin, 1998; Samur, 1995). Süveyş Kanalı'nın inşasına kadar uzanan iddialı projeler bu dönemde Mısır'ın görünümünü değiştirdi. İbrahim Paşa'nın üç aylık valilik görevinin ardından ölümü üzerine vali olan I. Abbas Hilmi Paşa İngilizlerin

3 Mısır'ın Napoleon tarafından işgali Ortadoğu'da modernleşmenin başlangıcı için bir tarihsel kırılma kabul edilir. Bu konuda yapılan bir konferansta Mısır'ın işgali farklı boyutlarıyla ele alınmıştır (Shmuelevit, 2002). Ayrıca bk. Hathaway (2008, s. 223–227), Tranié ve Carmigniani (1988, s. 23–36) ve Gelvin (2016, s. 52–53).

4 Modern Mısır'ın oluşumunda Mehmed Ali Paşa'nın rolü için ayrıca bk. Fahmy (2002, s. 239–278).

desteğiyle İskenderiye'den Süveyş'e kadar uzanan bir demiryolu projesi için harekete geçti. Bunun İngiltere'nin Kızıldeniz'de imtiyazlar elde etmesine neden olacağını düşünen Babıâli, ancak İskenderiye-Kahire hattına kadar izin verdi. Bu hat daha sonra Said Paşa döneminde Süveyş'e uzatıldı. 1854'te Abbas Paşa'nın ölümü üzerine Mehmet Ali Paşa'nın dördüncü oğlu olan Said Paşa Mısır valisi oldu. Onun zamanında ordu yenilenirken, tarımsal alanda kullanılan modern teknolojiler küçük toprak sahiplerinin gelirlerinin artmasını sağlayacak olumlu sonuçlar doğurdu. Said Paşa döneminde (1854-1863) Mısır Osmanlı İmparatorluğu'nun en zengin bölgesi oldu. Dünyada rağbet gören ve büyük ölçüde Nil Vadisinde üretilen uzun lifli pamuk sayesinde Mısır ekonomisi dünya ekonomisi ile bütünleşti (Kızıltoprak, 2010, s. 14).

Said Paşa döneminde Süveyş ile Akdeniz'i birleştirecek Süveyş Kanalı projesi gündeme geldi. Ancak 1849'dan beri İskenderiye-Süveyş demiryolunun finansmanını İngiliz hükümeti ve bankerlerinin sağlıyor olması nedeniyle projenin ekonomik kaybı anlamına geleceğini bilen İngiltere kanal projesine karşı çıktı. Fransa açısından bakıldığında Akdeniz-Uzakdoğu yolunda Süveyş Kanalı'nın yapımı İngiliz çıkarlarını baltalayacaktı. 1856'da Ferdinand de Lesseps Said Paşa'dan 99 yıl süreyle kanal kazma imtiyazı aldı. İmtiyazda Süveyş Kanalı'nın tarafsız olacağı, bütün ülkelerin ticaret gemilerine açık olup, geçiş konusunda hiçbir devlete ayrıcalık yapılmayacağı belirtilmişti. 25 Nisan 1859'da Lesseps kanalı kazmaya başladı. Kanalın finansmanı sebebiyle Avrupa'dan borç alma politikası, ilk kez Said Paşa döneminde gerçekleşti.

Mısır'ın Batıyla ilişkileri Said Paşa'nın halefi olup Mısır'ı dönüştürme konusunda son derece hırslı bir portre çizen İsmail Paşa döneminde artarak sürdü. Tarım alanındaki gelişmeler, Avrupa'dan alınan makinelerle kurulan çoğu kez iyi planlanmamış fabrikalar, köle ticaretinin yasaklanması konusundaki tavrı onu Batının gözünde parlatırken Mısır'ın içinde muhalefetin oluşmasına neden oldu. Kişisel yaşamında gösteriş ve lüks tutkusu da Mısır'ı zor durumda bırakıyordu. Bunun en göze batan örneği 17 Kasım 1869 tarihinde Süveyş Kanalı'nın açılışı için yapılan eğlence ve törenlerdi (Pınar, 2012, s. 154–155).

Her ne kadar Mısır üzerindeki Fransız etkisi mali anlamda İngiltere'ye göre daha belirginken, İngiltere'nin siyasi ve ticari gücü tartışmasız biçimde büyüktü. Ayrıca 1857'de Perim Adası'nın ve 1878'de Kıbrıs'ın ele geçirilmesiyle bu güç artmıştı. Buna bağlı olarak bölgede Osmanlı Sultanının etkisinin azaldığı gözlenmekteydi. 1869'da büyük bir hazırlığın ardından son derece görkemli kutlamalarla gerçekleşen Süveyş Kanalı'nın açılış töreninde davetli devletlerin hükümdarları İsmail Paşa'ya Mısır'ın müstakil Sultanı gibi muamele etmişlerdi (Karabell, 2003, s. 245–259; Kinross, 1968).

Hidiv İsmail Paşa bu açılışın şerefine ünlü İtalyan besteci Giuseppe Verdi'den Kahire Operasında sergilenmek üzere özel bir opera bestelemesini isteyecek, bunun üzerine opera repertuarının başyapıtları arasında sayılan ve konusu antik Mısır'da geçen

Aida operası bestelenecektir. Verdi 150.000 frank karşılığında bestelediği bu eserde Mariette'den edindiği Mısır bilgisinden yola çıkarak eski Mısır'daki bir aşk hikâyesini opera diline aktaracaktır. Edward Said, emperyalizmi konu edindiği çalışmasında bu eseri "emperyal tahakküme ilişkin olmaktan çok bu tahakkümden kaynaklanıyor" şeklinde değerlendirir ve "görmezden gelinen ya da keşfedilmeyen ve betimsel olarak anımsanıp haritası çıkarılabilen farklılık ve eşitsizliklerin etrafında kurulu, karma bir yapıt" olarak tanımlar. Bu yapıt İsmail Paşa'nın zihninde Mısır'ı Avrupa müziğinin tınılarıyla o dünyanın değerlerine aşina bir parça haline dönüştürecektir.[5]

Verdi'nin Aida Operası bir sanatsal yaratı olmanın yanı sıra 19. yüzyıldaki kolonyalizm ve kültür arasındaki ilişkileri ortaya koymak açısından da ilginç bir deneyimdir. Bu deneyim tek boyutlu değildir. Batının Doğu'ya olan iktisadi ve siyasi ilgisinin kültürel ve entelektüel alandaki yansımasının göstergesidir. Kolonyal yüzyıl söz konusu olduğunda Doğu ve Batı arasındaki ilişkiler bağlamında edebiyat ya da müzik yalnızca kültürel formlar olmaktan çıkmakta, toplumların bir diğerini algılama ve sergileme biçimine dönüşmektedir. Bunu 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren açılmaya başlayan Avrupa'daki evrensel sergilerden gözlemlemek mümkündür. 1851'de Londra'da başlayarak Avrupa ve Kuzey Amerika'nın birçok şehrinde düzenlenen sergiler Eric Hobsbawm'ın deyişiyle ekonomi ve sanayideki zaferleri kutlamaya yönelik Batının kendini alkışladığı yeni ve büyük ayinlerdi.

Modern dönemle ilişkilendirilen idari ve iktisadi yapıların Ortadoğu'ya girişinde savunmaya yönelik kalkınmacılık, dünya ekonomisiyle bütünleşme ve perifeleşmenin yanında emperyalizm de etkili bir araçtır. Ronald Robinson'un ifadesiyle "emperyalizm… genişleyen bir toplumun temsilcilerinin diplomasi, ideolojik ikna, fetih ve doğrudan yönetim veya kendi insanlarından oluşan koloniler kurma yoluyla kendilerinden daha zayıf toplumların hayati öneme sahip yapıları üzerinde ölçüsüz bir nüfuz veya denetim kazanma sürecidir." Bu, modern emperyalizmi modern çağ öncesindeki fetih yoluyla toprak kazanma deneyimlerinden ayıran temel farktır (Gelvin, 2016, s. 102). Burada var olan bir diğer farklılık ise modern emperyal sistemlerin "ölçüsüz bir nüfuz ve denetim kazandıkları kendilerinden zayıf toplumların" kamusal temsilleri konusunda da eşitsiz bir imaj kurgulamalarıdır. "Emperyalizm ve sömürgecilik, küresel güç yapısını yeniden tanımlayarak ve evrensel ekonominin bir parçası haline gelmiş Batı dışı dünyaya dönük ilgiyi kamçılayarak, bu büyümede can alıcı bir rol oynadı." Batı sanayi devrimini yerkürenin geri kalanına ihraç ederken, bir yandan da diğer kültürlere ilişkin bilgileri ithal etmeye başladı. Avrupa'nın kendi norm ve değerleri Avrupa gündemine cevap verecek bir Şark imajını belirlemiş ve Şark böylece Aydınlanma sonrası Avrupa'nın negatif imajı haline gelmişti. Örneğin İslam söz konusu olduğunda Avrupa söylemi şu şekilde bir

5 19. yüzyılda medeniyet kavramı ve müziğin bu süreçteki fonksiyonel durumunun Türk modernleşmesi özelinde tartışıldığı bir çalışma için bk. (Işıktaş, 2016a, s. 17–18).

karakter ortaya koyuyordu: Şiddet ve istibdatla birbirine bağlanan iktidar, cinsellik ve din (Çelik, 2005, s. 11). Şark'ın sergilenişinde resimde, edebiyat ve müzikte özellikle egzotik bir atmosfer eşliğinde söz konusu üç tema geniş yer buluyordu. Oryantalist resim 19. yüzyıl Şark imgesinin Batılı insanın belleğinde oluşumuna katkı sağlıyordu. Aynı etki müzikal anlamda da kendisini gösteriyordu. İlk olarak Antoine Galland'ın tercüme ettiği 1001 Gece Masalları'nın yankılarını müzikal formlar üzerinde görmek şaşırtıcı değildi.[6] 1001 Gece Masalları Batı'nın Doğu tahayyülünün şekillenmesinde geniş ölçüde etkili olmuştu.[7] Mozart'tan, Rimsky-Korssakoff'a, Tchaikovsky'den, Delibes'e kadar birçok besteci sahne yapıtlarında Doğulu temalara yer verdiler (Turan, 2014b, s. 17–22). Sindbad'ın maceraları Batılıya yalnızca çeviri metinler aracılığıyla değil, müzikal formlar halinde de ulaştı.[8]

