

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

SEMBOLLER, ALEGORİLER, MOZART VE SON
OPERASI SİHİRLİ FLÜT

Aykan AYDIN
2502190922

TEZ DANIŞMANI
Prof. Dr. Şebnem ÜNAL

İSTANBUL – 2024

ÖZ

SEMBOLLER, ALEGORİLER, MOZART VE SON OPERASI SİHİRLİ FLÜT AYKAN AYDIN

Bu çalışmanın amacı; W.A. Mozart'ın Sihirli Flüt Operası'ndaki semboller ve alegoriler vasıtası ile anlatılmak istenen ya da aktarılmak istenen ezoterik bilgilerin, Mozart'ı ezoterizmi yapısında barındıran masonluk ile ilişkilendirerek nasıl saklandığını, saklamanın amacını, ulaşılması istenilen kitlenin niteliğini araştırarak, karakterlerin müzikal açıdan ele alınıp, seslendirme aşamalarında vokal özelliklerinin irdelenmesi ve karşılaştırılmasıdır.

Çalışmanın ilk bölümünde, semboller ile ilgili bilgiler araştırılmış, kökenleri ve çeşitli disiplinlerde sembollerden nasıl faydalandığı incelenmiştir. Sembolizm yapısı gereği kavramların ilişkilerini araştırdığı için, libretto analizinde özellikle edebi yapıların nasıl oluştuğu ve anlatılmak istenenle nasıl ilişkili olduğu açıklanmaya çalışılmıştır. Bunun yanı sıra; alegorinin anlamı ve işlevi araştırılmış, tarihsel gelişimine bakarak örneklerle alegori kavramı incelenmiştir. Bu anlamda edebiyat, retorik özellikle de görsel sanatlarda alegorinin tezahürü araştırılmıştır ve sembollerle olan bağı ve sembolle ilişkisi, yöntem farkları ortaya konmaya çalışılmıştır. Sembol ve alegoriyi en basit düzlemde ilişkilendirmek gerekirse, okuma üzerinden bu ilişkilendirme yapılabilir. Dili insanın nasıl algıladığı ve okuduktan sonraki anlamlandırma süreci sembolü tanımlamada bir örnek teşkil edecektir. Örneğin okuma yaparken dikkat iki yönde hareket eder. Bu yönlerden biri dışı doğru ya da merkezkaçtır; tek tek kelimelerden onların anlamlarına ya da pratikte bu kelimeler arasındaki geleneksel ilişkiye dair hafızaya doğru okumanın dışına çıkılır. Diğer yön ise içe doğru ya da merkezcildir; burada sözcüklerden, oluşturdukları daha büyük sözel örüntüye dair bir anlam geliştirilir. Her iki durumda da sembollerle ilişki kurulur, ancak bir kelimeye dışsal bir anlam yüklendiğinde,

sözel sembole ek olarak, onun tarafından temsil edilen veya sembolize edilen şey alegori haline gelir.

İkinci bölümde; ezoterizm kavramı araştırılarak tarihsel gelişimi içerisinde bilimle ilişkisi ele alınmıştır. Bu anlamda günümüzde, "new age", "tarikat", "gençlik dini", "okültizm" gibi çok çeşitli nitelikler atfedilerek bir anlamda bilimsellikle ilişkilendirmeden içi boşaltılan ezoterizm kavramının nasıl algılandığı da incelenmiştir. Ezoterizm tarihsel olarak ele alınırken ezoterik bir yapılanma olan masonluğun hümanizm ve Aydınlanma geleneğinde ortaya çıktığı görülmüş, bu anlamda fikir ve yapısı itibari ile heterojen ezoterik unsurların tüm zenginliğini dahil ettiği ortaya konmuştur. Masonluğun yapısı açıklanırken içerdiği semboller ve etimolojisi itibari ile barındırdığı alegorik yaklaşımların Aydınlanma dönemi ile olan ilişkisi incelenmiştir.

Üçüncü bölümde; Mozart'ın masonlara katılması ve bu birlikteliğin sonucu olan eseri Sihirli Flüt Operası'ndaki karakterlerin metin analizi yapılmış, ses ve müzikal açıdan incelenmesine yer verilmiştir. Libretto analizi yapılırken metinden örnekler ortaya konarak sembol ve alegoriler ele alınmıştır. Bölümün sonunda, metne yayılan masonlukla ilişkilendirilebilecek ezoterik anlamlar değerlendirilmiştir.

Bu araştırma, Mozart'ın "Sihirli Flüt" operasını incelerken, sanatçının eserinde kullanılan sembollerin ve alegorilerin derinliğine inmeyi amaçlar. Operanın orkestrasyonundaki inceliklerinden başlayarak, librettonun zenginliğinden karakter analizlerine kadar geniş bir perspektif sunar. Bu arada, Mozart'ın eserlerindeki masonik etkileri ve bu operanın özellikle masonik simgelerle nasıl örüldüğünü anlamak için, masonluğun tarihine ve sembolizmine de dikkatle bakar.

Bu tezde nitel araştırma yöntemi kullanılmış ve belge incelemesi, içerik analizi, fikirsel karşılaştırma vasıtasıyla tarihsel ve betimsel analiz yöntemleriyle çalışılmıştır. Araştırmanın dayandığı veriler literatür tarama tekniğiyle toplanmış ve ulaşılan kaynaklar analiz edilip değerlendirilerek sonuca ulaşılmıştır. Konu üzerine araştırma yapmış yazarlar, ilgili tezler ve makaleler incelenmiştir.

Yaklaşık 450 yıllık geçmişiyle güçlü ve derin bir etkisi olan opera sanatı ile ilgili Türkçe çok az kaynak vardır. Bu anlamda, tezin sonucunun diğerk araştırmacılara yol göstermesi umudu taşınmaktadır. Tez, okuyucularını Mozart'ın müziğinin ötesine geçmeye, sembollerin ve alegorilerin büyülü dünyasında derinleşmeye davet eder. Mozart'ın “Sihirli Flüt” operası, bu çalışma aracılığıyla, sanatın sınırlarını zorlayarak, seyircisine müzikal bir şöenin ötesinde düşünsel bir yolculuk sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: W.A. Mozart, Sihirli Flüt, Semboller, Alegori, Emanuel Schikaneder, Singspiel.

ABSTRACT

SYMBOLS, ALLEGORIES, MOZART AND THE FINAL OPERA THE MAGIC FLUTE

AYKAN AYDIN

The objective of this study is to examine how the esoteric information conveyed through symbols and allegories in Mozart's Magic Flute Opera was concealed by associating Mozart with masonry, which incorporates esotericism in its structure. The study will also explore the reasons for this concealment, the intended audience, and the vocal characteristics of the characters from a musical perspective during the performance stages.

The first part of the study examines the origins and usage of symbols across various disciplines. The analysis of the libretto aims to explain the formation of literary structures and their relationship to the intended message, as symbolism investigates the relationships of concepts. Additionally, this research delves into the meaning and function of allegory, examining its historical development and providing examples. The study explores the manifestation of allegory in literature, rhetoric, and visual arts, as well as its connection and relationship with symbols. Methodological differences are also highlighted. At its simplest level, the relationship between symbols and allegory can be understood through reading. The process of comprehending language and deriving meaning from written text can serve as an example of the use of symbols. When reading, attention moves in two directions: outward or centrifugal, from individual words to their meanings or to memory about the traditional relationship between these words in practice. The two directions of meaning development are outward or centrifugal and inward or centripetal. In the former, meaning is derived from the individual words and their relationship to each other within the larger verbal pattern. In the latter, meaning is developed based on the larger verbal pattern formed by the words. In both cases, a relationship is established with symbols. However, when an external meaning is

attributed to a word, in addition to the verbal symbol, what it represents or symbolizes becomes an allegory.

The second part of the text explores the concept of esotericism and its historical relationship with science. Today, the concept of esotericism is often associated with terms such as 'new age', 'sect', 'youth religion', and 'occultism', but it is important to avoid subjective evaluations and maintain objectivity. This text examines how esotericism is perceived when it is not associated with science. When considering the history of esotericism, it is evident that masonry, an esoteric structure, emerged from the tradition of humanism and Enlightenment. As such, it incorporates a diverse range of esoteric elements in both its ideas and structure. This text explores the structure of masonry, including its symbols and allegorical approaches, and their relationship to the Enlightenment period.

The third chapter analyzes the characters in Mozart's Magic Flute Opera, exploring their association with the masons and examining their use of sound and music. The libretto analysis includes examples from the text, symbols, and allegories. The chapter concludes by evaluating the esoteric meanings that could be associated with the spread of masonry in the text.

This research aims to analyze the symbols and allegories used in the artist's work while examining Mozart's 'Magic Flute' opera. The text offers a broad perspective, starting from the intricacies of the opera's orchestration, and includes character analyses and an exploration of the history and symbolism of masonry. The aim is to understand the masonic influences in Mozart's works and how this opera is particularly woven with masonic symbols.

This thesis employs qualitative research methods and utilizes historical and descriptive analysis techniques, including document review, content analysis, and intellectual comparison. The data used in this research were collected through literature scanning techniques, and the results were obtained by analyzing and evaluating the accessed sources. The authors have examined related research, theses, and articles on the subject.

There are few Turkish sources on the history of opera, which spans approximately 450 years. The thesis aims to guide other researchers and invites readers to explore the world of symbols and allegories beyond Mozart's music. Through this study, Mozart's 'Magic Flute' opera pushes the boundaries of art, offering its audience a thoughtful journey beyond a musical feast.

Keywords: W.A. Mozart, The Magic Flute, Symbols, Allegories, Emanuel Schikaneder, Singspiel.



ÖNSÖZ

Semboller ve alegoriler, insanlığın kültürel mirasının derinliklerinde sıklıkla gizlenmiş anlamlar taşıyan zengin bir dildir. Sanat, müzik ve edebiyat, bu sembollerin ve alegorilerin en etkileyici şekilde kullanıldığı alanlardan biridir. W.A. Mozart, müziği aracılığıyla bu derin semboller ve alegorilerle oynama ustalığına sahip bir dehadır. Mozart'ın son operası "Sihirli Flüt," bu derinlikli sembollerle ve alegorik katmanlarla dokunmuş bir başyapıttır.

Mozart, İtalyanca stilde başarı elde ettiği operası olan Don Giovanni'yi yarattıktan sonra, zarif komedi operası *Così fan tutte* ve sadece eski opera seria tarzına geri dönüş olarak kabul edilebilecek Tito'yu yazarak İtalyan stiline veda etmiştir. Son dramatik eseri olan Sihirli Flüt, Alman operası alanındaki en yüksek başarısını temsil eder. Bu eserde, gençlik eseri *Die Entführung aus dem Serail* – Saray'dan kız kaçırma'da hedeflediği en iyi unsurların devamı bulunmaktadır.

Bu tezi yazmamda bana ilham veren en önemli etken, yüksek lisans tezimi olan "Don Giovanni" eserindeki derinliğin "Sihirli Flüt" gibi bir şaheserde nasıl devam ettirildiğini merak etmem oldu. Bu amaçla, masonluğa üye olan ve birbirlerine kardeş diyen iki yakın arkadaşın bir araya gelmesi ve bu eserin oluşumunda etkilendikleri konulara odaklandım.

Bu eser, semboller ve alegorilerle dolu, derinlemesine bir inceleme sunuyor. 'Sihirli Flüt', sadece bir müzikal başyapıt değil, aynı zamanda karmaşık semboller ve alegorilerle dolu bir eser. Bu tezde, eserin bu yönlerini aydınlatmayı amaçladım. Mozart'ın müziğinin güzelliği, sembollerin ve alegorilerin zenginliği ile birleştiğinde, 'Sihirli Flüt'ün neden tüm zamanların en büyük operalarından biri olarak kabul edildiğini anlamama olanak sağladı. Bu tezi okurken, Mozart'ın müziğinin sadece kulaklar için değil, aynı zamanda zihin için de bir ziyafet olduğunu keşfedeceğinizi umuyorum.

Tez danışmanım ve saygıdeğer hocam Prof. Şebnem Ünal'a, opera eğitimim boyunca bana verdiği destek ve tezimin hazırlanmasında gösterdiği yardım için kalpten teşekkürlerimi ve sevgimi sunarım. Onun desteği olmasaydı bu araştırma mümkün olmazdı. Kariyerimdeki önemli bir dönüm noktasında bana bilgisi ve deneyimiyle rehberlik eden ve hiçbir zaman desteğini esirgemeyen Şan hocam Prof. Güzin Gürel'e derin minnettarlığımı ifade etmek isterim.

Son olarak, her zaman beni seven ve destekleyen değerli ağabeyim İlkan Aydın'a, canım annem Sakine Sermin Kanbur'a ve sanatta yeterlik eğitimim boyunca yanımda olan ve sevgisini her zaman hissettiğim Ezgi Aydın'a içtenlikle teşekkür ederim.