Şark'ın sergilenişi aslında sömürgeleştirme projesinin bir sonucuydu. Yalnızca mekânsal anlamda değil antropolojik yönüyle de Şark Batı'nın tahayyülünde yeniden canlandırılıyor, meta haline getiriliyordu. Şark insanının görünümü, adetleri, müziği, kılığı kıyafeti imge stokuna dönüştürülerek sergileniyordu. Bu süreçte Doğu'ya gerçekleştirdikleri seyahat anılarını yayınlayan Batılı seyyahların etkisi büyüktü.[9] Batılının adeta seyirlik hali Şarklıları da şaşırtıyordu. 1820'lerde beş yılını Paris'te geçiren Mısırlı bir yazar, "Fransızların tipik özelliklerinden biri yeni olan her şeye gözlerini dikip bakmaları ve bunlar karşısında heyecanlanmaları" diye yazmıştı. 1820'lerde Paris'e gönderilen bir grup Mısırlı öğrenci, yaşadıkları üniversiteden dışarı çıkamıyor ve yalnızca iki Pazarda bir sokağa bırakılıyorlardı. İzinli oldukları bir sefer Fransız halkını eğlendirmek için oynanan bir vodvilde kendilerinin taklidinin yapıldığına tanık olmuşlardı. Avrupa'ya giden Şarklı yöneticiler bile bu teatral performansların parçası haline gelebiliyorlardı. Babası Mısır Veliahdı İbrahim 1846 Haziranında Birmingham'daki imalathaneleri ve ürünlerin sergilendiği salonları görmeye gittiğinde karşılaştığı ilgiden fazlasıyla bunalmıştı. Teşhir nesnesine dönüşmekten duyduğu rahatsızlık karşısında bir akşam tebdil-i kıyafet dolaşmaya çıkmış ve devasa bir balina ölüsünün sergilendiği bir çadıra girip hayvana bakmak istemişti. Ancak gösteriyi sunan kişi onu tanımış ve dışarıdaki kalabalığa bir bilet fiyatına hem ölü balinayı hem de Türklerin Sultanının korkulu rüyası Büyük Savaşçı İbrahim'i görebileceklerini anons etmeye başlamıştı. Kalabalık içeri hücum etmiş ve Veliahd, polis yardımıyla kurtulabilmişti. Bir başka

6 J. A. Galland, *Les Mille et une Nuits* (c. I-XII, Paris 1704-1717, daha sonraki yıllarda birçok baskıları yapılmıstır: c. I-VIII, Paris 1773; Paris 1880-1885; c. I-II, Paris 1965 vb.). Avrupa'da yayınlanan ilk çeviridir. Bu çeviriyi İngilizcede Edward Forster tarafından yapılan *Arabian Nights' Entertainment* (published by William Miller, London 1802; London 1842) çeviri izlemiştir. 19. yüzyılda bu masallar Rusça'dan Almanca'ya İspanyolca ve İtalyanca'ya kadar birçok dile çevrilmiştir. Konuya dair geniş bilgi için şu çalışmalara bakılabilir: (Brockelmann, 1949, II, 72–74; Supplementband, Leiden 1938, II, 59–63; Gibb, 1974, s. 148–149; Nickolson, 1969, s. 261, 292, 421, 456–459).

7 Bu konuda yapılmış ayrıntılı bir inceleme için bk. Yamanaka ve Nishio (2006).

8 Sindbad'ın maceraları yalnızca 19. yüzyıl Avrupalısını değil 20. yüzyılın ilk yarısında Holywood'u da etkilemiştir. Arap edebiyatında özel bir yeri olan bu masallar hakkında Prof. Ahmed Ateş tarafından yapılmış bir çalışma için bk. Muhammed B. 'Ali Az-Zahiri As Samarqandi (1948).

9 Özellikle şu kaynağa bakılabilir (Flaubert, 1991, s. 207-421).

seferinde 1867'de bu kez Mısır Hidivi *Exposition Universelle*'e katılmak için Paris'e geldiğinde Mısır pavyonunun Ortaçağ Kahire'sini gözler önünde canlandırabilmesi için bir hükümdar sarayı şeklinde inşa edilmiş olduğunu gördü. Hidiv ziyaret boyunca taklit sarayda kaldı ve ziyaretçileri kabul ederek serginin bir parçası haline geldi (Mitchell, 2001, s. 29–32).

19. yüzyılda sahne sanatları içinde operanın gittikçe artan yeri ve etkisi özellikle burjuva kültürünün önemli göstergelerinden oluşu, hemen her büyük Avrupa başkentinde prestijli bir opera binasının inşa edilmesiyle de tescil ediliyordu (Işıktaş, 2015, s. 158–172). Doğu'ya ilginin artması opera konularının doğulu temalar ve mekânlar üzerine inşa edilmesine imkân sağlıyordu. Çoğunlukla despotizm, cinsellik, harem gibi temalar dönemin seyircisini operaya çekebilmek adına uygun bir pazarlama yöntemi olarak kabul görüyordu. "Opera, ilk başta, Said'in araştırdığı "hükmetmenin, yeniden yapılandırmanın ve Doğu üzerinde otorite sahibi olmanın" diğer Batılı araçlarıyla pek de benzer gözükmeyebilir. Ancak 19. yüzyıl Avrupa'sında operanın güçlü bir düşünme pratiği olduğunu hatırlamak önemlidir, tekrarlar yoluyla, her zaman askeri yollarla fethedilemeyen yerleri kültürel olarak ele geçirebilmek için kullanılan başka uluslarla ilgili klişeler yaratmış bir pratik." "Bugünkü reklamcılık ya da ticari tiyatro gibi, başarılı operanın her zaman izleyicisini dikkatli bir şekilde hedeflemesi gerekmiştir ve bunu genellikle sadece izleyicilerin arzuları değil aynı zamanda endişeleri ve korkuları aracılığıyla da yapar." (Hutcheon & Hutcheon, 2006, s. 242). Fransız ve İtalyan deneyimi açısından bakıldığında *La Perle du Bresil*, *Madama Butterfly*, *Samson et Dalila*, *L'Africaine* ve *Lakme* gibi oryantalist operaların paradigmatik konusu, ilgiyi *femme fatale*'de ve egzotikleştirilmiş ötekinde üst üste bindirmeyi içerir. Adam, Charles François, Bizet, Massanet ve Thomas eserleriyle izleyiciyi imparatorluğun fiili varlığını sahnelemeksizin gizemli Doğu'ya götürürler (Hutcheon & Hutcheon, 2006, s. 243).

Oryantalizm ve opera arasındaki ilişkinin gelişiminde Osmanlı etkisi bilinmektedir. 1683'teki Viyana Kuşatmasının askeri açıdan başarısızlığı bir yana Osmanlıların geri çekilirken bıraktıkları Mehtere ait müzik aletleri Avrupa'da Türk ritimlerine ve sitiline yönelik bir ilginin başlamasına neden olmuştur. Mozart'ın *Die Zauberflöte*, *Zaide* ve *Die Entführung aus dem Serail* adlı başarılı operalarındaki Mısır ve Türkiye imajında bu etkinin izleri tespit edilebilir. 19. yüzyıl operasında Şark yalnızca Türkiye ile sınırlı değildir. İspanya, Kuzey Afrika, Yakındoğu ve Uzakdoğu Batılı bestecilerin ilgilendikleri, kendilerine tema olarak seçtikleri coğrafyalar arasına girmiştir. Yalnızca egzotik unsurları ve mekânsal varlıklarıyla değil müzikal içeriğiyle de Şark taklit edilip, sergilenebilir bir unsurdur artık. Rimsky-Korsakov *Scheherazade*'de, Saint-Saens ise *Samson et Dalida*'da Doğu makamlarından hicaz ve hicazkâr gibi dizileri transpoze ederek müzikal etki konusunda bir ileri aşamaya geçmişlerdir (Scott, 1998, s. 309–335).

Doğuluların operaya ve tiyatroya bakışı bu dilin şifre çözümü şeklinde olmuyordu elbette. 18. yüzyılda Paris'e giden Osmanlı elçisi Yirmisekiz Mehmet Çelebi'nin Sefaretnamesi'nde kaleme aldığı satırlar dikkat çekicidir.[10] Benzer bir etkiyi Tahtavi'nin tiyatroya dair aktardıklarından çıkarmak mümkündür (Silvera, 1980, s. 13). 19. yüzyılın Doğulu monarşileri ve siyasi seçkinleri için Batı'ya ait kültürel öğeler cazibesini artırdığında opera da ilgi görmeye başladı.[11] Gerçi Sultan III. Selim'in sarayında temsil edilen ilk operanın beklenen etkiyi yaratmadığı aktarılsa da (Sırkâtibi Ahmet Efendi, 1993, s. 248) sonraki dönemde sarayına opera sahnesi inşa eden Sultanlar bu açığı kapatmaya çalışacaklardır (Işıktaş, 2016b, s. 1111–1126; Sevengil, 1970, s. 101–103). Batı'nın sanatsal formları edebiyat, müzik ya da tiyatro anlamında Doğulu hükümdarların itibar ettiği araçlar haline gelecektir.[12] Bu açıdan Süveyş Kanalı'nın açılışı sırasında Hidiv İsmail Paşa'nın geniş bir Avrupalı davetliler grubu huzurunda gerçekleştirmeyi planladığı merasimlerden biri olarak Giuseppe Verdi'ye sipariş vermesi şaşırtıcı değildir.