Aykan AYDIN
İstanbul, 2024

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	v
ÖNSÖZ	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

SEMBOLLER VE ALEGORİLER

1.1. Semboller	4
1.2. Alegori	17

İKİNCİ BÖLÜM

EZOTERİZM VE EZOTERİK BİR YAPILANMA OLARAK MASONLUK

2.1. Ezoterizm	28
2.1.1. Ezoterizm'in tarihsel gelişimi	29
2.1.2. Modern zamanlardaki yaygın kullanımı	30
2.1.3. Kelimenin bilimsel kullanımı	31
2.1.4. Rönesans döneminde ezoterizm	32
2.1.5. Aydınlanma ve Romantizm döneminde ezoterizm	38
2.1.6. 18.yüzyıl Sonları ve Sonrası Ezoterizm	41
2.2. Masonluk	52
2.2.1. Semboller, Etimoloji ve Alegorik yaklaşımlar	54
2.2.2. Topluluk yapısı	58
2.2.2.1. Localar	58
2.2.2.2. Büyük Loca	58
2.2.2.3. Derece Sistemi (Rit)	59
2.2.2.3.1. Çırak	59
2.2.2.3.2. Kalfa	60
2.2.2.3.3. Üstad	60
2.2.2.4. Kabul edilme	61
2.2.3. Politik yaklaşım	63

2.2.4. 18. yüzyıl Aydınlanma hareketi	64
2.2.5. Aydınlanma hareketinin etkilediği Avusturya'daki Mason locası “Wahren Eintracht” (Gerçek Birlik)’in Gizemli Projesi	66
2.2.6. Masonluğun Mısır gizemlerine ilgisi	70
2.2.7. Thamos Mısırdaki Kral	72
2.2.7.1. Thamos’un konusu	74
2.2.7.2. Thamos’un alegorik ve simgesel yönleri	75
2.2.8. Gizem Anlayışının Işığında Sihirli Flüt’ün yapısı	78

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

W.A. MOZART VE SON OPERASI SİHİRLİ FLÜT

3.1. W.A. Mozart, değerli Mason.....	81
3.1.1. Mozart’ın Masonik Geçmişi.....	83
3.2. Sihirli Flüt	84
3.3. Eserde yararlanılan Kaynak örgüsü – Antik değerler	87
3.4. Emanuel Schikaneder	88
3.5. İşbirliğinin sonuçları	90
3.6. Sihirli Flüt’ün Librettosu üzerinden Müzik ve Sahne Açıklaması.....	92
3.6.1. Birinci Perde.....	92
3.6.1.1. Uvertür:.....	92
3.6.1.2. Birinci Sahne.....	94
3.6.1.3. İkinci Sahne.....	97
3.6.1.4. Üçüncü Sahne	101
3.6.1.5. Dördüncü Sahne.....	103
3.6.1.6. Beşinci Sahne.....	105
3.6.1.7. Altıncı Sahne.....	106
3.6.1.8. Yedinci Sahne.....	108
3.6.1.9. Sekizinci Sahne	110
3.6.1.10. Dokuzuncu Sahne	115
3.6.1.11. Onuncu Sahne	117
3.6.1.12. On birinci Sahne.....	117
3.6.1.13. On ikinci Sahne	119
3.6.1.14. On Üçüncü Sahne	120

3.6.1.15. On Dördüncü Sahne	120
3.6.1.16. On beşinci Sahne.....	124
3.6.1.17. On Altıncı Sahne	132
3.6.1.18. On yedinci Sahne	133
3.6.1.19. On sekizinci Sahne	136
3.6.1.20. On dokuzuncu Sahne	138
3.6.2. İkinci Perde	142
3.6.2.1. Birinci Sahne.....	142
3.6.2.2. İkinci Sahne.....	146
3.6.2.3. Üçüncü Sahne	147
3.6.2.4. Dördüncü Sahne.....	150
3.6.2.5. Beşinci Sahne.....	151
3.6.2.6. Altıncı Sahne.....	156
3.6.2.7. Yedinci Sahne.....	156
3.6.2.8. Sekizinci Sahne	158
3.6.2.9. Dokuzuncu Sahne	161
3.6.2.10. Onuncu Sahne	161
3.6.2.11. On birinci Sahne.....	162
3.6.2.12. On ikinci Sahne	162
3.6.2.13. On üçüncü Sahne	164
3.6.2.14. On dördüncü Sahne	164
3.6.2.15. On beşinci Sahne.....	165
3.6.2.16. On altıncı Sahne	166
3.6.2.17. On yedinci Sahne	168
3.6.2.18. On sekizinci Sahne	168
3.6.2.19. On dokuzuncu Sahne	170
3.6.2.20. Yirminci Sahne	170
3.6.2.21. Yirmi birinci Sahne	171
3.6.2.22. Yirmi ikinci Sahne.....	174
3.6.2.23. Yirmi üçüncü Sahne.....	175
3.6.2.24. Yirmi dördüncü Sahne.....	177

3.6.2.25. Yirmi beşinci Sahne	179
3.6.2.26. Yirmi altıncı Sahne.....	179
3.6.2.27. Yirmi yedinci Sahne.....	181
3.6.2.28. Yirmi sekizinci Sahne.....	183
3.6.2.29. Yirmi dokuzuncu Sahne.....	188
3.6.2.30. Otuzuncu Sahne.....	193
3.7. Gizem anlayışı ışığında operanın yapısı.....	195
3.8. Sayıların ve özellikle Masonlukta “Üç” sayısının önemi.....	214
3.9. Dört Element	218
SONUÇ.....	223
KAYNAKÇA	228
ÖZGEÇMİŞ.....	246

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1.1: Dini Semboller	11
Şekil 1.2: Orak ve Çekiç	15
Şekil 1.3: Gamalı Haç	15
Şekil 1.4: İtalyan Yıldızı	16
Şekil 1.5: Kızıl Haç, Kızıl Hilal	16
Şekil 1.6: “Memento Mori” - Alexander Mair - 1605	23
Şekil 1.7: Justitia (Maarten van Heemskerck)	23
Şekil 1.8: Yedi Liberal Sanat – Herrad von Landsberg 12.yüzyıl	25
Şekil 1.9: Venüs ve Mars – Sandro Boticelli 1483	26
Şekil 1.10: Agnolo Bronzino - Aşkın Alegorisi - Londra Ulusal Galerisi	26
Şekil 1.11: Eugène Delacroix - Özgürlük insanları yönlendirir – 1830	27
Şekil 2.1: Corpus Hermeticum, 1643 Flaman baskısı	33
Şekil 2.2: Marsilio Ficino, Florence Duomo'daki büstü	34
Şekil 2.3: Paracelsus, 1540	35
Şekil 2.4: Jakob Böhme: Tüm Teosofi Yazıları, 1682	37
Şekil 2.5: Johann Valentin Andreae, 1639	38
Şekil 2.6: Emanuel Swedenborg	39
Şekil 2.7: Philipp Otto Runge: Sabah, 1808	41
Şekil 2.8: Helena Petrovna Blavatsky, 1877	44
Şekil 2.9: Altın Şafak'ın Hermetik Gül Haçı	46
Şekil 2.10: Yazarı bilinmiyor- “Amerika En Trajik Anıyla Yüzleşiyor” - Dr. Carl Jung”, New York Times (29 Eylül 1912)	48
Şekil 2.11: Edgar Cayce, 1910	49
Şekil 2.12: Masonluğun en bilinen sembollerinden ikisi olan gönye ve pergel	54
Şekil 2.13: Toplukla ilişkili sembolleri gösteren masonluk yapısı	55
Şekil 2.14: Jens Rusch: birinci derece bronz heykel-kaba taş	60
Şekil 2.15: George Washington Loca üstadı 1870 tarihli baskı	61
Şekil 2.16: Piramit- Şehir Parkı Hanau, Wilhelmsbader	67
Şekil 2.17: Mozart'ın loca ziyaretini gösteren tutanak	77

Şekil 3.1: Viyana Mason locası “Zur gekrönten Hoffnung” 1785 civarı	85
Şekil 3.2: Sihirli Flüt'ün ilk baskısının ön sayfası-Ignaz Alberti - 1791	91
Şekil 3.3: Sihirli Flüt Uvertür Adagio	92
Şekil 3.4: Sihirli Flüt Uvertür Allegro	93
Şekil 3.5: Sihirli Flüt Nr. 1	96
Şekil 3.6: Sihirli Flüt Tamino Arya	104
Şekil 3.7: Gece Kraliçesinin Aryası.....	107
Şekil 3.8: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett	109
Şekil 3.9: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett 2	109
Şekil 3.10: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett – Ahlaki düşüncelere övgü	114
Şekil 3.11: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett – Flüte Övgü	114
Şekil 3.12: Sihirli Flüt Nr.7 Duet.....	123
Şekil 3.13: Sihirli Flüt Nr.8 Finale	129
Şekil 3.14: Sihirli Flüt Nr. 8 Rahibin girişi	130
Şekil 3.15: Sihirli Flüt Nr. 8 Rahip ve Tamino.....	131
Şekil 3.16: Sihirli Flüt Nr.8 Flüt Sahnesi	131
Şekil 3.17: Sihirli Flüt Nr. 8 Papageno Glockenspiel – A.....	135
Şekil 3.18: Sihirli Flüt Nr. 8 Papageno Glockenspiel – B.....	135
Şekil 3.19: Sihirli Flüt Nr.8 Pamina, Papageno.....	135
Şekil 3.20: Sihirli Flüt Nr. 8 Sarastro	137
Şekil 3.21: Sihirli Flüt Nr. 8 Sarastro,Pamina – A	138
Şekil 3.22: Sihirli Flüt Nr. 8 Sarastro, Pamina – B.....	138
Şekil 3.23: Sihirli Flüt Nr. 8 Monastatos ödül bekleyişi!	141
Şekil 3.24: Sihirli Flüt Nr. 8 Koro – A	141
Şekil 3.25: Sihirli Flüt Nr. 8 Koro – B	142
Şekil 3.26: Sihirli Flüt Nr. 9 Rahipler'in Marşı	145
Şekil 3.27: Sihirli Flüt Nr. 9 Rahiplerin Marşı Adagio	145
Şekil 3.28: Sihirli Flüt Nr.10 Sarastro Arya	145
Şekil 3.29: Sihirli Flüt Nr. 12 Quintett	154
Şekil 3.30: Sihirli Flüt Nr. 12 Quintett Papageno.....	155
Şekil 3.31: Don Giovanni - Don Giovanni Commandatore	155
Şekil 3.32: Sihirli Flüt Nr. 13 Monostatos Arya.....	158

Şekil 3.33: Sihirli Flüt Nr. 14 Gece Kraliçesi Arya.....	160
Şekil 3.34: Sihirli Flüt Nr. 15 Sarastro Arya	163
Şekil 3.35: Sihirli Flüt Nr. 16 Terzett.....	167
Şekil 3.36: Sihirli Flüt Nr. 16 Terzett final.....	168
Şekil 3.37: Sihirli Flüt Nr. 17 Pamina arya	169
Şekil 3.38: Sihirli Flüt Nr. 19 Terzett	174
Şekil 3.39: Sihirli Flüt- Nr.20 Papageno Arya	177
Şekil 3.40: Sihirli Flüt- Nr.21 Final- Üç çocuk Terzett.....	180
Şekil 3.41: Sihirli Flüt- Nr.21 Pamino,Tamino sahnesi.....	186
Şekil 3.42: Sihirli Flüt - Nr.21 Tamino, Pamina, iki zırhlı adam	187
Şekil 3.43: Sihirli Flüt - Nr.21 Tamino, Pamina Ateş ve Su sınavı.....	187
Şekil 3.44: Sihirli Flüt- Nr.21 Papageno, Papagena	192
Şekil 3.45: Sihirli Flüt- Nr.21 Papageno, Papagena duet	192
Şekil 3.46: Sihirli Flüt- Nr.21 Final.....	195
Şekil 3.47: Gece Kraliçesi - O Zittre Nicht...!	197
Şekil 3.48: Gece Kraliçesi - O Zittre nicht..!	198
Şekil 3.49: Monostatos, Pamina, Papageno Terzett	198
Şekil 3.50: Rahibin Tamino'ya aldatıldığını söylediği bölüm!.....	199
Şekil 3.51: Rahibin Tamino'ya aldatıldığını söylediği bölüm!.....	199
Şekil 3.52: No:12: Quintett: Tamino, Papageno, 3 Kadın.....	200
Şekil 3.53: No:12: Quintett: Tamino, Papageno, 3 Kadın.....	201
Şekil 3.54: No:17 Pamina Arya - Ach! ich Fühl's	202
Şekil 3.55: No:19: Terzett öncesi Dialog	202
Şekil 3.56: No:20 Papageno Arya - Ein Mädehen oder Weibchen	203
Şekil 3.57: No:20 Aria sonrası dialog - Papageno'nun Papagena'sına kavuştuğu sahne	204
Şekil 3.58: No:21 Finale - Pamina ve Tamino Ölüm kapısının önünde birlikte	205
Şekil 3.59: No:5 Quintett.....	208
Şekil 3.60: Tamino'nun Flüt çalması ve Pamina'nın bunu duyması	209
Şekil 3.61: No:15 Sarastro Arya.....	209
Şekil 3.62: No:17 Pamina Arya	210
Şekil 3.63: Papageno “İstiyorum, Diliyorum, Evet, ya sonra!”	212

Şekil 3.64: No:20 Papageno Arya	212
Şekil 3.65: Papageno,Papagena Diyalog	213
Şekil 3.66: Papageno: “Budala ben, Sihirli şeyi unuttum!”	213
Şekil 3.67: Çal Glöckchen, çal, kızımı buraya getir	214
Şekil 3.68: Üç Kadının, Gece Kraliçesinin gelişini haber vermesi	215
Şekil 3.69: Tugend, Verschleisgenheit, Wohltaetig	216
Şekil 3.70: No:9 Marsch der Priester (Rahiplerin Marşı).....	217
Şekil 3.71: Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn [...] mit ewiger Kron.....	218
Şekil 3.72: Pamina'nın Sihirli Flütün nasıl yapıldığını anlatması	221

GİRİŞ

Etimolojik olarak Yunanca simbolon, “*sin*” yani birlikte ve “*voli*” yani atış köklerinden türemiş “birlikte atmak” anlamına gelen sembol kelimesi, aynı şeyin iki parçası arasında var olan bir bağı belirtir. İlk olarak Homeros’un “*Hermes*” için yazdığı ilahide yazılı olarak görülmüştür. Başlangıçta bir tanıma işareti, örneğin evrensel bir ilke ve onun somut tezahürü gibi iki varoluş durumu arasında temel bir ilişkiyi çağrıştıran bir işaret anlamını üstlenmiştir.

O halde bir sembol, bir işaret- bir biçim, bir imge, sesteki bir formül, bir renk, bir hareket, bir sayı- ve bu ilkeyle özel bir yakınlığa sahip olduğu için genel ya da evrensel bir ilkeyi çağrıştıracaktır.

Alegori, metafor görevi gören anlatım biçimidir. Karakterler, ortam ve hikâyenin diğer unsurları, tipik olarak ders vermeyi veya insan davranışı, tarihi veya toplumu hakkında açıklama yapmayı amaçlayan semboller olarak çalışır. Popüler şarkılar genellikle sosyal açıklamalar yapmak için alegori örnekleri içerir.

Yukarıda bahsedilen iki unsurdan olanca varlığıyla faydalanan ezoterizm genellikle “gizli öğretiler” anlamına gelir. “Daha yüksek” bilgiye ve ona götüreceği varsayılan yollara yapılan atıflar da çok yaygındır. Ezoterizm, gizem, gizlilik olarak tanımlanabilir. Ancak bunlar ezoterizmin özellikleridir, ezoterizm sadece bunlar değildir. Ezoterizm biraz daha incelendiğinde, belirli bir grupta sınırlı olduğu, izleyicisi olmadığını, üyelerin belirli bir oluşuma sahip olması gerektiği, gizli bir içeriği veya ritüeli olduğu, sırlar ve semboller kullandığı, gnostik¹ bir içeriğe sahip olduğu, metafizik bilgi ve inisiyatik² disiplinle uğraştığı görülür.

¹ Gnostik terimi "sezgi veya tefekkür yoluyla edinilebilen bilgi" anlamındaki yunanca “*gnosis*” sözcüğünden türetilmiştir.

² İnisiyasyon (Süluk) ya da kılavuzluk kimi ansiklopedilerde bireyin spiritüel gelişimi için, ‘spiritüel tesir’i alıp aktarabilen bir üstadın sert ve sürekli kontrolü altında, bir düzen ve disiplin içinde, sınavlara dayalı tarzda, metotlu olarak eğitimi şeklinde tanımlanmaktadır. İnisiyasyon sözcüğünün kökeni, Latince “bir yere girme, iştirak etme, kabul edilme, başlama” anlamındaki “*initium*” sözcüğüdür.

“Hürmasonluk, Rönesans ve Reform aşamaları ile zihinsel ve inançsal açılardan yeniden yapılanmış Avrupa'da, Aydınlanma Çağı ürünü olarak ortaya çıkmış bir kültürel üstyapı kurumudur. Bir başka anlamda, Masonlara daha farklı hayat ve bakış açısı getirdiği için erkeklere özgü bir yaşam tarzıdır. Avrupa'da Masonluğun hamuru önce Rasyonalizm ve sonra Pozitivizm felsefi akımları ile tutulmasına rağmen; hamurun mayasını Eski Misterlerin inisiyatif ve ezoterik yöntemleri teşkil etmiştir. Bu itibarla, genel anlamda Hürmasonluğun ve özel anlamda Masonluk temeli üzerine avrupai ezoterik ağırlıklı felsefi görüşler doğrultusunda monte hatta modifiye edilen yüksek felsefi derecelerin aslı esası, EZOTERİZM dir”(Ayan, 2007).

Ezoterizm yaklaşımında olan masonluk bu derin kavram üzerine çalışmalar düzenlemiş ve bir kardeş birliği oluşturmuştur. Bunun sonucunda diğer kardeşler gibi Mozart da aktif üyelerinden biri olmuş ve bu ezoterik kuruluşun öğretilerini olabildiğince dış dünya ile paylaşmıştır.

1784'te Mozart resmen mason olarak Viyana'daki “Zur Woltätigkeit” (Till, 1995: 124) locasına girmiştir. 1700'lerde Avrupa'yı kasıp kavuran masonluk olgusu, yerleşik kilisenin sığ ve yozlaşmış olarak reddedilmesine ve buna paralel olarak Aydınlanma'nın, seküler³ ahlak dinini benimsemesine dayanmaktadır. Viyana'daki mason localarının üyeleri, Avusturya başkentinin entelektüel, bilimsel ve sanatsal seçkinlerini oluşturmuşlardı. Bununla birlikte, Mozart'ın katılmayı seçtiği locanın şehrin en büyük veya en etkili locası olmadığını belirtmek gerekir (“Zur wahren Eintracht” adlı locayı birkaç kez ziyaret etmesine ve orada birçok arkadaşı olmasına rağmen), bunun yerine, “Viyana'da katolik Aydınlanma'sına inananların özellikle buluşma yeri” olan daha küçük locayı tercih etmiştir (Till, 1995: 125). Bu iki bağlılık çelişkili görünse de Mozart hayatı boyunca hem sadık bir Katolik hem de Aydınlanma'ya tutkulu bir inanan olarak devam etmiştir. Dolayısıyla masonik referanslar ve Aydınlanma değerleri, eserlerine, özellikle de operalarına nüfuz eder.

Sihirli Flüt'ün libretto yazarı Emanuel Schikaneder de aynı zamanda bir masonudur. Ancak Mozart ile iş birliği yaptığı sırada, bazı sebepler nedeniyle locasından atılmıştır. Mozart ve Schikaneder 1791'de Sihirli Flüt'ü yazmak için

³ Toplumda ahiretten ve diğer dinî, ruhani meselelerden ziyade dünya hayatına odaklanılması yönündeki hareket.

anlaştıklarında, masonluk Avusturya'nın yeni imparatoru II. Leopold'un baskısına uğramıştır ve birçok kişi operanın hikayesinin kısmen mason ilkelerini savunmak ve azınlığın faaliyetlerine olumlu bir ışık tutmak için tasarlandığına inanır. Bu durum, Sihirli Flüt Operası'nın sadece bir müzikal eser olmanın ötesinde, aynı zamanda bir sosyal ve politik ifade aracı olduğunu göstermektedir. Bu bağlamda, Mozart'ın eserleri ve masonlukla olan ilişkisi, onun sanatının anlaşılmasında önemli bir rol oynamaktadır.

Semboller ve alegorilerin insan hayatındaki yeri ve ezoterik bir topluluk olan masonluğun ve Mozart'ın iki kuramı kullanım biçimleri araştırılmıştır. Sihirli Flüt Operası'ndaki bu unsurların incelenmesi tezin ana temasını oluşturmaktadır. Karakterler edebi ve müzikal açılardan incelenmiş ve karşılaştırılmıştır.

Çalışmada, diğer şarkıcılara ve eseri inceleyenlere yardımcı olması amacı güdülmüştür.

BİRİNCİ BÖLÜM

SEMBOLLER VE ALEGORİLER

1.1.Semboller

Sembol eski Yunanca *sýmbolon* terimi genellikle düşünölen veya inanılan bir “şey”i temsil eden ya da belirten işaret, kelime, nesne veya süreç gibi anlam taşıyıcılarıdır. Başka bir deyişle; “...bir kavramın, nesnenin, sürecin, olgunun kısaltılmış veya resimli karakterizasyonu ve temsili için kullanılan, üzerinde anlaşmaya varılmış veya hemen anlaşılabilir bir anlama sahip herhangi bir yazılı karakter veya piktogramdır⁴...” (Kwiatkowski, 2002). Sembolün özel bir çağrışımı olabilir veya daha derin bir anlamı gösterebilir veya ifade edebilir.

Sözlük anlamı; “...daha derin bir anlamı gösteren bir işaret, sembol; Bir kavram veya süreç için genellikle onunla herhangi bir tanınabilir bağlantısı olmayan resimli, açık, etkili işaret...” (Wörterbuch, 1854 - 1960). Hristiyanlık sembolleri ya da barış sembolü olarak beyaz güvercin buna örnek teşkil edebilir (Duden, 2005).

Bir işaret teorisi olarak sembol araştırmalarına genellikle göstergebilim (*Semiotik*) denir. Sembolik yazıtlar, petroglifler⁵ ve ideografik⁶ sembollerin çalışmasına epigrafi⁷ denir. Sembolik görüntülerin araştırılması ise ikonografinin⁸ bir parçasıdır (Rıfat, 2012).

⁴ Bir eşyayı, bir objeyi, bir yeri, bir işleyişi, bir kavramı resmetme yoluyla temsil eden semboldür.

⁵ Bir kaya sanatı biçimi olarak, bir kaya yüzeyinin bir kısmını kazarak, oyarak veya aşındırarak oluşturulan bir görüntüdür.

⁶ Yazıda kelimenin harfleri gösterilmeden doğrudan doğruya fikri ifade eden işaret olarak tanımlanmakta olup kısaca Çince, Japonca gibi bazı yaşayan dillerdeki veya Antik Mısır dili gibi bazı ölü dillerdeki, harflerin (fonogramların, sesi temsil eden işaretlerin) bulunmadığı yazı sistemlerinde kullanılan, bir sözcüğü veya bir fikri temsil eden grafik semboldür.

⁷ Yunanca "üzerine yazmak" anlamına gelir. Kalıcı bir şekilde halkın bilgisine sunulmak için yazılanları belirtir.

⁸ İkonografi veya dinî simgebilim, sanat tarihi biliminin bir dalıdır. Bilim insanlarıncı "ikonografi" adıyla anılır. İkonografi, dinî bir konunun sanata aktarılması sonucu ortaya çıkarılan sanat eserlerini inceleyen ve dinî simgebilimin tarihsel gelişimini gözlemleyen bir bilim dalıdır.

Öte yandan sembol terimi kimi araştırmacılar tarafından farklı şekillerde kullanılmaktadır. Ernst Cassirer, Ferdinand de Saussure veya Charles S. Peirce gibi yazarların sembol kavramına yaklaşımları farklılıklar gösterir. Örneğin Peirce'de “sembol” terimi, simgelenenle hiçbir benzerliği paylaşmayan geleneksel bir işaretle eş anlamlıyken (Rıfat, 2012: 97-98), Ferdinand de Saussure'da simge kavramı için belirleyici olan tam da bu benzerlik ilişkisidir (Rıfat, 2012: 201). Ernst Cassirer'de ise sembol kavramının özel bir anlamı vardır. Cassirer'e göre insan bir “hayvan simgesidir”, dolayısıyla semboller yaratan ve kullanan bir varlıktır. İnsan ancak semboller aracılığıyla gerçeğe bir göndermede bulunur. Mahmoudian bu konudaki fikrini şu şekilde belirtmiştir;

“Ernst Cassirer'e göre sembol [...] duysal olanın (temsilci, gösterge) psişik (temsil edilen unsur) ile birliğini belirtir ve temsilin tüm gerçeklerini kapsar; Burada temsilin doğal mı yoksa yapay bir bağlantıyla mı, yoksa yapay ve doğal olan her iki düzenin bağlantılarının bir kombinasyonu sayesinde orta düzeyde mi gerçekleştiğine bağlı olarak üç düzey ayırt edilebilir” (Mahmoudian, 1973: 258).