Aida ve Mısır'ın Etnografik Teşhiri

Verdi, Süveyş Kanalı'nın 17 Kasım 1869 tarihli açılışı için yapılan opera ve marş besteleme teklifini ilk anda geri çevirmişse de kanalın açılışında Kahire Operası'nda 1 Kasımda yine bestecinin popüler bir operası Rigoletto temsil edilmişti. Verdi'nin meşguliyeti Hidivin teklifine hemen karşılık vermesini engellemişti (Osborne, 1987, s. 209). Ancak Paris'e yaptığı bir ziyaret sırasında henüz Doğu seyahatinden yeni dönmüş olan Camile du Locle ile yaptığı görüşme ona yeni bir fırsat yarattı. Du Locke, Verdi'ye yakın arkadaşı Mısır bilimci Auguste-Edouard Mariette'nin Mısır'da bulduğu bazı tabletlerde yazılı bir aşk faciasından söz ederek bunun mükemmel bir opera konusu olacağından bahsetti. Mariette, Louvre Müzesinin eski Mısır bölümünde çalışırken Kahire'ye gönderilmiş, burada yaptığı araştırmaların başarısı üzerine kendisine Mısır Hükümeti tarafından "Bey" unvanı verilmişti. Mariette'nin bulduğu konu du Locle, tarafından opera metni haline getirilmiş, daha sonra Antonio Ghizlanzoni yeniden düzenleyerek İtalyancaya çevirmişti. Olayların gelişimini uzaktan takip eden Kahire Operası direktörü Draneth Bey Verdi'ye eserin ilk olarak Kahire'de temsil edilip edilemeyeceğini sormuş, aldığı olumlu karşılık sonrasında 1871'de bu temsil gerçekleşmişti. Verdi eserin sahnelenmesini bizzat üstlenemediğinden Emmanuele

10 Paris'e gönderilen Osmanlı elçisi Yirmisekiz Mehmed Çelebi üzerine yapılan çalışmalar içinde özellikle şu ikisi dikkate değerdir (Göçek, 1987; Veinstein, 2002).

11 1793 yılında Londra'ya ilk mukim elçi olarak gönderilen Yusuf Agâh Efendi boş zamanlarda gitmeyi alışkanlık edindiği opera ve tiyatroyla ilgili şu bilgiyi aktarır: *"...bu abd-i aciz bazı kere yüz guruşı komediye ve opera seyirlerinde sarf ider..."* Yusuf Agâh Efendi, Havadisnâme-i İngiltere, 15b, belge 16'dan akt., Yalçınkaya, 2010, s. 603).

12 Tütüncüoğlu Mihail Naum Efendi'nin tiyatrosunun yanması üzerine hükümetten istediği yardım talebine karşı Meclis-i Vala tarafından hazırlanan mazbata bu açıdan önemlidir. 29 Safer 1846 tarihli belgede konuyla ilgili olarak *"opera ve tiyatro Avrupa memleketlerinin çoğunda bulunduğundan padişah sayesinde İstanbul'da da kurulması güzel bir şey ve Avrupa'ca da hoş karşılanacak olduğundan Mihail Naum'un tiyatro inşası ve temsiller vermesi uygun görülerek izin verilmişti."* denilmekte ve Padişahın tiyatronun yeniden inşası için yardımda bulunmasının dost devletlerin elçileri ve onların tebaasına karşı bir çeşit saygı gösterisi olacağı ileri sürülmekteydi (Turan, 2004, s. 87–104).

Muzio'yu buraya göndermiş, provaları denetletmişti. Aida Operası İstanbul'da Kahire'de temsil edilişinin 14 yıl sonrasında sahnelenecekti.[13]

Verdi'nin Aida'sı İslam fetihleri sonrasındaki Mısır'ı değil, Antikçağların Mısır'ını konu almasıyla dikkat çekiyordu. Daha önce Haendel'in ele aldığı bu tema Aida'da farklı bir yaklaşımla işleniyordu. Antik Mısır'a ilginin artışında Napoleon'un Mısır seferinin etkisi bilinmektedir. Bu ilgi Batılı tarihçilerle sınırlı değildi. Ayrı bir 'milli tarih' yaratma çabasıyla Tahtavi, Mısır'ın antik çağını ülke geçmişinin şanlı bir parçası, Mısır'ı medeniyetin "anası" olduğu bir dönem olarak konu edinen ilk tarihçiydi.[14] 1865'te yayımlanan Mısır tarihinin ilk cildi eski krallıklardan Arap fethine kadar olan dönemi ele almakta ve Eski Mısır bilimi uzmanlarının çalışmalarını yansıtmaktaydı. Bu uzmanlar arasında Eski Mısır biliminin babası sayılan Jean-François Champollion ile 1867 ve 1878 evrensel sergilerinde Mısır temsillerini belirlemede başlıca rolü oynayan Auguste Mariette vardı (Çelik, 2005, s. 15).

Edward Said, *Kültür ve Emperyalizm* adlı eserinde Aida'ya yer verirken edebi anlatılarla siyasetin nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Burada ileri sürdükleri dikkat çekicidir. Ona göre "Batı ile onun tahakkümü altındaki "öteki" kültürler arasındaki ilişkinin araştırılması sadece eşit olmayan muhataplar arasındaki eşitsiz ilişkinin anlaşılmasının bir yolu değildir, aynı zamanda bizatihi Batı'daki kültür pratiklerinin oluşumunu ve anlamını araştırmanın bir ilk adımıdır. Bunun yanı sıra, bu eşitsizliğin çokça yerildiği ve bu eşitsizliğin üzerine kurulu bir sürü yapının bulunduğu romanın, etnografik ve tarihsel söylemin, birtakım şiir ve operanın kültürel biçimlerini tam olarak anlaşılması için, Batı ulusları ile Batılı olmayan uluslar arasındaki daimi iktidar eşitsizliğinin dikkate alınması gerekir (Walla, 2004, s. 23–24).

Tekrar Aida'ya döndüğümüzde Said'in de dikkat çektiği gibi bu operanın yazılışının ve sahnelenişinin gerçekleştiği koşulların Verdi'nin meslek yaşamında benzeri olmayan koşullar olduğu görülmektedir. 1870 başlarıyla 1871 sonları arasında Verdi'nin eseri üzerine yoğunlaştığı dönemde siyasal ve kültürel ortam, yalnızca İtalya'yı değil, emperyal Avrupa'yı ve Mısır Genel Valiliğini de içeriyordu. Said'e göre "opera denen biçimin kendisi gibi Aida da hem kültür tarihine hem de tarihsel denizaşırı tahakküm deneyimine ait, melez, kökünden katışık bir yapıttır. Görmezden gelinen ya da keşfedilmeyen ve betimsel olarak anımsanıp haritası çıkarılabilen farklılık ve

13 Altar, İstanbul temsilinin tarihini 1885 olarak verir (1993, s. 259). Bununla birlikte eserin librettosunun çevirisi daha erken bir devirde 1874'te Mehmed Yusuf Bey tarafından yapılarak Maarif Nezareti Celilesinin izniyle basılmıştır. Bu çeviride Aida câriye-i habeşiye olarak tasvir olunmuştur. Bkz. *Aida: İsmiyle yâd olunan operanın tercümesi olup dört fasıl sekiz manzara hâvidir;* Mütercimi Mehmed Yusuf; (Sene 1291); sonraki yıllarda yapılan bir çeviri için bk. Verdi (1965).

14 Tahtavi'den önce Arapça literatürde "medeniyet" kelimesi şehir yaşamının yüksek kültürünü ve incelmiş davranışları ifade etmek için kullanılırdı. İbn Haldun'dan ilham alan yazarlar medeniyeti çöl ve kır yaşamının kaba özelliklerinin karşıtı olarak görürlerdi.19. yüzyılda medeniyet kavramı bölgede yepyeni bir anlam kazanmaya başladı. Paris'ten döndükten sonra Tahtavi o zaman Avrupa'da moda olan birbirinden ayrı "Batı" ve "Doğu" medeniyetleri olduğu fikrini Mısır'a soktu. Tıpkı Avrupalı çağdaşları gibi O da her medeniyetin kendisini diğer medeniyetlerden farklı kılan ayırt edici bir özelliği olduğunu düşünüyordu. Batı medeniyetinin ayırt edici özelliği bilimdi, Doğu medeniyetinin ise İslam ve şeriat. Tahtavi'ye göre İslam bir din olmanın ötesinde, kültürel ve coğrafi olarak birbirinden ayrılmış farklı medeniyetlerden birinin ifadesiydi (Gelvin, 2016, s. 170–171, al-Tahtawi, 2004, s. 88–89).

eşitsizliklerin etrafında kurulu, karma bir yapıttır; bu farklılık ve eşitsizlikler, kendileri açısından ve kendileri olarak ilginçtir ve Aida'nın düzgün olmayışı, kural dışılıkları, kısıtlamaları ve sessizlikleri açısından, İtalya ve Avrupa kültürüne odaklaşmış çözümlemelerden daha çok anlam taşımaktadır." (Said, 1998, s. 186).