Aristoteles “De Interpretatione” adlı incelemesinin başlangıcında, yazının konuşulan dilin “simbolonu” ve konuşulan şeyin, ruhtaki süreçlerin “simbolonu” olduğunu söyler (Ackrill, 2014). Ackrill bu süreci şu şekilde tanımlar:

“Artık konuşulan sesler ruhtaki sevgilerin sembolleridir ve yazılı işaretler konuşulan seslerin sembolleridir. Nasıl ki yazılı işaretler her insan için aynı değilse, konuşulan sesler de aynı değildir. Ama bunların her şeyden önce belirttileri olan -ruhun duygulanımları- herkes için aynıdır; ve bu duygulanımların benzerlikleri - gerçek şeyler - de aynıdır” (Ackrill, 2014: 1,16a).

Alfabenin harfleri de kendi içlerinde insan ses organının gırtlak, damak, dudak gibi olası eklemlenmelerinin temsilinden başka bir şey değildir. Bu bağlamda harflerin bir kelime veya cümle içindeki birleşimi onlara sembolik bir değer atfedilmesini sağlar.

Tarihsel süreçte; sembol, iki tarafın birbirlerini veya diğer tarafın temsilcilerini tanıdıklarından emin olmak istedikleri tanımlayıcı bir özelliktir. Bunun için bir kemik veya kil nesne ikiye bölünür ve her ortağa bir parça verilir. Tekrar bir

araya gelindiğinde, parçalar bir araya getirilerek ilgililerin meşruiyeti kontrol edilebilmektedir. Bu ilişkilendirme sürecinin sonucu olarak “plaka”, “ispat”, “sözleşme”, “kimlik”, “şifre”, “kod” anlamları ortaya çıkmıştır (Lurker, 1991).

Uzak Doğu kültüründe sembol kullanımları kayda değer bir örnek teşkil eder. Siyah renk karanlığın, cehaletin sembolü olabilir; beyaz ise ışık, bilgi anlamı ifade edebilir. Güvercinin, barışın sembolü haline gelmesi örneğinde olduğu gibi tüm el yazıları orijinde piktografik olarak ortaya çıkmıştır. Daha sonra Çin ideogramlarının (bir kavramı, fikri veya nesneyi temsil etmek için Çin ve Japonya'nın yazı sistemlerinde kullanılan karakterler (Reference, 2022a) evriminde gözlendiği gibi piktogram, temel unsurlarına indirgendiğinde sembolik hale gelmiştir (Reference, 2022b). Yazı, ses yönü baskın olduğunda fonetik hale gelmiştir ve orijinal figürasyon aynı kelime anlamını başka seslendirme tarzı ile farklı anlamlarla temsil etmeye hizmet eder hale gelir.

Hindu kozmolojisi, evrenin ilkesini, atomları, yıldız sistemlerini, tüm yaşam ve düşünce biçimlerini yaratan titreşimli formlarda veya dönem döngülerinde tezahür eden enerji olarak kabul eder. İlgili ses frekanslarının düzenlenmesi ve zamanın ritmik bölünmesiyle oluşan müzik, doğası gereği tüm sembolizm biçimleriyle ilişkilidir ve Hindular kadar, Yunanlılar, Mısırlılar gibi eski büyük kozmolojik akımlar tarafından da tüm bilgi alanlarının anahtarı olarak, farklı seviyelerdeki varlıklar arasındaki iletişim aracı ve temel bir unsur olarak kabul görür. Hindu hece yazımında, belirli temel karakterler mantra niteliğindedir. Belirli temel ilkeleri temsil eden “aum” hecesi gibi temel heceler de bu nedenle sembolik karaktere sahiptir. Sembolik karakterler aynı zamanda, tanrılara atfedilen ve kozmik ilkelerin geometrik olarak belirli özelliklerini ifade ettiğine inanılan yantra veya sihirli diyagramlarla ilişkilidir. Yantra aynı anlamın çeşitli biçimlerine sahip olabilir. Yantra’da kullanılan sembolik unsurlardan biri de “Süleyman'ın mührü” olarak adlandırılan figürdür. Bu figür uçları yukarıyı ve aşağıyı gösteren iki üçgenin iç içe geçmesi ile oluşmuştur. Yukarı bakan ucu ateş ilkesini sembolize eder, eril ve aktiftir; tepesi aşağıyı gösteren üçgen ise su ilkesini sembolize ederken dişildir ve pasifliği temsil eder (Speake & LaFlaur, 2002).

Dişi organ olan yoni'ye (Reference, 2022c) veya hazneye yerleştirilen linga, ereksiyon halindeki fallusun, yaşam kaynağının eşdeğeridir. İç içe geçmeleri, tüm varoluşun kaynağı olan karşıtların birliğini sembolize eder. Haç sembolü de aynı anlama gelir. Dik çubuk ateş prensibini çağrıştırır. Yükselir ve erildir. Su prensibini çağrıştıran, statik ve yatay bir çubuğu keser. Bu yataylık dışıldır. Bu tür bir yantraya genellikle ikincil bir sembolik anlam yüklenir. Hristiyanlar için haç ilahi kurbanı hatırlatır, evrensel olarak yaşamın ve sevincin kaynağının yaratıcı ilkesini temsil eder (Speake & LaFlaur, 2002).

Sembolizm, töze, şeylerin derin ve gizli doğasına, görünüşlerine veya dış biçimlerine veya basitçe hissedilen belirli yakınlıklara atıfta bulunup bulunmadığına bağlı olarak farklı seviyelerde bulunur. Bir hayvan (boğa, aslan) veya bir ağaç (kutsal incir ağacı), özellikle ilahi olanın bir yönü ile ilişkili bir tezahür biçimi olarak algılanabilir ve bu dışsal bir sembol olarak atfedilir. Yaratıcı ilkenin imgesi ya da sembolü olarak alınan linga ya da üreme organı için de durum böyledir. Ancak bu durum sembolizmi daha soyut, daha evrensel olan ve yaratılışın, atomun, görünür malzemenin, yaşamın, duyumun, düşüncenin temel yapılarını anlamamanın bir tür anahtarı olarak görünebilen yantra veya mantra için geçerli değildir (Speake & LaFlaur, 2002).

Farklı disiplinlerde sembol kavramının nasıl çalışıldığına bakmak sembolizmi ve içerdiği anlamları ayırt etmede fayda sağlayacaktır.

Anahtar kavram olarak sembol, öncelikle antropolojide ve bir araştırma nesnesi olarak psikanalizde önem taşır. Dinde, mitte veya sanatta ise sembollerin anlamı çoğu zaman salt rasyonel olarak tercüme edilemez veya yorumlanamaz; derin ve katmanlı anlamlar içerirler. Örneğin bir trafik işaretinin anlamı kesin olarak belirlenebilirken, dini veya mitolojik bir sembolün anlamı rasyonel seviyeyi aşar ve kültürel bağlamın ötesinde, çoğu zaman derin bir psikolojik anlam içerir. Sosyal bilimlerde ve toplumsal hayatta ise daha doğrudan anlamlar taşır. Kültürel-antropolojik simge araştırması bu yüzden her zaman birçok sırrı içinde barındıran bir alandır ve bu alana sürekli bir ilgi mevcuttur. Özellikle sanat tarihi, din felsefesi ve

psikanaliz disiplinler arası bağlamda, birey-ötesi simgelerin yorumlanması için tutarlı argümanlar sunmaktadır (White, 1949: 22).

Dietrich Ritschl'e göre, semboller bilinçli, olgun bilişsel başarının ürünleri olarak kelimeler, eylemler veya jestler gibi temsiller yoluyla ifade edilir. Semboller, diğer hiçbir şekilde ifade edilemeyen anlamları iletebilir (Ritschl, 1984: 22).

Buna karşın, psikanalizin temsilcileri olan Sigmund Freud, Jacques Lacan ve Ernest Jones'a göre, semboller aslında bilinçdışında oluşturulur ve genellikle id⁹ tarafından bilinçli zihine veya egoya iletmek için sözlü olmayan yollarla kullanılır. Akıl hastalıkları, özellikle nevroz gibi durumlar, hasta tarafından kendiliğinden anlaşılabilir olanı bulanıklaştırır, sansürler ve hatta tamamen bastırır. Freud'a göre, rüya yorumlama süreci gibi yöntemler sembolik mesajları tersine çevirebilir ve anlamlarını açığa çıkarabilir (Freud, 1913).

Jacques Lacan'a göre, her simgesel düzen, içinde hem fazlalığı hem de eksikliği barındıran simgeleştirilemeyen bir kalıntıya sahiptir. Bu ayrılmaz kalıntı, sistemi bütünüyle belirleyen “arzu belirtisi” olarak adlandırılan “sintom” dur. Bu bağlamda sembol terimi, varlık düzleminde bir tanım olarak çözümlenir (Lacan, 1975-1976). Ayrıca, Lacan, sadece psikanalizde değil, aynı zamanda kültürel çalışmalarda gösterge, sembol ve söylemin organizasyonu ile ilgili bir dizi başka teorem de geliştirmiştir.

Analitik psikoloji, semboller ve işaretler arasında bir ayrım yapar. Bir sembol, kişisel veya kolektif bilinçdışının içeriğine atıfta bulunan bir ifadedir. Eşanlamlı veya metaforik olabilir ve derin anlamlara işaret eder (Friedrich W. Doucet, 1972: 158). Örneğin, bilgisayar kelime işlem programlarındaki Ω (omega) karakteri, bir karakter kümesindeki “özel karakterlere” kısa bir referans olarak semiyotik bir karakter işlevine sahiptir. Aynı karakter, Alfa ve Omega'nın resimli temsilinde sembolik bir anlama sahiptir ve Hristiyan Tanrı imgesinin bilinçdışı boyutlarına işaret edebilir.

⁹ Freud'a göre id kişinin ilkel benliğidir. Hazzın doyumu ilkesine göre çalışır. Hiçbir sosyal kuralı önemsemeyen idin tek istediği, isteğinin anında yerine getirilmesidir.

C. G. Jung'a göre, bir sembol, tam olarak anlaşılamayan “şey”e atıfta bulunur ve canlıdır: “Bir sembol canlı olduğu sürece, başka türlü daha iyi tanımlanamayacak bir şeyin ifadesidir. Sembol ancak anlam yüklü olduğu sürece canlıdır” (Friedrich W. Doucet, 1972).

Jolande Jacobi'nin “C. G. Jung'un psikolojisi üzerine”adlı kitabında işaret ettiği gibi, bir sembol (tamamen kişisel anlamların ötesine geçtiğinde), bir arketipi görsel olmayan ama psişik ve enerjik bir anlam çekirdeği olarak ifade eder. Çünkü (kollektif) bilinçsizlik, doğası gereği, hiçbir zaman bilinçli hale gelemeyen, bir sembolün içeriği asla rasyonel olarak kelimelerle ifade edilemez (Jacobi, 1972: 145).

Jung, canlı sembolleri bilinçli ve bilinçsiz arasındaki ara yüz fenomeni olarak tanımlar “... sembol bilinç dışından olduğu kadar bilinçten de kaynaklandığı için, her ikisini de birleştirebilir, formu aracılığıyla kavramsal kutupları ve sayısallığı aracılığıyla duygusal kutupluluklarını uzlaştırabilir” (Jung, 1959: 180).

Theodor Abt'ın araştırmaları, bu sembol anlayışının sadece analitik psikolojide değil, aynı zamanda manevi Arap simyasında da temel teşkil ettiğini göstermektedir (Abt, 2011). Semboller, bilinçli olarak tasarlanmazlar, ancak istemsiz psişik aktivitenin bir parçası olarak veya bilinç dışının katılımıyla ortaya çıkarlar (Jung, 1948: 231). Jung'a göre, tamamen rasyonel bir bilinç, sembolü derinlemesine anlayamaz, çünkü sembolü anlama olanağı, gözlemleyen bilincin tutumuna ve verili olguları yalnızca olduğu gibi değil, aynı zamanda bilinmeyen bir ifadesi olarak gören bir zekaya bağlıdır (Jung, 1995).

Bu bağlamda, sembol ve işaret kavramları, bireyler ve toplumlar arasında farklı anlamlar ve işlevler taşıyabilir. Bir nesne veya sembol, bir kişi için derin psikolojik anlamlar ifade ederken, başkası için sadece bir işaret veya pratik bir referans olabilir. Semboller, bireylerin veya toplumların bilinç seviyelerine bağlı olarak farklı yorumlanabilirler.

Poepig; Sembollerin, üç farklı bilinç düzeyinde algılanabilen ruhsal arketiplere dayandığı görüşünü savunmaktadır. İlk olarak, eski mitler ve inançlarla ilişkilendirilen bilinç düzeyi, insanları dünyaya güçlü bir şekilde bağlar. Ancak, bu

tür bilinç düzeyi günümüzde çoğu insan için geride kalmıştır. Bunun yerine, insanları dünyanın arka planından soyutlayan soyut düşünceye dayalı entelektüel bir bilinç düzeyi gelişmiştir. Bu, günümüzün çoğu insanının sahip olduğu bilinç düzeyidir. Gelecekte ise üçüncü bir aşama mümkün olabilir, bu aşamada efsanevi bilinç seviyesi, insan ruhunda daha yüksek bir bilinç düzeyinde yeniden ortaya çıkabilir (Poeppig, 1972).