Aida görsel efektleri ve müzikal dramatik yapısıyla etkileyici bir yapıttır. Konusu Verdi'nin daha önceki eserleriyle kıyaslandığında farklıdır. Hem coğrafi hem de kültürel bir farklılıktır söz konusu olan. Aida'nın görsel ve müzikal anlamda Avrupa kültürü için taşıdığı anlamlardan biri Doğunun temelde egzotik, uzak ve antik, Avrupalılar tarafından bazı güç gösterilerinde bulunabilecek bir yer olduğunu doğrulamaktır (Said, 1998, s. 182–183). Eserin dramatik yapısı temelde Ethos ile Bios arasındaki çözümsüz çatışmadır. Verdi, Avrupa operasında ilk kez olmak üzere, Mısır biliminin tarihsel bakışından ve akademik otoritesinden yararlanacaktır. Söz konusu bilim Verdi'nin hemen yanında, taşıdığı Fransız uyrukluğu ve Fransız eğitimiyle yaşamsal bir emperyal kalıtımın parçası olan Auguste Mariette'în şahsında canlanıyordu (Said, 1998, s. 190). Mariette Fransa'da Napoleon sonrası gelişen Mısır biliminin öncü isimlerinden biri olarak kabul görüyordu. *Description de I'Egypte*'in arkeolojiyle ilgili ciltleri ve 1824'te yayımlanan *Précis du systéme hiéroglyphique* adlı çalışmalar onun Verdi için oluşturduğu metnin ana kaynakları arasında yer alıyordu. Mısır'ın antik dönemini, çağrışım zenginliklerini, kültürel önemini ve benzersiz havasını Avrupalı izleyiciler için sahneleme gayreti dikkat çekiciydi.

Verdi'nin eski Mısır'a dair tasvirleri oryantal temaların egzotik uygulamayla süslenmesine dayanmaktadır. İkinci perdede Amneris ve Aida'nın büyük düetinin bulunduğu atmosfer tamamen oryantalizmin harem imajının yenilenmesine, yeniden üretimine yöneliktir. Öyle ki buradaki egzotik melodik yapı, Habeşli kölelerin dansı ve harem kızlarının dansları tamamen oryantal bir havanın esmesini sağlamaktadır. Dans Batı'nın gözünde Doğu'nun en özgün yanlarından biridir. Harem, kadın bedeni ve dansın birlikteliğini temsil eden cinsel bir çağrışım unsuru olarak Aida'da teşhir edilmiştir. Thédore Chassériau'nın 1854 tarihli "Hamamdan Çıkan Faslı Kadın" tablosu ya da Jean-Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" tablosundaki kadın bedeninin sergilenişi Batılının tahayyülündeki Şark'ın yansımasıdır (Peltre, 2004, s. 184, 240). Bu yansımayı Aida'nın ikinci perdesinde görmek mümkündür. Burada köle kızlar tarafından Amneris'in süslenmesi adeta Charles Amédée'in 1783 tarihli "The Sultana at her Toilette" adlı tablosunun antik Mısır'a uyarlanmış halidir (Lemaires, 2001, s. 59–59). Dans Doğu'nun tasvirinde kışkırtıcı yönleriyle öne çıkarılan ve cinsel hazzın parçası haline getirilen bir unsurdur oryantalist sanatta. Thédore Chassériau'nın 1849'da yaptığı dans tablosu ya da Paul-Louis Bouchard 1893 tarihli Mısırlı Dansçı Kızlar tablosu bunun tipik örnekleridir (Lemaires, 2001, s. 226, 272). Şark'a dair tüm dekorlarda oryantal dans başlıca ilgi alanını oluşturur. 1889'da Paris'te "dans edu ventre" (göbek dansı) bütün Paris'in ilgisini çekmiş ve dansözleri seyretmek için her

gün ortalama iki bin seyirci akın etmiştir (Çelik, 2005, s. 29–32). Verdi Aida'da iki büyük dans sahnesi tasarlayarak genel eğilimin bir parçası olmuştur.[15]

Verdi, Aida'da sahip olduğu malzemeye dayalı olarak iki şey yapmıştır. İlk olarak içinde egzotik öğeler bulunan her çalışmada göze çarpan Avrupa geleneksel tavrına uyarak Doğulu kadınlara yer vermiştir. Bunun için eserdeki rahiplerin bir kısmını rahibelere dönüştürmüştür. Eserde ortaya koyduğu ikinci şeyse Başrahip Ramphis örneğinde olduğu gibi olumsuz bir din adamı sınıfı vurgulaması ve Doğu despotizminin temsilcisi yöneticilerin sergileniş biçimidir. Aida'da Doğu'ya dair anlatımlarda dikkat çeken bir diğer yön egzotik bir müziğin üretimdir. Burada özellikle Avrupalı olmayan müziği tanımak için Belçikalı müzikolog François-Joseph Fétis'in yapıtlarını incelediği ve hipertoniğin yarım perde düşmesine dayalı armoni klişelerini, harplar, flütler ve tören trompeti gibi oryantal enstrümanları örnek aldığı anlaşılmaktadır (Said, 1998, s. 195–196). Aida'daki egzotik bakış ilk sahneden itibaren kendini hissettirir. Uvertür Aida ve rahiplerin temalarından alıntılarla örülü ve tiz keman akorları eşliğinde biçimlenir. Birinci sahnede antik Mısır'ın silueti belirmektedir. Başrahip Ramphis ve genç komutan Radames arasında arioso tarzı diyalogla açılan sahne Mısır ve Habeş orduları arasındaki savaşı haber vermektedir. Nil vadisi boyunca ilerleyen Habeş ordularına karşı Tanrıça İsis Mısır ordusunun başına geçecek, komutanı belirleyecektir. Başrahip haberi Firavun'a bildirmek için sahneden çıkarken Radames ünlü aryasına başlar Celeste Aida. Verdi burada nefeslileri önde tutarak aryaya egzotik bir içerik katar. Aslında bu Aida'nın bütününe bakıldığında gözden kaçmayan bir durumdur. Nitekim operada Mısır imgesinin altını çizme konusunda iddialı bir tavır sergileyen besteci 2 Ağustos 1871 tarihli mektubunda Milano'lu müzik aletleri imalatçısı Pelitti'ye Mısırlılarınkine benzeyen altı adet trompet ısmarladığını belirtir (Busch, 1979, s. 193). Amacı egzotik melodileri yakalayabilmek için en ideal olana sahip olmaktır. Nitekim ilk sahnede Radames'in aryasında (Celeste Aida) viyola, flüt ve klarinetler arasındaki işbirliği egzotik ve imkânsız aşk fikrine izleyiciyi alıştırır.

Doğu edebiyatındaki kavuşamayan aşık teması Aida'da antik Mısır dekoru içinde yinelenmektedir. Aida Habeşistan Kralının kızı olup Mısır'da Firavunun kızı Amneris'in yanında esirdir. Bu yetmezcesine bir de Mısır'ın şimdi Habeşistan'a karşı olan savaşında orduyu komuta etmekle görevlendirilmiş olan Radames'e aşıktır. Bu aşkı imkânsızlıktan çıkarıp çok boyutlu bir denkleme dönüştüren ise Amneris'in Radames'e duyduğu tutkudur. Tüm eser bu karmaşık duygusal ilişkiler ağının yarattığı hikâyeler eşliğinde biçimlenir. Aşk, vatan sevgisi, baba evlat ilişkisi ve sadakat gibi kavramlar sıklıkla izleyicinin önünde biçime bürünür. Verdi'nin

15 Oysa Doğulular için bu eğilim her zaman aynı biçimde algılanmamaktadır. Örneğin II. Abdülhamid döneminde Osmanlı İmparatorluğu bürokratlarının imparatorluğun ve Sultanın dış dünyadaki imajına dair en çok hassasiyet gösterdikleri meselelerden biri de buydu. *"Düvel-i Muazzama klübünün modern ve uygar bir üyesi olarak başarıyla rekabet etmeye yönelik aşikar arzu, kendisini oryantal şeylerin nahoş betimlemelerini engelleme çabasında da kendisini gösteriyordu. Osmanlılar rakseden kızlar ya da dervişler sergisine özellikle karşı çıkıyorlardı."* 1894 yılında gerçekleşen Anvers Fuarı sırasında Babıâli, Brüksel'deki sefaretine bu konuda dikkatli olması talimatını vermişti (Deringil, 2002, s. 167).

Mısır'ı 19. yüzyılın seyyahlarının sergilediği gibi kalabalık ve gürültülü bir ülkedir. Nitekim Vulkan Tapınağı'nda Radames'e kumandanlık yetkilerinin verildiği birinci perdedeki ikinci sahne trompetler, tomponlar ve kornolardan güçlü fanfar… muhafızlar, rahipler, kumandalarla dolu kalabalık bir sahnedir. Verdi burada izleyici üzerinde cezbedici biçimde tüm uhrevi havanın yanında yer verdiği rahibelerle de oryantal bir hava yaratır. Rahibelerin kutsal dansı, dumanlarla tütsülenmiş sahne ve güçlü bir koro sahnenin etkisini güçlendirmektedir. Verdi, Ghizlanzoni'ye yazdığı iki mektupta bu sahneye verdiği önemi ortaya koyuyor. Burada istediği kadar kalabalık bir rahibe grubunun yer alabileceği konusunda destek gördüğünü belirttikten sonra "…Düşüncemi dürüstçe belirtmem gerekirse, takdis sahnesinden umduğumu bulamadım. Karakterler söylemeleri gerekenleri söylemiyorlar her zaman; rahipler de yeteri kadar rahibe benzemiyorlar… Bu sahnenin olabildiğince ağır ve gösterişli olması gerektiğine inanıyorum…"[16]

Birinci perdenin ikinci sahnesinde rahiplerin konumu öne çıkarılırken din ve toplumsal düzen algılamasının altı çizilmektedir. Başrahip Ramphis'in sözleri bu algılamanın ifadesidir. "Bin şükür o Tanrılara ki olayları döndüren onlardır. Tanrılarla kahraman ordumuza şan ve şeref gelir. Herkes bilsin, bilsin ki Tanrılar elindedir. İlahlarda bütün harbin şerefi…" Bu etkili sahnede altı çizilen bir diğer durum Aida'nın çelişkiler içindeki ruh yapısıdır. "Habeşli esire per chi piango? Per chi prego?" derken aşık olduğu Radames için mi yoksa babası Habeş Kralı Amonasro için mi sevinmesi ya da üzülmesi gerektiğini bilemez. Nitekim bu perdenin sonunda söylediği arya "Ritorna vincitor!"da aynı çelişkili havayı sürdürür. Bir yandan babasının zaferini hayal ederken bu durumda Radames'in akıbeti konusunda endişelenmeden yapamaz: "Büyük zaferle dön!.. Bu uğursuz istek hiç söylenir mi? Babamı mağlup görmek mi… Babam ki bir ülkeye bir vatan bahşedeyim diye savaşıyor. Ve ben de burada bu asil adı gizliyorum. Halkımı yenip övünmek mi…"

Aida'da oryantal havanın en yoğun hissedildiği bölümler arasında ikinci perdenin ilk sahnesi gelir. Sahne birçok açıdan Doğu'nun teşhiridir. Başlıca temalar harem, cinsellik, köleler, dans, aşk ve kıskançlıktır. Bu semboller repertuarının seçilmesi rastlantı değildir. Batı'nın gözünde Doğulu kadın, cinsellik ve harem üçgeni öteki olan dünyayı tanımlamada belirleyici öğelerdir. Oryantalizm Doğu'yu erkeksi bir dünya olarak nesneleştirirken kadını peçe ve haremin arkasında resmeder (Yeğenoğlu, 1996, s. 107–159). Elbette Verdi'nin Aida'sında kadın erkek egemen bir dünyada yardımcı bir öğe değildir. Aida'nın çaresizliğine karşın Amneris güçlü ve kendinden emin bir kadın portresi çizer. Ancak Verdi güçlü kadını da Batılının görmek isteyeceği şekilde harem dekoru içinde kullanmaktan geri kalmaz. Yaklaşımı ilk bakışta esere gişe sağlamaya yönelik endişenin sonucu olarak düşünülebilir. Ama Verdi'nin eserini biçimlendiren kaynaklar akla geldiğinde tek belirleyicinin bu olmadığı görülür.

16 12 ve 14 Ağustos 1870 tarihli bu mektuplar için bk. (Busch, 1979, s. 45, 47).

Amneris'in dairesi trompetler ve arp eşliğinde belirir. Köle kızların Radames'in kazandığı zaferi kutsayan şarkıları "Vieni, sul crin ti piovano"ya Amneris "Ah vieni, amor mio…" şeklinde atmosferin etkisini artırır. Köle kızların dansı oryantal havayı güçlendirir. Flütler, güçlü ritimler ve kemanların yarattığı armoni Aida ve Amneris arasında geçecek dramatik düet sahnesinin hemen öncesinde benzersiz bir Doğu dekoru yaratır. Aslında benzer bir sahne Saint Saens'in Samson et Dalila'sında da vardır (Cruz, 2004, s. 177–200). Kölelerin dansı Aida'nın ağzından gerçeği alma konusunda sinsice planlar yapan Amneris'i eğlendirmeye yöneliktir. Tüm bunlar daha egzotik bir Doğu'nun inşasında vazgeçilmez ayrıntılardır. Bu sahnede Aida ve Amneris arasında gerçekleşen ve sonunda Aida'nın aşkının deşifre edildiği hararetli düet de aynı derecede çarpıcı bir atmosferin oluşumuna hizmet eder niteliktedir.

Batılı izleyici için Aida'yı bir çeşit etnografya sergisine dönüştüren bölüm Radames'in dönüşünü resmeden ikinci perdenin ikinci sahnesidir. Verdi'nin müziğini çok gürültülü olarak niteleyen Said'in tezini haklı çıkarırcasına güçlü bir koro ve orkestra düzenlemesinin yapıldığı sahne kutlama töreninin ayrılmaz parçası olan etkili bir dans gösterisine, bunun yanında zaferle dönen kalabalık bir ordunun geçidine sahne olur. Ordunun geçişini aralarında çöl aslanı gibi ordusunun başında savaşmış olan Habeş Kralının da aralarında bulunduğu esirlerin geçişi izler. Savaş arabaları, sancaktarlar, ellerde taşınan kutsal eşyalar ve Tanrıların heykelleri sahneyi rengârenk bir cümbüşe dönüştürür. Verdi operalarında koronun yerinin önemi bilinmektedir. Buradaki "Gloria all'Egitto" marşı tüm bu etnografik sunumun müzikal ifadesi olarak belirir. Nitekim söz konusu sahnede Verdi özel olarak yaptırdığı pistonsuz Mısır trompetleri aracılığıyla daha otantik bir renk yakalamayı amaçlamaktadır (Şatır, 1999, s. 377–379).

Tüm görsel ve işitsel şölenin yanında Aida'da tasvir olunan Mısır egzotik ve tılsımlı bir ülkedir. Mehmet Ali Paşa ve ardıllarının inşa ettiği yeni görünümünden çok uzak, antikçağlara ait bir dekordur Mısır dekoru; ama oryantal temalara yaklaşım konusunda bu fark yaratmamaktadır. Üçüncü perdede söz konusu durum berrak biçimde görülür. Ayışığı, palmiye yaprakları, geri planda Nil'in yarattığı atmosfer tropik iklimlere özgü bir geceyi resmetmeye yaramaktadır. Tapınaktan yükselen rahip ve rahibelerin ayin ezgileri geceye uhrevi bir hava katmaktadır. Amneris Radames'le gerçekleştireceği evliliği kutsaması için Tanrıça İsis'e dua edecektir. Başrahip Ramphis ile mabede girerken iki rahibenin ve koronun sesi yaylılar ve flütün birlikteliğine karışmaktadır. Aslında bestelediği *Requiem*'de bile dinsel olmaktan uzak bir hava yansıtan Verdi'nin burada antik Mısır'daki dinsel inancı yansıtabilmek için gösterdiği sanatsal çaba dikkat çekicidir. Sahnenin en dikkat çekici müzikal anları Aida'nın vatanına olan özlemini ifade ettiği *"O patria mia"* aryasını söylediği bölümdür. Yaylılar ve flütlerden Aida'nın temasının seslendirilmesinin ardından, Aida yüzü kapalı halde ürkek adımlarla sahneye gelir. "Quai Radames verra" resitatifi az sonra Radames'in

de geleceğini haber vermektedir. Aida Radames'in kendisini buraya çağırmasının ardındaki nedeni merak etmektedir. Eğer bu son bir veda içinse kendisini Nil'in sularına bırakacaktır. Bu ruh hali içinde obuanın girişini yaptığı flütler, klarinet ve fagotla desteklenen aryasına başlar. Burada yalnızca vatanına olan özlemi ve aşkını değil Radames'e olan aşkını da ifade etmektedir (Huebner, 2002, s. 161–175).

Eserin üçüncü perdesi tamamen duygusal çelişkiler üzerine inşa edilmiştir. Aida'nın bir daha göremeyeceği vatanı ve aşkı arasındaki ilişkiye babasıyla olan sahnedeki çelişkili durum eklemlenir. Amneris kızının gizli aşkını öğrenmiştir. Ona kafasındaki plandan bahseder, hatta Radames'i de bu kaçma planına dâhil edebileceklerini söyler. Aida'nın yapacağı Mısır'a saldırı hazırlıklarını tamamlayan Habeş ordusu için en güvenilir ve kısa yolu Radames'ten öğrenmesidir. Aida bu öneriyi önce reddeder; ancak Radames ile olan düette Napata Boğazı'nın söz konusu güzergâh olduğu ortaya çıkar. Tüm bunları gizlendiği yerden takip eden Habeş Kralının görünmesi ve Radames'e işbirliği teklif etmesi bu kez Radames'i ülkesi ve aşkı arasında korkunç bir ikilemde bırakır. Aynı anda sahneye dâhil olan Amneris ve başrahip Radames'in içinde bulunduğu durumu daha da çıkılmaz kılar. Perde vatan haini olarak nitelendirilen "Io son disonorato" Radames'in kılıcını başrahibe teslim etmesiyle kapanır (Şatır, 1999, s. 382–384).

Vatan kavramı Verdi'nin Aida'sında dikkat çekici biçimde öndedir. Burada hem Mısır hem de Habeşistan eserin ana karakterleri açısından vatan olarak belirmektedir. Vatan sevgisi, sadakat gibi olgular Verdi için altı çizilecek unsurlardır. Unutmamak gerekir ki *Risorgimento*'ya sanatsal yapıtlarıyla destek veren Verdi açısından kaçınılmaz bir vurgudur söz konu olan. Ancak burada dikkat çekilecek bir başka yönse Said'in belirttiği gibi antik dönemde Afrikalılararası rekabeti konu alan bu bölüm, 1840'lardan 1860'lara kadar Doğu Afrika'da yaşanan İngiliz-Mısır rekabeti zemininde okunduğunda, hatırı sayılır yankılar kazanmaktadır (Said, 1998, s. 201). Emperyal bir çağda Mısır'ın emperyal bir güç olarak resmedilişinde yalnızca Mısır bilimin sağladığı kültürel destek değildir belirleyici olan aynı zamanda çağı anlamlandırma ve antikçağda bir karşılık bulma arayışıdır asıl etken (Head, 2003, s. 213–214).

Yukarıda belirtildiği gibi Aida'da Başrahip Ramphis örneğinde olduğu gibi olumsuz bir din adamı sınıfı vurgulaması ve Doğu despotizminin temsilcisi yöneticilerin sergileniş biçimi de dikkat çekicidir. Özellikle Radames'in yargılandığı dördüncü perdenin birinci sahnesinde Amneris ve Başrahip Ramphis arasındaki diyalog önemlidir. Radames sahnenin girişinde Amneris'in kendisine yaptığı suçlamaları reddetmesi konusundaki baskılara boyun eğmez ve yargılamalar sonrası aldatılan Tanrıların mabedi içinde, canlı olarak gömülerek infaz edilmesi kararlaştırılır. Amneris'in buradaki öfkesi görülmeye değerdir.

> Amneris: "Diri diri gömülecek! Ah, alçaklar, Tanrıların rahipleri diye geçinen, dişlerinden kan damlayan rezil hayvanlar!
>
> Isis'in rahipleri, gazabınızın ve nefretinizin verdirttiği hüküm günahkârca! İntikam bu! Şeytani bir suç! Darbe indirdiğiniz kimse hiçbir günah işlemedi.