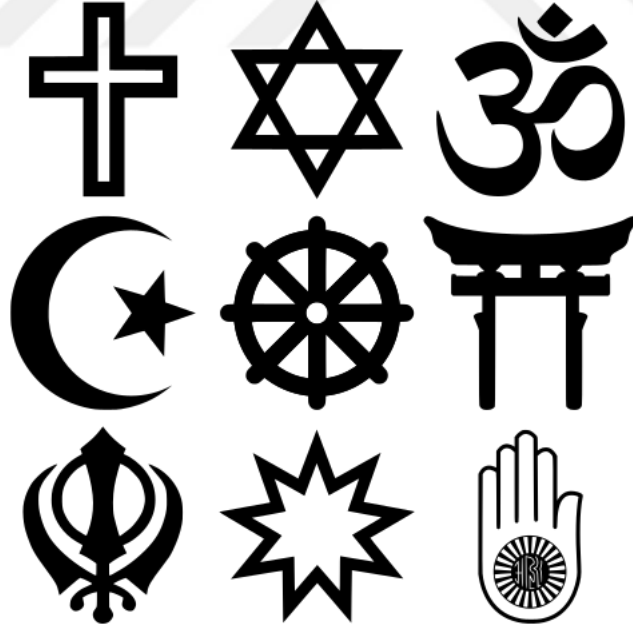
Friedrich W. Doucet, sembollerin dilin evrimi kadar eski olduğunu vurgulamıştır (Friedrich W. Doucet, 1972). Bununla birlikte, Fred Poeppig, “ilkel semboller” olarak adlandırılan sembollerin, insanlık tarihinde önemli bir rol oynadığını belirtir. İnsanlığın ilk sembolleri arasında haç, yılan, üçgen ve daire gibi basit semboller bulunur. Poeppig, bu sembolleri, insanların tarihsel gelişimlerini anlamak için kendi karmaşıklıkları içinde değerlendirir (Poeppig, 1972: 50).

Din bağlamında semboller düşünüldüğünde her kültürde ve her dinde ayrı semboller dizgesiyle karşılaşılır. Tüm dinler, temel fikirlerini semboller aracılığıyla ifade ederler. Örneğin tekerlek, ebedi dönüşün sembolü olarak kabul edilirken, haç hem İsa'nın acı çekmesinin ve ölümünün sembolüdür, hem de Tanrı ile uzlaşmanın bir sembolüdür (Bieger, 2008: 94). Ayrıca, yol sembolü yaşam öyküsü veya yaşam tarzını temsil eder. Balık ise bereket, şans ve doğurganlık sembolü olarak kabul edilir. Roma İmparatorluğu döneminde, Hristiyanlara yönelik zulüm sırasında, balık aynı zamanda bir kimlik işareti olarak kabul edilmiş ve Hristiyanlar arasında iletişim kurmak için kullanılmıştır (Bieger, 2008).

Hristiyan kiliselerinde, akide¹⁰ adı verilen inanç sembolleri bulunmaktadır. Bu terim, Yunanca “symbolon” kelimesinin yan biçiminden türetilmiştir ve sözleşme veya anlaşma anlamına gelir. Bu semboller, inancın bağlayıcı belgeleri olarak kabul edilir. Örneğin, Apostolicum ve Confessio Augustana gibi belgeler bu kategoriye girer (Devellioğlu, 2012).

¹⁰ Akide, Akâid veya İtikâd (Arapça: عَقِيْدَة; İslam'da inanç olarak bağlanmayı gerekli kıldığına inanılan inanç esaslarının bütünü olarak bilinir. Akide kelimesi Arapça "a-k-d" (عقد) kökünden gelip, "bağ", "bağlama/bağlanma", "dügümleme/dügümlenme" ve aynı zamanda "bağlılık" ve "sözleşme" anlamlarına da gelir. Terim olarak "inanç" ve "iman" anlamında kullanılmıştır. Benzer bir ifade olan kelam ise inançla ilgili felsefi tartışmalar için kullanılmıştır.

Sayısal sembolizm, dini düşüncenin temel parçalarından biridir ve üçlü birlik sayısı Baba, Oğul ve Kutsal Ruh ile teolojik erdemler gibi kavramları içerir. Orta Çağ'da üç, manevi alanlara atanırken, dört sayısı dünyevi küreyi temsil eder. Günün dört saati, dört mevsim, ana yön noktaları, elementler, çağlar, dört Hristiyan ana erdemi (inanç, aşk, umut, merhamet) ve dört cennet ırmağı (Fırat, Dicle, Pison, Geon) gibi birçok öğeyi içerir. Dört sayısı ayrıca büyük peygamber ya da melekler (Cebrail, Mikhail, Azrail, İsrail) ve evangelistleri de temsil eder. Üç ve dört sayılarının toplamı yedi, çarpımı ise on iki sayısını oluşturur. Yedi rakamı erdemler, ölümcül günahlar ve liberal sanatlar gibi birçok kavramı sembolize ederken, on iki rakamı aylar, İsrail'in on iki kabilesi, küçük peygamberler (Âdem, Nuh, Musa, İdris, Süleyman, Muhammed, İsa v.b) ve İsa'nın havarilerini temsil eder. Dini semboller, dinin kimliğini, dilini ve eylemlerini şekillendiren temel unsurlardır. Paul Tillich her dini dilin temelde sembolik olduğunu vurgular, çünkü din genellikle aşkınlığa işaret eder ve bu nedenle yüzeysel olanı aşar (Schüßler, 2008: 169 - 186).



Şekil 1.1: Dini Semboller

Dini sembollere örnekler:

Bahaitum: Dokuz köşeli yıldız (3.sıra 2. sütun)

Budizm: Öğretilerin sekiz kollu çarkı (2.sıra 2. sütun) Uluslararası Budist bayrağı, mutluluğun sembolü olarak gamalı haç

Hristiyanlık: Alfa ve Omega, Haç (1.sıra 1.sütun), Balık, İsa Monogramı, Agnus Dei

Hinduizm: Om (1.sıra 3.sütun), Swastika

İslam: Hilal, yeni Ay (2.sıra 1.sütun)

Yahudilik: Davut Yıldızı (1.sıra 2.sütun) (Magen David, Davut'un kalkanı), Menorah (yedi kollu şamdan)

Mitolojide de, dinde olduğu gibi, aşkınlığa gönderme yapan semboller kullanılır. Jung geleneğindeki derinlik psikolojisi ve karşılaştırmalı mitoloji, öncelikle bu sembolleri araştırmakla ilgilenir (Bryg, 2006). Diana Bryg'e göre, Jung'un analitik psikoloji ve karşılaştırmalı mitoloji çalışması da kısmen din ve mitlerdeki sembolleri tarihsel gerçeklerin aksine içsel ve ruhsal gerçekler olarak yorumlayan ve karşılaştırmalı mitolojinin en önemli temsilcilerinden olan Joseph Campbell gibi mitologların araştırmalarına dayanmaktadır. Campbell'a göre, mit ve din imgelerinin kendisi mutlak gerçeği içermez, imgelerin, anlamların, ideolojilerin, teolojilerin ve kavramların ötesinde bir gerçeğe işaret eder. Bu bakımdan mitsel sembol, siyasette veya dinde kimi zaman gözlemlenebilen sembollerin ideolojik veya manipülatif kullanımının aksine aşkınlık bakış açısıyla bilinci dönüştürmek ve genişletmek için bir araçtır (Foundation, 1985).

Sanat doğası gereği hem doğrudan hem de dolaylı bir anlatım içerebilir. Dolaylı anlatıma olanak sağladığında ikincil anlamları işaret eden sembolleri kullanmak kaçınılmaz olacaktır. Görsel sanatlar, mağara resimlerinin ilk örneklerinden günümüze kadar uzanan bir tarih boyunca sembol kullanmıştır. Kutsal sanatta sembolizm ise din ve teolojinin ilkelerini izleyen bir yaklaşımı benimser. Bu tür bir sanat genellikle duruş, renklendirme veya nitelikler aracılığıyla temsil edilen genellikle zorunlu bir ikonografi içerir. Örneğin, Hristiyan sanatında, azizlerin niteliklerine ilişkin belirli kurallar vardır. Budist sanatta ise dünya resminin birimlerinin renkleri ve biçimleri (Denizin mavi, Toprağın Kahverengi, Havanın gri

veya açık mavi, Ateşin kırmızı ile renklendirilmesi gibi) özellikle mandala¹¹ gibi eserlerde, sembolik bir öneme sahiptir. Ayrıca Elizabeth Haig'in bitkiler üzerinden sembol kavramını incelediği kitabı (Haig, 1913) ve hayvanlarda sembol kavramını inceleyen (Dittrich & Dittrich, 2005) kardeşlerin kitabı görsel sanatlarda araştırmalar açısından büyük öneme sahiptir.

18. yüzyılın sonlarında klasisizmin yükselmesiyle birlikte, sanatçılar antik çağ miti ve bağlamında sembol ve alegoriye yeniden ilgilenmeye başlamışlardır. Bu geleneklere dayanan sembolik kodlar, 19. yüzyılın ikinci yarısında sembolizm olarak adlandırılan bir akımın doğmasına yol açar. Modernizm ve sürrealizm gibi 20. yüzyıl sanat hareketlerinde ise semboller daha bireysel ve özgür bir şekilde ele alınmıştır. Bu nedenle sembolizm, görsel sanatların evriminde önemli bir rol oynamış ve farklı dönemlerde sanatçılar için güçlü bir ifade aracı olmuştur.

Edebiyat Teorisi adlı kitabıyla alanında çığır açan Rene Wellek ve Austin Warren'a göre sembol kavramı, genellikle "başka bir nesneye gönderme yapan, ancak aynı zamanda kendisini esas alan şekilde temsil eden" bir bağlamda kullanılır. Edebi eserlerdeki sembolizm, kavramların ötesine uzanan resimli, şehvetli, eğitici, ahlaki, aşkın veya felsefi gerçekliklere kasıtlı bir çeviri olarak hesaplanmış ve istenmiş bir şey olarak anlaşılmalıdır (Wellek & Warren, 2019: 238).

Bu anlamda J.W. Goethe'nin sembol teorisine göz atmak gerekebilir. Goethe'nin sembol teorisi, romantik sembol kavramı için belirleyici gibi gözükmektedir. Goethe, sembolü "geneli temsil edebilen" bir "aydınlatıcı güç" olarak tanımlar ve onu sonsuz anlam bolluğu içinde indirgenemez bir işaret olarak kabul ederek rasyonel olarak parçalanabilen alegoriden ayırır. Goethe bu konu hakkındaki görüşlerini şu şekilde ifade eder:

"Sembolizm, görünüşü bir fikre, fikri bir imaja dönüştürür. Ve öyle bir şekilde ki, imgedeki fikir her zaman sonsuz derecede etkili ve ulaşılmaz kalır ve hatta tüm dillerde ifade edilse bile konuşulamaz kalır. Alegori, görünüşü bir kavrama, kavramı bir imgeye dönüştürür, ancak imgedeki kavram hala sınırlı ve

¹¹ Hindistan kökenli dinlerde metafizik veya sembolik bakımdan meta veya mikro kozmosu gösteren şekillere verilen addır. Genel olarak mandala, şekilleri belli bir düzene göre boyamaktır.

eksiksiz bir şekilde tutulabilir, sahiplenilebilir ve aynı şekilde ifade edilebilir. [...] Şairin genel olarak özel bir şey araması ya da özel olarak genele bakması büyük bir fark yaratır. Bu türden alegori, tikelin yalnızca örnek olarak, genelin bir örneği olarak sayıldığı durumlarda ortaya çıkar; ama ikincisi aslında şiirin doğasıdır, geneli düşünmeden veya ona işaret etmeden özel bir şeyi ifade eder. Şimdi özeli canlı bir şekilde kavrayan kişi, aynı zamanda, farkında olmadan veya ancak daha sonra geneli de alır” (Von Goethe, 1981: 470 - 471)

Coleridge'in perspektifine göre ise alegori, yalnızca “soyut kavramların imgeye çevrilmesidir, kendi başlarına hiçbir anlam ifade etmezler, ancak duyusal nesnelerden bir soyutlamadır” (Coleridge, 1871: 437). Coleridge'e göre, edebiyatta sembol; “bireydeki özeli ya da özeldeki genelin parlaması” olarak tanımlanır; bu nedenle, bu kavram öncelikle “ebedi olanın zamansalda ve zamansal olanın da içinde parlaması” anlamına gelir.