Bazı yorumlarda Verdi'nin burada kiliseye karşı kişisel görüşleri doğrultusunda sahneyi ve rahipleri resmettiği ifade edilir ki bu akla yatkın gelmektedir. 19. yüzyılın Katolik Kilisesinin bir İtalyan milliyetçisi olan Verdi üzerinde olumlu izlenimler bırakmadığı ortadadır (Şatır, 1999, s. 386–387). Burada çizilen ruhban portresinin Katolik rahipleri andırması rastlantı değil bilinçli bir kurgunun sonucudur.

Aida'nın son sahnesi eserde egzotizmin zirvelerinden biri olarak değerlendirilebilir. Verdi burada sahneyi Rigoletto'da yaptığının aksine yatay olarak ikiye ayırmıştır. Yukarıda tapınağın avlusu ve Isis heykeli görülürken rahip ve rahibelerin ayininin sesi yükselmektedir. Alt tarafta ise Radames'in diri diri ölüme mahkûm edildiği mezar yer almaktadır. Verdi bir tiyatro adamı olarak burada büyüleyici bir etki yaratma arayışındadır. Nitekim bir mektubunda Ghizlanzoni'den sahneyi yazarken alışılmış ölüm ıstıraplarından kaçınmasını istemiş, "adeta öteki dünyadan geliyormuş gibi, tatlı, çok kısa bir düet, bir hayata veda daha iyi olur" şeklinde görüşlerini bildirmiştir.[17] Ölümü bekleyen Radames'e Aida'nın da eşlik edecek olması eserdeki romantizm unsurunun altını çizmek açısından önemlidir.

İçinde barındırdığı tüm romantik öğelere rağmen Aida ve temsili için inşa edilen opera binası içinde üretildiği şartlara bakıldığında gerek emperyal dünya gerekse Mısır açısından romantizmin çok ötesinde anlamlar içerir. İsmail Paşa'nın Mısır'ı dünya kapitalizmine eklemlenme açısından seleflerini geride bırakan bir performans sergilemişti. Napoleon'un seferini takip eden dönemde Mısır Mehmet Ali Paşa soyundan gelen valilerce askeri, siyasi ve ekonomik anlamda dönüşüm geçirdi. Osmanlı Tanzimat'ının hemen öncesinde Mehmet Ali'nin Mısır'da yaptığı reformlar imparatorluğun Arabistan'a açılan kapısının kaderini değiştirdi. Yeni dönemde Mısır Avrupalı sermayedarlar, bankerler ve ticari serüvencilerin geleceklerinin peşine düştükleri bir ülke konumuna geldi. Mısır için büyük projeleri olan İsmail III. Napoleon'un desteğini kazanarak Avrupa bankalarından yeni borçlar aldı. Sulama kanallarını genişleterek toprağın iki ve üç ürün vermesi için yeni arazileri sulama sistemi içine dâhil etti. Bu ürünlerden biri de pamuktu. Mısır 1860'lı yıllardan itibaren bir süreliğine Amerikan İç Savaşı nedeniyle pamuk fiyatlarının artmasından faydalandı. Ne var ki, savaşın sonunda pamuk fiyatı düştüğünde yüksek fiyatların süreceğine güvenip pamuk eken fellahlar iflas etmişti. Ertesi yıl yaşanan salgın nedeniyle hayvancılık zarar görünce ortaya çıkan açık dışarıdan alımla kapatılmaya çalışıldı. İsmail Paşa'nın projeleri hız kesmeden bu dönemde de sürdü. Limanlar

17 13 Kasım 1870 tarihli mektup için bk. Busch (1979, s. 103–104).

genişletildi, fenerler inşa edildi, yollar ve köprüler yapıldı. Mısır temel serveti olan hammadde ihracatını hızlandıracak bir kara ve demiryolları altyapısıyla donatıldı. İsmail kendini kraliyet mensubu seçkin bir kulübün üyesi olarak görüyordu. Bunu 1869'da son derece gösterişli törenler gerçekleştirdiği Süveyş Kanalı'nın açılışında İmparatoriçe Eugénie, Prusya Veliaht Prensi ve daha birçok kraliyet mensubunu ağırlayarak göstermişti. Mısırlı tarihçiler III. Napoleon'un yaptığı konuşmada Mısır'dan söz etmeksizin yalnızca Fransa'dan bahsetmesini küstahça bulmuşlardı ama aynı şekilde Hidivin tantanalı kutlamaları Sultanın başkentinden de ağır şekilde eleştiriler almıştı (Marsot, 2010, s. 67–68; Pınar, 2012, s. 156).

İsmail Paşa döneminde Mısır'ın Avrupa sermayesine olan bağımlılığı artarken başka önemli gelişmeler de görülüyordu. Nüfus artıyor, başta Kahire ve İskenderiye olmak üzere büyük kentlerde yabancıların sayısında gözle görülür bir artış yaşanıyordu. Çeşitli alanlarda etkinliği artan Avrupalılar ihtiyaçlarını karşılayabilmek için pahalı ithal mallarla genişlemiş bir yerel piyasayı büyütecek bir kentliler sınıfının gelişmesini sağlıyorlardı. Bu kentliler sınıfı yalnızca yabancılardan oluşmuyordu. Kahire ve İskenderiye'nin Avrupa tarzında inşa edilmiş yeni semtlerinde yerleşen Mısırlı toprak sahipleri ve resmi görevliler de yaşam biçimi olarak farklılaşan tüketim kalıplarını izliyorlardı (Rodenbeck, 1999, s. 167–171; Said, 1998, s. 203–204). İskenderiye Kahire'nin geleneksel Arap ve Müslüman kimliğine göre daha Avrupai bir kimlik ortaya koyuyordu. Bununla birlikte İsmail Kahire'de benzer etkiyi yaratacak mekânsal düzenlemelere girişmekten kaçınmamıştı. Öyle ki onun inşaat faaliyetleri Kahire'yi iki ayrı görünüme büründürmüş, kentin doğusu geleneksel dokusunu korurken Batı kısmı tamamen Avrupalı bir kimliğe sahip olmuştu. Yollar, geniş meydanlar, park ve bahçeler Paris'i andıran özentili bir tavrın ürünü olarak düzenlenmişlerdir. Batıya Nil kıyısına uzanan bir meydanda inşa edilen opera binası Kahire'nin yeni yüzünün ve yaşam biçimin taçlandırılması oldu. İtalyan mimar Pietro Avisconi Mehmet Ali Paşa'ya Avrupa sanatlarının temsil edilebileceği bir binanın inşası konusunda fikir vermişti. 1862 yılında Said Paşa döneminde İskenderiye'de Yunan topluluk için Zizinia Tiyatrosu inşa edilmişti. İsmail Paşa'nın Fransız bahçelerinin kopyası olan Özbekiye bahçeleri köşesinde yaptırdığı opera binası eski ve yeni arasındaki keskin ayrımın simgesiydi. Nitekim İsmail'in kanalın açılışında seçkin konuklarını ağırladığı opera binası aynı dilin konuşulduğuna yönelik ikna çabasının kültürel anlamdaki propaganda öğesiydi (Mestyan, 2007, s. 75–76).

İsmail Paşa'nın savurganlığından bahseden dönemin kimi tarihçilerinin opera binasından bahsetmemesine karşın sonraki dönemin yazarları ülkenin sanat yaşamının ve emperyalist boyundurluğa girmesinin simgeleri olarak opera binası ve Aida'ya yer vermişlerdir. Edward Said'in Kahire ve opera binası arasındaki ilişkiyi yorumlama biçimi dikkat çekicidir. Burada sözü ona bırakmak gerekirse: "Kahire, Batı sahnelerinde uzun yıllar başarı kazanmış bile olsa ömrü kendisininkinden daha

uzun olmayan bir dolayım ve yer için yazılmış bir opera olarak Aida'yı uzun süre destekleyemezdi. Aida'nın Mısırlı kimliği kentin Avrupalı yüzünün bir parçasını oluşturmuş, yalınlığı ve gücü ise sömürge kentin yerli mahallelerini emperyal mahallelerinden ayıran düşsel duvarlara damgasını vurmuştur. Aida'nın estetiği bir ayrılık estetiğidir; Keats'in Yunan vazosundaki süsle, süse denk düşen, 'bu insanların, bu kutsal sabahın boş bıraktığı' kent ve kale arasında gördüğü uyumu, Aida ile Kahire arasında göremeyiz. Aida çoğu Mısırlı açısından, eğlence amaçları asıl amaçlarının yanında ikincil olan bir avuç müşteri için borçlanılarak satın alınmış emperyal bir article de luxe'tü. Verdi Aida'yı sanatının anıtı olarak düşünmüştü; İsmail Paşa ve Mariette de, çeşitli amaçlarla, fazla enerjilerini ve dur durak bilmez iradelerini Aida'ya dökmüşlerdi." (Said, 1998, s. 206–207).

Aida hiç şüphesiz Giuseppe Verdi'nin sanatsal kariyerinde önemli bir aşamayı temsil etmektedir. Bir tiyatro adamı olarak Aida onun ustalık dönemi eserleri arasında yer alır (Fisher, 2005, s. 15–16; Osborne, 1987, s. 224 vd.). Bununla birlikte bu opera sanatsal yaratı özelliğinin dışındaki yönleriyle de dikkat çekicidir. Verdi'nin amacı kolonyal zihniyeti yansıtan tümüyle oryantalist nitelikli bir eser yaratmak değildir. Ancak dönemin genel eğilimlerinin dışında kalamadığı da ortadır. Aida bütün yönleriyle oryantalist bir müzikal eser olarak nitelendirilemezse bile Mısır'ın ve antikçağda bile olsa Mısır toplumunun algılanması konusunda Batı'nın kalıplarının tekrar edildiği bir çalışmadır. Verdi'nin yalnızca yarattığı tipler konusunda değil, Doğu'nun müzikal formları hatta enstrümanların özellikleri ve orkestrasyon konusundaki arayışları da bu durumun altını çizecek niteliktedir. Tümüyle kolonyal mantığa ilişkin olmasa bile bu mantıktan besleniyor oluşu, eşitsizler arasındaki ilişkileri konu edinmesi 19. yüzyılın özgün koşullarının ışığında üzerinde durulması gereken yönüdür.

SOSYOLOJİ DERGİSİ TURKISH JOURNAL OF SOCIOLOGY

Received: April 19, 2017
Revision received: May 20, 2017
Accepted: May 23, 2017
OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 ♦ **Istanbul University Department of Sociology**
tjs.istanbul.edu.tr/en
DOI 10.16917/iusosyoloji.331334 ♦ June 2017 ♦ 37(1)

Extended Abstract

Imperialism, Colonialism, and Opera in the 19th Century: Verdi's Aida and the Exhibition of Egypt

Namık Sinan Turan[1]
Istanbul University

Abstract

Imperialism and colonialism played a vital role in the 19th-century growth that redefined the global power structure and stimulated interest in the non-Western world, which had just joined the global economy. While the Industrial Revolution was being exported to the rest of the world, information regarding other cultures started to be imported to the West. The West was transforming the East, which it had already objectivized through colonization, into an object of display. Exhibition of the East was indeed a result of this colonization project. Not only spatially but also anthropologically, the East was being revitalized in the Western imagination and becoming transfigured. The image of Eastern people in terms of appearance, customs, music, and dress were being transformed into a collection of images and being exhibited. Musical forms, particularly opera, carried a special mission in these terms. This article will examine the role of the opera Aida, which had been ordered by Khedive Isma'il Pasha for the opening ceremony of the Suez Canal in 1869, under the exhibition of Egypt in the imperial age.

Keywords

Empire • Colonialism • Opera • Culture • Egypt

1 Namık Sinan Turan (Prof.), Department of Political Sciences and International Relations, Faculty of Economics, İstanbul University, Vezneciler Fatih, İstanbul 34452 Turkey. Email: sinan1972@hotmail.com

Citation: Turan, N. S. (2017). Emperorship, colonialism, Verdi's Aida Opera and presentation of Egypt in the 19th century. *Turkish Journal of Sociology, 37,* 119–142.

Imperialism used alongside defensive developmentalism has been an effective tool for initiating administrative and economic structures in the Middle East associated with the modern age, integrating and marginalizing the Middle East within the world economy. Ronal Robinson (as cited in Gelvin, 2016, p. 102) describes imperialism as "a process whereby agents of an expanding society gain inordinate influence or control over the vital areas of weaker societies using diplomacy, ideological persuasion, conquest, and rule or by planting colonies of its own peoples abroad." This is the main difference that distinguishes modern imperialism from the experience of gaining land through conquest prior to the modern era. Another substantial difference here is that modern imperial systems which "gain inordinate influence or control over the vitals of weaker societies" build an unequal image in terms of their public representation. Literature, music, and dramatic arts provide cultural support for this.

The opera *Aida* by Verdi is an interesting experience in terms of presenting the relationships between colonialism and culture in the 19th century in addition to being an artistic work. Such an experience is not one dimensional; it shows a reflection of the West's economic and political interest in the East in cultural and intellectual areas. When it comes to the colonial century, literature and music go beyond cultural forms and turn into a way for societies to present and perceive one another in terms of relationships between the West and East. This can be observed in the universal exhibitions that began to be held in Europe in the mid-19th century.

Khedive Isma'il Pasha asked prominent Italian composer Giusppe Verdi to compose a special opera that would be performed at the Cairo Opera House to mark the occasion of the opening ceremony of the Suez Canal in 1867. Afterwards, Verdi composed the opera *Aida*, which would become a masterpiece in the repertoire of opera, based on a story about ancient Cairo. In his opus, which he created for a fee of 150,000 francs, Verdi narrates a love story set in ancient Egypt through the Egyptian knowledge he learned from Mariette. In one study on imperialism, Said described this work as stemming "from imperial dominance rather than being related to imperial dominance," adding that it "is a composite work, built around disparities and discrepancies that have been either ignored or unexplored, that can be recalled and mapped descriptively." In Isma'il Pasha's mind, this work turned into an Egyptian piece blended with European tones (Said, 1998, s. 114).

As the art of opera had gained importance among other performing arts and become a significant sign of middle-class culture in the 19th century, opera houses were built in almost all large European capital cities. An increasing interest in the East led to the creation of Eastern-themed locales. In particular, themes such as despotism, sexuality, and harems were seen as a marketing method to attract audiences' attention. Opera might not have been held in the same regard as the Western tools that Said revealed

as implementations for "rule, reconstruction and gaining authority over the East." However, remembering that opera was an effective mental exercise across Europe in the 19th century is worth noting, as it was used to gain certain lands through culture using repetition rather than military methods. "Like advertising or commercial theatre today, successful opera has always had to target its audience carefully and it often does so not only through the spectators' desires but through their anxieties and fears as well" (Hutcheon & Hutcheon, 2006, p. 242). From the perspective of French and Italian experience, the themes of orientalist operas such as *La Perle du Bresil*, *Madame Butterfly*, *Samson and Dalila*, *L'Africaine*, and *Lakmé* are about femme fatales and are altogether exoticized. Adam, Charles François, Bizet, Massanet, and Thomas take audiences to the East without presenting a de facto entity of emperorship.

Aida is an impressive work with its visual effects and dramatic musical structure; its theme is different from Verdi's other works. This difference is both historical and cultural. One of the cultural meanings *Aida* has in European culture is that the East is an exotic, distant, and ancient place that Europeans could use for a show of power. The dramatic structure of the work is an unsolvable conflict between ethos and bios. Verdi benefitted from the historical view of Egyptian science and academic authority for the first time. Verdi's descriptions of ancient Egypt were based on a harmony of oriental themes with exotic practices. During the second scene, a duet between Amneris and Aida aimed to renew and reproduce orientalism's image of harems. In fact, this exotic melodic structure led to an oriental atmosphere of Egyptian slaves and women of the harem dancing. Dance is one of the most authentic characteristics of the East in the eyes of the West. With the sexual associations represented by dance, harems and the female body are exhibited in *Aida*.

Verdi conveyed two elements through *Aida* itself. Firstly, he gave women of the East a place in his work in accordance with the traditional European style from every outstanding research involving exotic elements. Therefore, he turned some of the priests into nuns in his work. Secondly, he presented an emphasis on unfavorable ecclesiastics, as seen in examples of the High Priest Ramphis and the executives of Eastern despotism. Another significant point of the Eastern narration in *Aida* is the performance of exotic music. Belgian musicologist François-Joseph Fétis analyzed Verdi's works as resembling non-European music that takes harmonic phrases based on the semitones of hypertonic, oriental instruments exemplified in harps, flutes, and ceremonial trumpets.

The part in which the oriental atmosphere was felt most is the first scene of the second act. This scene is a presentation of the East in many ways. The leading themes are harems, sexuality, slaves, dancing, love, and envy. Such a choice of symbols is not coincidental. The triangle of Eastern woman, sexuality, and harems are the determinate components that define the Eastern world in the eyes of the West. For

the Western audience, the part which turned *Aida* into an ethnography museum of sorts is the scene showing the return of Radames. Egypt is depicted in *Aida* as an exotic and charming country, in addition to the performance's visual and auditory feast. The Egyptian setting is from ancient times and is quite removed from the view established by Mehmet Ali Pasha and his successors. However, no great difference exists in terms of its approach to oriental themes.

Beyond any doubt, *Aida* represents a significant step forward in Giuseppe Verdi's artistic career. *Aida* is among his most prominent works as a man of theatre. Moreover, Verdi had other areas of remarkable characteristics apart from his competence in the operatic art: his aim was not to create a work that only included oriental factors representing a colonial mindset. However, he quite clearly didn't stay away from the general trends of the age. *Aida* is a work that repeated Western patterns of perception of Egyptian society, even though it cannot be entirely called an orientalist musical opus. This can be understood clearly from Verdi's research into the characters he created and his instrumental features and orchestration. Another point that should be emphasized is that Verdi was inspired partly from a colonial sense and wrote about the inequalities among relationships in the authentic 19th-century conditions.

Kaynakça/References

Altar, C. M. (1993). *Opera Tarihi* [History of opera]. Ankara, Turkey: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Braudel, F. (1976). *The Mediterranean and the Mediterranean world in the age of Philip II*. Laytonö NJ: Colophon Books.

Bellony, F. J. (2006). *Emperyalizmin yeniden keşfi.* İstanbul: Kalkedon Yayıncılık.

Busch, H. (1979). *Verdi's Aida; The history of an opera in letters and documents*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.

Çelik, Z. (2005). *Şark'ın sergilenişi: 19. Yüzyıl dünya fuarlarında İslam mimarisi* [The exhibition of the Orient: Islamic architecture in the 19th-century world fairs]. İstanbul, Turkey: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Çetin, A. (1998). *Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın Mısır valiliği* [Khedive Isma'il Pasha's Egyptian Governance]. İstanbul, Turkey: Fatih Ofset.

Cruz, G. (2002). *Aida*'s flutes. *Cambridge Opera Journal, 14*(1-2), 177–200.

Darendeli İzzet Hasan Efendi. (2009). *Ziyâname; Sadrazam Yusuf Ziya Paşa'nın Napoleon'a karşı Mısır seferi 1798–1802* [The Ziyaname: Grand vizier Yusuf Pasha's Egyptian expedition against Napolean (1798-1802)] (M. İ. Erkutun, Ed.). İstanbul, Turkey: Kitabevi.

Deringil, S. (2002). *İktidarın sembolleri ve ideoloji* [The power of symbols and ideology] (G. Ç. Güven, Tran.), İstanbul, Turkey: Yapı Kredi Yayınları.