Sonuç olarak; “... edebiyattaki sembol, edebi metinde belirli bir “süreklilik” veya sabitlik ile tekrarlanan bir görünümle bir imge veya metafordan farklıdır. Bir görüntü veya metafor yalnızca bir kez kullanılabilir; ancak resimsel fikir metinde birkaç kez vurgulanmış netlikle bir sunum veya temsil olarak görüldüğünde bir sembol haline gelir, hatta sembolik (veya mitsel) bir sistemin parçası haline gelebilir” (Wellek & Warren, 2019: 238)

Sosyal bilimlerde ve toplumsal hayatta sembol kavramına bakıldığında Émile Durkheim'ı takiben Jürgen Link tarafından geliştirilen kolektif sembolizme göre, bir toplumun tüm üyeleri ortak bir kolektif sembolizmde birleşme arzusu taşır. Bu anlayış, her bireyin toplumsal gerçekliği veya politik manzarayı anlamlandırmak için kullanabileceği geniş bir sembol arşivine sahip olduğunu vurgular. Kolektif sembolizmin analizi, eleştirel söylemde önemli bir rol oynar (Voss, 2006). Semboller, sosyoloji kapsamındaki “sembolik etkileşimcilik”¹² kavramı bağlamında da büyük bir öneme sahiptir. Bu yaklaşım, sembollerin sosyal ilişkilerin inşasında ve toplumsal anlamın oluşturulmasında oynadığı temel rolü vurgular. Semboller,

¹² Sembolik etkileşimcilik, insanlar arasındaki etkileşimle ilgilenen mikro – sosyolojiden sosyolojik bir teoridir. Bu eylem teorisi, sosyal nesnelerin, durumların ve ilişkilerin anlamının, sembolik olarak aracılık edilen etkileşim/iletişim sürecinde ortaya çıktığı temel fikrine dayanmaktadır.

insanlar arasındaki iletişimi, anlayışı ve toplumsal ilişkileri şekillendiren güçlü araçlardır (Krüger, 2010).

Toplumsal yaşamda siyasi veya politik semboller son derece güçlü anlamlar içererek toplumun ortak sembolik dil tarihini oluştururlar. Bu anlamda örneğin ulusal bayraklar, en önemli siyasi semboller arasındadır.

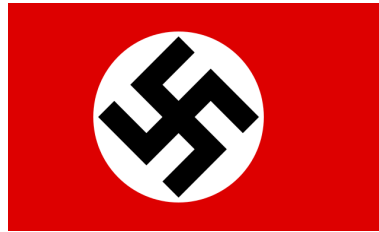
Bazı siyasi sembol örnekleri arasında aşağıdaki örnekleri vermek mümkündür.

Komünizm sembolü çekiç ve gamalı haç:



Şekil 1.2: Orak ve Çekiç

Nasyonal Sosyalizmin sembolü olarak gamalı haç:



Şekil 1.3: Gamalı Haç

İtalyanların sembolü İtalyan Yıldızı:



Şekil 1.4: İtalyan Yıldızı

Sivil toplum kuruluşu olarak Kızıl Hilal ya da Kızıl Haç bayrağı (İsviçre bayrağının tersine beyaz bir arka plan üzerine haç sembolü), özellikle savaşlarda tarafsızlığın sembolü olarak kullanılır:



Şekil 1.5: Kızıl Haç, Kızıl Hilal

Toplumsal hayatta semboller yönlendirme araçları olarak da işlevsel bir özelliğe sahiptirler. Semboller, tüm trafik güzergahlarında ve kamu binalarında, liman bölgesinde gemilerin yanaşmasını yasaklayan üstü çizili bir demir veya bariyerli bir hemzemin geçidi gösteren sembolik bir çit gibi, yönlendirme için dilden bağımsız piktogramlar olarak bulunabilir. Mağaza, havaalanı, tren istasyonu gibi neredeyse tüm kamu binalarında dil bilmeyen ziyaretçiler bile kadın veya erkek sembolleriyle belirlenmiş doğru tuvalet odasını bulacaktır. Bu tür semboller genellikle okuma yazma bilmeyenler için de yönlendirme sağlar (Croy, 1972: 189). Bu doğrultuda pek çok meslek grubu, geleneklerin dışında veya bir tanıma etkisi yaratmak için semboller kullanır. M.Ö. 3. yüzyıldan kalma Asklepios'un Asası, tıp ve

eczacılık mesleklerini ifade eder. Justitia'nın terazisi, hukuku temsil eder. Tokmak ve demir madenciliği simgeler.

Genel bir değerlendirme yapmak gerekirse, “sembolizm”, çok çeşitli disiplinleri içine alan ve farklı disiplinlerde farklı çağrışımları olan büyük bir kavramdır. Sembolizm, insanın dünyayı anlaması için en eski ve en temel düşünce yollarından biridir ve uygarlığın gelişmesiyle birlikte daha da karmaşık hale bürünerek zenginleşmiştir. Semboller üç temel biçimde sembolik değer taşıyabilir: İdeolojik, karşılaştırmalı ve eşbiçimli (izomorfik). Din ve devlet sembolleri gibi ideolojik semboller, “yapılması gereken doğru şeyi” gösteren karmaşık inanç ve fikir kümelerini iletir. Prestijli ofis adresleri, güzel sanatlar ve önde gelen ödüller gibi karşılaştırmalı semboller, “daha iyi veya daha kötü” ve “üstün veya daha düşük” sorularına verilen yanıtları gösterir. İzomorfik semboller ise, bireylerin veya kuruluşların sosyo-politik bağlamdan bağımsız bir şekilde kültürel çevre ile uyum sağlamalarına izin verir. İzomorfik değere sahip sembol örnekleri arasında iş toplantıları sırasında profesyonel bir elbise giymek, Batı'da selamlaşmak için el sıkışmak veya Doğu'da selamlaşmak için eğilmek sayılabilir (Schnackenberg v.d, 2019).

Dünyadaki tüm kültürel formların kendi sembolizm ve sistemini yarattığı ve geliştirdiği söylenebilir. Sembolizm insan zihninde kök saldığından beri, her zaman bireyin yaşamına eşlik eder, içsel yaşantısını etkiler ve kişiye eşsiz bir ruhsal, fiziksel ve zihinsel zevk verir.

“Sembolizm, görünüşü bir fikre, fikri bir imaja dönüştürür ve böylece imajdaki fikir her zaman sonsuz kalır ve tüm dillerde ifade edildiğinde bile konuşulamaz kalır” (Goethe, 1833: 1113)

1.2.Alegori

Alegori, eski Yunanca allegoría, benzerlikler veya ilişkisellikleri bağlamında bir şey, kişi veya sürecin, başka bir şey, kişi veya süreci işaret ettiği dolaylı bir ifade biçimidir. Bu anlamda; allos – agoreuein (açıkça konuş, topluluk içinde veya pazar alanında konuş) kelimelerinden Alegori terimi türemiştir. Agoreuein kamusal, açık,

bildirimsel konuşmayı çağrıştırır. Bu anlam allos öneki tarafından tersine çevrilir. Bu nedenle alegori genellikle “tersine çevirme” yani açık olmayan, kapalı ve bildirimsel olmayan olarak adlandırılır (Cooper & Elyot, 1559). Retorikte¹³ alegori, mecazlar şeklinde üslupsal bir anlatım olarak sınıflandırılır ve doğrudan söylenenenin ötesine geçen sürekli bir metafor¹⁴ olarak kabul edilir. Allegoresis (alegorik yorum) harflerin, mücevherlerin, renklerin, kıyafetlerin ve çiçeklerin alegorisi gibi her türlü alegorinin yorumu anlamına gelir (Wachinger, 1978: 1111).

Edebiyatta alegori, bir metnin gerçek anlamını aşan anlatımının tarihsel yorumuna atıfta bulunur. En basit ifadeyle, alegori bir şey söyler ve başka bir şey ifade eder. Dil hakkında sahip olunan normal beklentiyi, kelimelerin gerçek anlamı “ne deniyorsa o” kullanımını ortadan kaldırır.

Goethe alegoriyi şu şekilde tanımlar; “Alegori, görünüşü bir kavrama, kavramı bir imgeye dönüştürür, ancak öyle bir şekilde ki imgedeki kavram hala sınırlı ve eksiksiz bir şekilde tutulabilir ve sahiplenilebilir ve aynı şekilde ifade edilebilir” (Goethe, 1833: 1112).

Edebiyatta alegori iki yönlü tanımlanır. Alegorez, metinleri yorumlama biçimi ve alegori, metnin biçimidir. Metinlerin alegorik yorumunun hermeneutik¹⁵ prosedürü ilk olarak antik çağda Homeros'un destanlarının ve Hesiodos'un teogoni¹⁶'sinin yorumlanması için kullanılmıştır. Klasik edebiyatta en iyi bilinen alegorilerden biri Menenius Agrippa'nın konuşmasındaki mide ve organlarının öyküsüdür;

¹³ Etkileyici ve ikna edici konuşma sanatı. Sözcük güncel kullanımda "etkileyici ve ikna edici olmakla beraber içtenlikten veya anlamlı içerikten yoksun lisan" anlamında da kullanılır. Knowles, Erhretoric. In: Oxford University Press. 2006.

¹⁴ Bir ilgi veya benzetme sonucu gerçek anlamından başka anlamda kullanılan sözlere veya kavramlara Türkçe eğretilme; Arapça mecaz, istiare; Fransızca trope denir. "Mecaz" Arapça, "trope" Eski Yunancadır. Ad değişimi olarak da bilinir. Mecâz sanatı, anlatımı daha etkili kılmak ve söze canlılık kazandırmak amacıyla yapılır. Söze güzellik, güçlülük, canlılık, zarafet, derinlik veya genişlik verir. Türkçeye Fransızcadan geçen, Antik Yunancada "taşımaya, transfer etmek" anlamlarına gelen "metafor" Editor, O. R. metaphor. In. 2023. sözcüğü daha sonra anlam daralmasına uğramıştır.

¹⁵ Yorumsamacılık; genel anlamda yorum araştırmalarıyla ilgili felsefi bir disiplin haline gelmiştir.

¹⁶ Tanrıların meydana gelişi ve soy kütüğü hakkındaki bilgilerin yer aldığı mitolojik hikayelere teogoni denir.

“İnsan vücudunun tüm parçalarının şimdi olduğu gibi birbiriyle uyummadığı, ancak her bir üyenin kendi yolunu izlediği ve kendi konuşmasını yaptığı günlerde, diğer üyeler, onların özeni, emeği ve başkanlığıyla elde edilen her şeyin gittiğini görünce öfkelenir. Mide, onların ortasında rahatsız edilmeden, kendisine sağlanan zevklerin tadını çıkarmaktan başka bir şey yapmazken, bir komploya maruz kaldı. Eller ağza yiyecek götürmeyecek, ağız sunulduğunda kabul etmeyecek, dişler çiğnemeyecekti. Kızgınlık içinde, midayı aç bırakarak zorlamak isterken, uzuvların kendileri tükendi ve tüm vücut yorgunluğun son aşamasına kadar geldi. Sonra göbeğin boş yere hizmet etmediği, beslenmenin ve aldığı besinlerin sindirimi ile olgunlaştıktan sonra damarlara eşit olarak dağıtıldığı, yaşadığımız ve güçlü olduğumuz bu kanı vücudun her yerine geri döndürerek verdiği için daha büyük olmadığı anlaşıldı” (Livy(Livy), 1912)

Alegorinin en iyi bilinen örneklerinden bir diğeri ise Platon'un Mağara alegorisidir. Mağara alegorisi, içinde bulunduğu eser olan Devlet'in bir parçasını oluşturur. Bu alegoride Platon, hayatları boyunca bir mağarada zincirlenmiş olarak, yüzleri boş bir duvara dönük yaşamış bir grup insanı anlatır (Platon, 2005: 514a/b). İnsanlar, arkalarında bir ateşin önünden geçen şeylerin duvara yansıttığı gölgeleri seyrederler ve dünyalarını tanımlamak için anadillerini kullanarak bu gölgelere anlam vermeye başlarlar (Platon, 2005: 514c-515a). Alegoriye göre, gölgeler gerçeğe mahkumların görmeye başladıkları kadar yakındır. İçlerinden biri gölgeleri oluşturan gerçek nesneleri gördüğü zaman ancak dış dünyaya giden yol bulunacaktır. Dış dünyayı gören bu insan sahip olduğu hakikati mağaradaki insanlar ile paylaşmak için geri döner ve mağaradaki insanlara keşfini anlatmaya çalışır, ancak diğerleri ona inanmazlar ve kendi gözleriyle görebilmeleri için onları serbest bırakma çabalarına şiddetle karşı çıkarlar (Platon, 2005: 516e-518a). Bu alegori, temel düzeyde; sembolik olarak mağaranın dışında daha büyük bir bilgi bulunduğunda, görevi gereği onu paylaşmaya çalışan bir filozof ve kendilerini yeterince eğitilmiş gördükleri için onu görmezden gelenlerin kapalılığı üzerinedir.

Roma'da, Yunanlılar tarafından uygulanan tanrı mitlerinin alegorik yorumu benimsenir. Orta çağ edebiyatı ve sanatı üzerinde geniş kapsamlı etki, Prudentius'un MS dördüncü yüzyıldaki Psychomachia (Clemens, V. century)'sıdır. Hristiyan erdemleri ve pagan ahlaksızlıkları arasındaki mücadelenin ilk ve en etkili “saf” ortaçağ alegorisi olarak kabul edilmiştir (Hawkins, 2003). Orta çağ ile Rönesans arasındaki geçiş döneminde, Petrarch, birçok resimli el yazmasından günümüze ulaşan, mutluluk ve talihsizlikle başa çıkma konusunda insan için alegorik bir rehber

olan eseri “De remediis utriusque fortunae” ve son olarak Dante’nin ‘İlahi Komedyası’ alegorik anlatıma en iyi örneklerdir (Michel, 2009: 349-377). Barok dönemde, alegoriler, şiirlerde, her türlü konuşmada, vaazlarda, mezar yazılarında vb. edebiyatın tüm alanlarında gelişir. Seküler ifadeyi yeniden deneyimleyen Klasizm; Hristiyan mistisizmine dayanan alegorik sanat anlayışını reddeder (Assunto, 1975: 158).

Alegorik ifade tarzı; şövalyelik veya pikaresk¹⁷ romanslar ve bunların modern eşdeğerleri, ütöpik politik hicivler, yarı felsefi anatomiler, epigrammatik¹⁸ biçimde kişisel saldırılar, her türden pastoraller, kıyamet hikayeleri, ansiklopedik destanlar, toplumsal değişimi propaganda yoluyla amaçlayan natüralist hayalperest romanlar, Swift’in “Gulliver’in Seyahatleri”, Verne’in “Dünyanın Merkezine Bir Yolculuk” gibi hayali yolculuklar, peri masalları (çoğu “ikaz edici hikayeler”) gibi oldukça olağanüstü çeşitlilikteki edebi türleri karakterize eder. Bütün bunlar ve daha fazlası, bir türün bazen başka bir türle birleştiği, alegorik ya da kısmen alegorik eserler olarak düşünülebilir.

Alegori, kısmen mantıksız veya anlaşılmasız hale gelen bir metni, gizli bir bilgelik veya gerçek adına, geçmişte önceden tahmin edilmiş ve doğrulanmış olarak, zamanın kültürünün düşünce ve inançlarını tanımlamak için kullanabilir. Wheeler bu bağlamı şu şekilde ifade eder; “Yazarlar ve konuşmacılar tipik olarak alegorileri, iletmek istedikleri ahlaki, manevi veya politik anlamı oluşturan sembolik figürler, eylemler, imgeler veya olaylar aracılığıyla (yarı) gizli veya karmaşık anlamlar için kullanırlar” (Wheeler, 2018).

Bu anlamda alegorinin temel işlevlerinden biri edebi belgeleri amaca uygun kılmaktır. Alegori, edebî bir eserin öneminin, anlamının ötesinde, yorum veya yorum sürecinin kendisi tarafından kurulan şey olarak düşünülmelidir. Northrop Frye alegoriyi, “... her yorumun, alegorik bir yorum olduğu, fikirlerin şiirsel imgelemenin yapısına eklendiği, çoğu zaman fark edilmez” olarak ifade eder (Frye, 1957: 89). Bu yüzden alegori sürekli yeniden yorumlanabilen, geçmişin anlamlarını taşıırken

¹⁷ Pikaro sözcüğüne dayanır; maceracı, serseri ve vasıfsız gibi anlamlara gelir.

¹⁸ Kısa hicivsel yazı.

zamanına da işaret eden bir modernleşme yöntemidir. Alegori, zamanı fetheden, yazılanı sürekli olarak yenileyen şeydir. Sürekli ve ilgili bir anlam arayışı içindedir. Geçmiş ile ilgilenilmediğinde alegorinin etkisi azalacaktır.

Dilsel veya sanatsal bir ifade olarak alegori, yorumlanması için en baştan inşa edilir. Alegori, dinleyicinin veya izleyicinin söylenenden veya gösterilenden amaçlanan anlama zihinsel bir sıçrama yapmasını gerektirir. İzleyici, alegorinin inşa edildiği manevi veya tarihsel bağlama aşına değilse, anlamı genellikle ona ulaşmaz.

Retorik, Belagat (söz bilimi) veya Hitabet üzerine yapılan çalışmalarda alegorik düşünce ele alındığında, alegori terimi teknik bir terim olarak ortaya çıkar. Alegorinin dilsel biçimi, retorik bağlamında bir mecaz olarak anlaşılır. Tıpkı diğer mecazlar gibi, alegori de söylenenden kastedilen şeye zihinsel bir sıçrama gerektirir. Semantik yapılar¹⁹ karşılaştırma ve karşıtlık gibi araçlar aracılığıyla metafor, benzetme, bilmece, atasözü, ironi, euphemismus²⁰ (örtmece) gibi öğeleri içerebilir. Retorikte ise bu öğeler, övgü, argümantasyon, öğretim, hiciv, şaka gibi çeşitli biçimlerde kullanılabilir.

Cicero, De oratore adlı kitabında, alegoriye çeşitli olası kullanımlar atfetmiştir: Alegori, konuşmanın konusunu açıklığa kavuşturmaya veya onu gizlemeye, sunumu kısa tutmaya ve dinleyiciyi eğlendirmeye hizmet eder:

“Bu şakalar aynı zamanda bazı alegorik ifadelerden veya bir kelimenin mecazi kullanımından veya kelimeleri ironik bir şekilde kullanmaktan kaynaklanan kelimelerde de yatar. Alegorik anlatımdan: Rusca'nın eski zamanlarda ofis adaylarının yaşlarını belirlemek için yasayı önerdiği ve yasaya karşı çıkan Marcus Servilius'un ona şöyle dediği gibi: 'Söyle bana Marcus Pinarius Rusca, eğer sana karşı konuşursam, başkaları hakkında konuştuğun gibi benim için de kötü mü konuşacaksın?' Rusca yanıtlar: 'Ne ekersen onu biçersin'” (Cicero, MÖ 55: 265)

Walter Benjamin için alegori, her şeyden önce bir tür deneyimdir. Alegori, dünyanın ya da varlığın kalıcı olmaması, geçici olduğu (ölümlülük iması) algısından kaynaklanarak anlam kazanabilir. Alegori, bu ani sezginin ifadesi olacaktır. Ancak

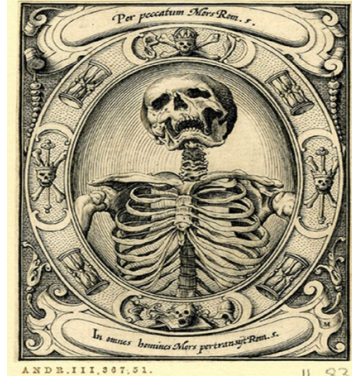
¹⁹ Semantik (Anlam bilimi); Bilişim, mantık, felsefe ve sistem kuramı bakış açılarından sonuç çıkarır.

²⁰ Örtmece, hüsnütahir veya öfemizm; kaba, çirkin ve sakıncalı nesneleri veya kavramları, başka sözcüklerle daha uygun bir biçimde ifade etme sanatıdır. Edebiyatta ve özellikle hitabet sanatında bu söz sanatına sıklıkla başvurulur.

alegori, dışa dönük bir ifade biçiminden daha fazlasıdır; aynı zamanda sezgidir, içsel deneyimin kendisidir. Böyle bir dünya deneyiminin aldığı biçim, parça parça ve esrarengizdir; onda dünya tamamen fiziksel olmaktan çıkar ve bir göstergeler toplamı haline gelir. Şeyleri göstergelere dönüştürmek hem alegorinin tekniği hem de içeriğiyle ilgili olan şeydir. Bu dönüşüm yalnızca entelektüel bir dönüşüm de değildir. Algılanan işaretler ister cennete ister geri dönüşü olmayan bir geçmişe, isterse mezara işaret etsinler, kişinin varlığının derinliklerine çarpar (Benjamin, 1966: 304).

Walter Benjamin'in sembol ve alegori arasındaki ilişkiselliği ortaya koyuşu kayda değerdir. Benjamin sembolü “tikel ile genelin özdeşliği” olarak tanımlar ve onu alegori ile karşılaştırır. Alegori, özel ile genel arasındaki farkı belirler ve sembolün aksine daha açık bir anlam taşır (Benjamin, 1987: 352). “Alegori, soyut olguları imgeler aracılığıyla anlattığı için, özellikle görsel sanatlarda, imgelerdeki uzlaşımları netleştirme ve dolayısıyla bu imgeleri yorumlama biçimidir. Bu nedenle aynı zamanda soyut gerçekleri daha açık ve dolayısıyla daha anlaşılır hale getirmenin bir yoludur” (Harjung, 2000). Bu nedenle aynı zamanda soyut gerçekleri daha açık ve dolayısıyla daha anlaşılır hale getirmenin de bir yoludur. “Özellikle 'metafor', 'alegori' veya 'sembol' gibi imgesel figürler söz konusu olduğunda, literatüre yapılan diğer referanslar da tamamen eksiktir ve bu affedilemez bir durumdur. Harjung'un girişlerini Metzler-Literatur-Lexikon'daki girişlerle karşılaştırsak, anlama pahasına olması gerekmeyen sağlam temeller ve farklılaşma eksikliği fark edilir” (Pasewalck, 2002: 185).

Alegori, temsil edilenin dolaylı bir işareti olduğundan, doğrudan değil, yalnızca soyutlama- ya da uzlaşım yoluyla anlaşılır. Bu durumu örnekle anlatmak gerekirse ‘Y kişisine x niteliğini yüklediğimizde, Y gerçekten bizim yüklemimizin söylediği şeydir; ancak alegori, Y'nin açık ve doğrudan ifadesini, okuyucuya söylediğinden farklı bir şeye (allos – diğer) dönüştürür. Bu bağlama örnek teşkil edecek şekiller aşağıdaki gibidir. “Memento mori”, Ölüm alegorisi olarak İskelet (et ölür) ve tırpanla (herkesi keser). Anlatılmak istenen, ‘fani olduğunu hatırla’, ‘öleceğini hatırla’, bir gün öleceksin, bunu hatırla ve şimdi yaşa veya ‘ölümünü hatırla’ gibi şekillerde çevrilebilmektedir.



Şekil 1.6: “Memento Mori” - Alexander Mair - 1605²¹

Adaletin alegorik temsilcisi Justitia; Latince'de dişildir ve gözleri bağlı bir elinde bir çift terazi ve diğerinde bir kılıçla temsil edilir. Gözleri'nin bağlı oluşu kişiye bakılmaksızın, bir elinde terazisi ile dikkatlice tartarak, diğer elindeki kılıç ile yargılanacağını anlatır.



Şekil 1.7: Justitia (Maarten van Heemskerck)

Alegorik ifadenin güzel sanatlardaki yansımasına tarihsel olarak bakıldığında ilk durak Antik Yunan olacaktır. Antik Yunan'da, kalıcı bir etkiye sahip olmaları koşuluyla çok sayıda güç ve koşul tanrılaştırılmıştır. Yunan tanrılar cenneti, bu nedenle, o kadar çeşitlidir ki neredeyse alegori'ye ihtiyaç duyulmaz. Ancak bilindiği kadarıyla Yunanlı ressamalar, henüz yüz ifadeleri veya jestleri tasvir edemedikleri iç süreçler, öfke ve imrenme gibi durumlar için kişileştirilmiş soyutlamalar

²¹ Alexander Mair tarafından yaklaşık 1605 tarihinde yapılan Memento Mori tahta baskısı. Bir iskelet; yarı boy; kum saati, kafatasları ve kemiklerle süslenmiş oval bir çerçevede; memento mori konseptine dair altı gravürden biri

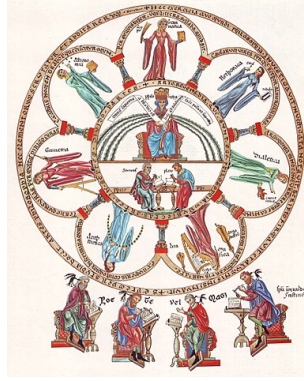
kullanmışlar ve bunu göstermek için onları tanımlayan motifleri oyunculuk yapan figürlerin yanına yerleştirmişlerdir. Bu durum Helenistik ve Roma dönemlerinde değişir ve alegori giderek ilahi olanın yerini alır. Artık sadece doğa olayları değil, aynı zamanda devlet ve siyasi koşullar da alegorize edilmeye başlanır (Williamson, 1970).