Fahmy, K. (2002). *All the Pasha's Men: Mehmed Ali, his Army and the Making of Modern Egypt.* Cairo: The American University in Cairo Press.

Fisher, B. D. (Ed.). (2005). *Verdi's Aida*. Boca Raton, FL: Opera Journey Publishing.

Flaubert, G. (1991). *Voyage en Egypte*. Paris, France: Bernard Grasset.

Gelvin, J. L. (2016). *Modern Ortadoğu tarihi* [The modern history of the Middle East] (Güneş Ayas, Tran.). İstanbul, Turkey: Timaş Yayınları.

Gibb, H. A. R. (1974). *Arabic literature: An introduction*. Oxford, UK: Oxford University Press.

Göçek, F. M. (1987). *East encounters West: France and the Ottoman Empire the eighteenth century*. Washington, DC: Oxford University Press.

Haran, A. Y. (2002). A precursor of Bonaparte's expedition to Egypt: Leibnitz, Author of the Consilium Aegyptiacum to Louis XIV. In A. Shmuelevitz (Ed.), *Napoleon and the French in Egypt and the Holy Land 1798-1801* (pp. 135–141). İstanbul, Turkey: The ISIS Press.

Hathaway, J. (2008). *The Arab lands under Ottoman rule, 1516-1800*. Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Head, M. (2003). Musicology on safari: Orientalism and the specter of postcolonial theory. *Music Analysis*, *22*, 213–214.

Huebner, S. (2002). O patria mia: Patriotism, dream, death. *Cambridge Opera Journal*, *14*(1-2), 161–175.

Hutcheon, L., & Hutcheon, M. (2006). Yerinden koparma ve endişe: İmparatorluk ve opera [In place of sunder and worry: The empire and opera]. In B. Rajan & E. Sauer (Eds.), *Emperyalizmin 7 Rengi* [The seven colors of imperialism]. İstanbul, Turkey: Küre Yayınları.

Işıktaş, B. (2015). Avrupa'da devrimler çağında toplumsal değişim, kültür ve müzik yaşamına dair notlar [Notes on the experience of social change, culture and music during the European revolutions]. *Beykent Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, *8*, 158–172.

Işıktaş, B. (2016a). Türk modernleşmesinin medeniyet tasavvurunda müziğin sosyo-kültürel olarak yorumlanması [Socio-cultural interpretations of music on Turkish modernization's conceptualization of civilization]. *Porte Akademik, 13*, 17–38.

Işıktaş, B. (2016b). Mûsikî İnkılâbı"nı Osmanlı-Türk modernleşmesinin kültürel ve siyasi mirası olarak yorumlamak [Interpreting the "Music Revolution" as a cultural and political heritage of Ottoman-Turkish modernization]. *Rast Müzikoloji Dergisi*, *4*(1), 1111–1126.

Karabell, Z. (2003). *Parting the desert: The creation of the Suez Canal*. New York, NY: Vintage Books.

Karal, E. Z. (1938). *Fransa-Mısır ve Osmanlı imparatorluğu (1792-1802)* [France-Egypt and the Ottoman Empire (1792-1802)]. İstanbul, Turkey: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Kinross, L. (1968). *Between two seas: The creation of the Suez Canal*. London, UK: John Murray.

Kızıltoprak, S. (2010). *Mısır'da İngiliz işgali Osmanlı'nın diplomasi savaşı (1882-1887)* [British occupation in Egypt: The Ottoman war of diplomacy]. İstanbul, Turkey: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Lemaires, G.-G. (2001). *The Orient in Western art*. Italy: Könemann.

Lenin, V. (1978). *Emperyalizm kapitalizmin en yüksek aşaması* [The highest phase of imperialistic capitalism] (C. Süreyya, Tran.). İstanbul, Turkey: Sol Yayınları.

Magdoff, H. (2006). *Sömürgecilikten günümüze emperyalizm* [Imperialism: From colonialism to today]. İstanbul, Turkey: Kalkedon Yayınları.

Marsot, A. L. (2010). *Mısır tarihi* [The history of Egypt] (G. Çağalı Güven, Trans.). İstanbul, Turkey: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Mestyan, A. (2007). *Art and empire: Khedive Isma'il and the foundation of the Cairo Opera House* (Unpublished master's thesis). Central European University, History Department. Budapest.

Mitchell, T. (2001). *Mısır'ın sömürgeleştirilmesi* [The colonization of Egypt] (Z. Altok, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

Muhammed B. Ali Az-Zahiri as Samarqandi. (1948). *Sindbad-name* (A. Ateş, Trans.). İstanbul, Turkey: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Nickolson, R. A. (1969). *Literary history of the Arabs.* Cambridge, MA: Cambridge University Press.

Osborne, C. (1987). *Verdi: A life in the theatre.* New York, NY: Alfred A. Knopf.

Peltre, C. (2004). *Orientalism*. Paris, France: Terrail.

Pınar, H. (2012). *Tanzimat Döneminde İktidarın Sınırları Babıâli ve Hıdiv İsmail* [The limits of power in the Tanzimat: Babiali and Khedive Isma'il]. İstanbul, Turkey: KitapYayınevi.

Rodenbeck, M. (1999). *Cairo: The city victorious*. Cairo, Egypt: The American University in Cairo Press.

Said, E. W. (1998). *Kültür ve emperyalizm: Kapsamlı bir düşünsel ve siyasal sorgulama çalışması* [Culture and imperialism: A comprehensive intellectual and political inquiry] (N. Alpar, Trans.). İstanbul, Turkey: Hil Yayınları.

Said, E. W. (2003). *Yersiz yurtsuz* [Without home or land] (A. Üçle, Trans.). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.

Samur, S. (1995). *İbrahim Paşa yönetimi altında Suriye* [Syria under the management of Ibrahim Pasha]. Kayseri, Turkey: Erciyes Üniversitesi Yayınları.

Şatır, S. (1999). *Koronun Babası Verdi* [Verdi: The father of choir]. İstanbul, Turkey: Pan Yayıncılık.

Scott, D. B. (1998). Orientalism and musical style. *The Musical Quarterly*, *82*, 309–335.

Sevengil, R. A. (1970). *Saray tiyatrosu* [Palatial theater]. İstanbul, Turkey: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Shmuelevitz, A. (Ed.) (2002). *Napoleon and the French in Egypt and the Holy Land 1798-1801.* İstanbul, Turkey: The ISIS Pres.

Silvera, A. (1980). The first Egyptian student mission to France under Muhammad Ali. In E. Kedourie & S. G. Haim (Eds.), *Modern Egypt: Studies in politics and society*. London, UK: Frank Cass.

Sırkâtibi Ahmet Efendi. (1993). *Ruzname* (S. Arıkan, Trans.). Ankara, Turkey: Türk Tarih Kurumu Yayınları.

Tahtawi, Rifa'a Rafi. (2004). *An imam in Paris: Al-Tahtawi's visit to France (1826-1831)* (D. L. Newman, Trans.). London, UK: Saqı Books.

Tranié, J- Carmigniani. (1988). *Bonaparte La Campagne d'Egypte*. Paris, France: Pygmalion.

Turan, N. S. (2004). 19. yüzyılda Osmanlı İmparatorluğu'nda batılılaşma ve müzik [Westernization and music in 19th century Ottoman Empire]. *Bilgi ve Bellek, 1*, 87–104.

Turan, N. S. (2014a). *İmparatorluk ve diplomasi: Osmanlı diplomasisinin izinde* [Empire and diplomacy: In the footsteps of Ottoman diplomacy]. İstanbul, Turkey: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Turan, N. S. (2014b). Şark'ın oryantalleştirilmesinde müziğin araçsallaştırılması [The instrumentalization of music in the Orient's orientalization]. *Evrensel Kültür Dergisi, 275*, 17–22.

Veinstein, G. (2002). *İlk Osmanlı sefiri 28 Mehmet Çelebi'nin Fransa anıları kâfirlerin cenneti* [The first Ottoman ambassador Mehmet Çelebi's 28 memories of France: Paradise of the unbelievers]. İstanbul, Turkey: Ark Yayınları.

Verdi, G. (1921). *Aida: İsmiyle yâd olunan operanın tercümesi olup dört fasıl sekiz manzara hâvidir* [A translation of the opera's four acts and eight scenes with its strange name]. (M. Yusuf, Trans.).

Verdi, G. (1965). *Aida* (N. K. Akses & U. C. Erkin, Trans.). İstanbul, Turkey: İstanbul Şehir Operası Yayınları.

Walla, S. (2004). *Edward Said ve tarih yazımı* [Edward Said and the writing of history] (G. Koca, Trans.). İstanbul, Turkey: Everest Yayınları.

Wallerstein, I. (2005). *Modern dünya sistemi II; Avrupa dünya ekonomisinin pekiştirilmesi ve merkantilizm 1600-1750* [The modern world system II: European consolidation of the world economy and mercantilism (1600-1750)]. İstanbul, Turkey: Bakış Yayınları.

Yalçınkaya, M. A. (2010). III. Selim döneminde dış temsilciliklerin kurulması [Establishing foreign representatives during the era of Selim III]. In S. Kenan (Ed.), *Nizâm-ı kâdim'den nizâm-ı cedîd'e III. Selim ve dönemi* [Selim III and the period from the old order to the new order] (pp. 593–623). İstanbul, Turkey: İSAM Yayınları.

Yamanaka, Y., Nishio, T. (Eds.). (2006). The Arabian Nights *and Orientalism: Perspectives from East & West*. London, UK: I.B. Tauris.

Yeğenoğlu, M. (1996). Peçeli fanteziler: Oryantalist söylemde kültürel ve cinsel fark [Veiled fantasies: Cultural and gender differences in Orientalist discourse]. In F. Keyman (Ed.), *Oryantalizm, hegemonya ve kültürel fark* [Orientalism, hegemony, and the cultural difference] (pp. 107–159). İstanbul, Turkey: İletişim Yayınları.