Bunun yanı sıra Antik Yunan'da alegoriler sunaklarda ve tapınakların alınlıklarında mermer kabartmalar onları çevreleyen friz²² olarak da bulunabilir. Antik Yunanistan'daki vazo resimlerinde de alegorik manzaraların önemli örnekleri söz konusudur. Roma sanatında ise zafer anıtları, madeni paralar, lahitler veya zafer takıları üzerinde yaygın bir temsil biçimidir. Ayrıca “mutluluk”, “barış”, “birlik”, “mevsimler”, “para” gibi soyut fikir ve kavramların kişileştirmeleri için kullanıldığı gibi belirli bir kişiyi lahitler üzerinde anmak veya belirli tarihi olayları zaferle yüceltmek için inşa edilen anıtlarda da alegori kullanımı göze çarpar (Pevsner v.d, 1999).

Orta çağda eski alegorik resimsel formüller erken Hristiyan sanatında kullanılmış ve yeniden yorumlanmıştır. Orta çağ boyunca, resim, heykel ve hatta mimaride sayısız örnekte ortaya çıkan Hristiyan dogmatikleriyle bağlantılı olarak yeni alegoriler gelişmiştir. Bu alegorik kullanıma bir örnek:

Dört ana erdem, yedi ölümcül günah, yedi liberal sanat, sinagog ve sayıların alegorileridir.

²² Mimarlıkta taban kirişi ile çatı arasında kalan, kabartmalarla bezeli ya da düz şerit. Antik Roma ve Yunan mimarilerinde sıklıkla kullanılmışlardır.



Şekil 1.8: Yedi Liberal Sanat – Herrad von Landsberg 12.yüzyıl.

Erken Rönesans'ın güzel sanatlarında alegori kullanımı, her şeyden önce soyut ve manevi niteliklerin kişileştirildiği erken bir doruğa ulaşır. Anlamı kavrayabilmek için alegorilere genellikle başlıklar veya nitelikler eşlik etmek zorundadır. Orta Çağ'dan beri alegori, örneğin erdemleri ve günahları tasvir etmek gibi ahlaki ve teolojik amaçlara hizmet etmiştir. Orta çağ kilise resmi ve Barok resim (örneğin Rubens) didaktik²³ alegoriyi yoğun bir şekilde kullanır ve iyiyi veya kötüyü temsil eden sayısız figür yaratır (Burckhardt, 2013).

Rönesans ve Barok dönemde alegorilerin, hümanist bilim adamlarının Neoplatonizm'e artan ilgisinden dolayı yeni bir ivme kazandığı görülür. Bu anlamda gelişen bir bakış açısı olarak, dünyadaki tüm fenomenlerin, ilahi güzelliğin görüntüleri olarak belirdiği düşünülür. Botticelli'nin resimleri bu düşüncenin en önemli yansımalarını içerir.

²³ Belli bir düşünceyi aşlamak veya belli bir konuda öğüt, bilgi vermek, bir ahlak dersi çıkarmak amacıyla öğretici nitelikte yazılan, duygu yönü az olan türdür.



Şekil 1.9: Venüs ve Mars – Sandro Boticelli 1483

Cicero'nun ortaya koyduğu, alegorilerde karanlığa ve anlaşılmazlığa yönelik eğilim, Rönesans'ta yükselişe geçer (Cicero, MÖ 55). Bu bağlama iyi bir örnek teşkil eden Bronzino'nun Aşkın Alegorisi eseri yorumlanması zor Maniyerist²⁴ imgeler içerir (Baldick, 2015).



Şekil 1.10: Agnolo Bronzino - Aşkın Alegorisi - Londra Ulusal Galerisi

Rönesans ve Barok dönemden sonra alegori kullanımının görece azaldığı düşünülebilir. Gotthold Ephraim Lessing, Moses Mendelssohn ve daha sonra Edgar Allan Poe gibi 18. yüzyıl sanat teorisyenleri alegorik temsillerin anlamını

²⁴ Maniyerizm (Üslupçuluk), yaklaşık 1520-1580 tarihleri arasında ortaya çıkmış olan bir sanat üslubudur. Rönesans'ın getirmiş olduğu yetkinliğe karşı bir çıkış olmuş, kendisinden sonra gelen üslup ve akımlara ön ayak olmuştur. Maniyerizm'de her şey birbirine karışmıştır. Her şey bir devinim halindedir. Olayın net olarak anlaşılması biraz zordur. Bu hareketlilik sanatçının fırçasından kaynaklandığı gibi figürlerin uzaması ve çeşitli pozlarla resmedilişinden de kaynaklanır. Bu o döneme değin Rönesans'ın uyumlu formlarının karşısında bir hareketti. Klasik sanattan barok döneme geçiş olarak da bilinir. Bireysel yorumlamalar, serbest duruşlar bu üslubun önemli özelliğidir.

sorgularken, Johann Joachim Winckelmann, Johann Wolfgang Goethe ve hepsinden öte dünya edebiyatının en ünlü alegoristlerinden biri olan Nathaniel Hawthorne alegoriye daha olumlu bir bakışla yaklaşmışlardır (Öğretir, t.y.). Yine de Eugène Delacroix'in Özgürlük Alegorisi veya Philipp Otto Runge'nin Times of Day gibi alegorik resimler var olmaya devam eder.



Şekil 1.11: Eugène Delacroix - Özgürlük insanları yönlendirir – 1830

Özellikle Fransız Devrimi'nden sonra özgürlük veya halk egemenliği gibi siyasi fikirlere karşılık gelen alegoriler toplumsal hayatta karşılık bulur. Aynı zamanda Amerika Birleşik Devletleri'nin simgesi özgürlük heykeli ya da Sam Amca figürü veya Fransa için Eyfel Kulesi gibi bir devletin resimsel kişileştirmesi olarak da kullanılabilir.

İKİNCİ BÖLÜM

EZOTERİZM VE EZOTERİK BİR YAPILANMA OLARAK MASONLUK

2.1. Ezoterizm

Ezoterizm, eski Yunanca ἐσωτερικός esōterikós 'içe dönük', iç aleme ait, içeriden anlamına gelmekle birlikte terim, yalnızca sınırlı, seçilmiş insan grubunun erişebildiği felsefi bir öğretiye işaret eder (Leuenberger, 1999). Egzoterik terimi, erişilebilir olan bilgiyi ifade ederken, ezoterik içsel ve ruhsal bir bilgi yolunu veya daha yüksek, mutlak bir bilgiyi ima eden, genellikle mistisizmle ilişkilendirilen geleneksel anlamlarına karşı kullanılır. Günümüzde ezoterizm genellikle popüler tabirle “gizli öğretiler” anlamına gelir. “Daha yüksek” bilgiye ve ona götüreceği varsayılan yollara da işaret eder. Ezoterizme gizem, gizlilik ve belirsizlik özellik olarak atfedilebilir.

Britannica ezoterizmi “inisiyelere verilen özel bir eğitim” olarak açıklar (Britannica, 2016). Bu eğitimin ana konusu evrenin sırlarıdır. Ezoterizm incelendiğinde, belirli bir grupta sınırlı olduğunu, izleyicisi olmadığını, üyelerin belirli bir oluşuma sahip olması gerektiğini, gizli bir içeriği veya ritüeli olduğunu, sırlar ve semboller kullandığını, gnostik²⁵ bir içeriğe sahip olduğunu, metafizik bilgi ve inisiyatik²⁶ disiplinle uğraştığı görülür. Öte yandan, içerik ve biçimlere müdahale edildiği için ezoterizm, okültizm²⁷ ile eş anlamlı olarak yaygın olarak

²⁵ Gnostik terimi "sezgi veya tefekkür yoluyla edinilebilen bilgi" anlamındaki yunanca “*gnosis*” sözcüğünden türetilmiştir.

²⁶ İnisiyasyon (Süluk) ya da kılavuzluk kimi ansiklopedilerde bireyin spiritüel gelişimi için, ‘spiritüel tesir’i alıp aktarabilen bir üstadın sert ve sürekli kontrolü altında, bir düzen ve disiplin içinde, sınavlara dayalı tarzda, metotlu olarak eğitimi şeklinde tanımlanmaktadır. İnisiyasyon sözcüğünün kökeni, Latince “bir yere girme, iştirak etme, kabul edilme, başlama” anlamındaki “initium” sözcüğüdür.

²⁷ Okültizm veya gizlilik, genel anlamıyla, din ve bilimin kapsamı dışında kalan doğüstü inançlar ve uygulamalar bütünüdür. Daha dar anlamıyla; geçmiş çağlarda doğa, evren, tesirler, insan ve evren ilişkileri ve gelecek hakkında gerek medyumluk yollarla gerekse aktarılan gelenekler yoluyla edinilmiş derin bilgiler bütünü olarak tanımlanabilir. Okült, bilimsel yöntem dışındaki yollar ile “gizli” bilginin araştırılması demektir.

kullanılmaktadır. Örneğin, eski Mısır'da Ezoterizm, ilahi, kutsal, bazı doğüstü güçler, tanrıların ve insanların bu güçlere müdahalesi, sırlar, gizlilik, bilgi, gizem, sırları açığa vurma ve inisiyasyon anlamında tanımlandığı görülmektedir.

2.1.1. Ezoterizm'in tarihsel gelişimi

2. yüzyılda Antik Yunan'da ezoterikos kelimesine sıfat olarak ilk kez Galen'de belirli Stoacı öğretileri bu şekilde tanımlayan ve “ezoterik” ve “egzoterik” kelimelerinin Aristoteles'in öğretilerinin (içeriden ve dışarıdan bakıldığında) iki yönüne atıfta bulunduğu Samosata'lı Lucian'ın hicvinde rastlanmıştır (Samosata, 1915: 503). “Egzoterik” kelimesi çok daha eskidir: Aristoteles (M.Ö. 384-322), uzman olmayanlar ve yeni başlayanlar için uygun olan propedötik²⁸ kurslarını daha önce “egzoterik” (dışa dönük) olarak adlandırmıştır ve bu nedenle onları katı bilimsel felsefi eğitimden ayırmıştır. Aristoteles'in öğretmeni Platon da, modern araştırma literatüründe “ezoterizmi” veya yazılı olmayan öğreti anlamına gelen “ezoterik felsefe” den bahseder (Erler, 2007: 407 - 409).

Bu anlamda Cicero (M.Ö. 106-43), “egzoterik” terimini kullanarak, Aristoteles ve Peripatetiklerin²⁹ belirli bir yazı türüne ya da geniş bir kitleye hitap eden “popüler olarak yazılmış” eserlere atıfta bulunmaktadır. Bu terim, uzmanlık gerektiren yayınlara (örneğin edebi diyaloglara) işaret etmemekle birlikte; sadece akademik çevrelerde değerlendirilmek üzere tasarlanmıştır (Cicero, 1931: 403).

“Ezoterikos” terimi “gizli” anlamında ilk kez kilise eğitmeni Clemens von Alexandria (Alexandria, MÖ 182-202) tarafından kullanılmıştır. Benzer bir anlamda, Romalı Hippolytus (Hippolytus, 1886), Pythagoras'ın egzoterik ve ezoterik müritleri

²⁸ Eski Yunanca προπαίδευσις, propaídeusis 'hazırlık eğitimi'), bir sanat veya bilime giriş dersi için tarihsel bir terimdir. Etimolojisi, daha önce, ilkel veya önünde anlamına gelen Latince pro ön ekini ve "öğretimle ilgili" anlamına gelen Yunanca payeutikós'u içerir. Etimoloji tarafından ima edildiği gibi, daha özel olarak, bir disiplinden önce veya bir disiplinin öğrenilmesi için gerekli olan ancak yeterlilik için yeterli olmayan bilgi olarak tanımlanabilir.

²⁹ Peripatetik Ekol ya da Peripatetik Okul (Yunanca:Περικατητική Σχολή), Antik Yunanda kurulmuş felsefe ekolüdür. Yunanca, 'yürüyen, gezgin' anlamındaki peripatikos (περικατητικός) kelimesinden türetilmiştir. Ekolün kurucusu Aristoteles'tir. Antik Yunan'da Aristoteles'in yorumcularına, İslam-Doğu Felsefesi içerisinde ağırlıklı olarak Aristoteles felsefesi üzerinde yoğunlaşanlara, Orta çağ Avrupa'sında 13. ve 14. yüzyıl sonrası oluşan Aristoteles etkisiyle felsefe yapanlara da "peripatetik" denilir.

arasında ayırım yapmışlardır; ikinci gruba dahil olanlar bir iç çemberi oluşturur ve yalnızca belirli öğretileri almaktadırlar (Waerden, 1979: 64 - 70). Yunanca kelime ancak geç antik çağda Latince'ye uyarlanmıştır; Latince “*ezotericus*” sıfatının tek eski kanıtı, Cicero'nun Aristoteles'e atıfta bulunan ifadeleriyle bağlantılı olarak “ezoterik felsefe” hakkında yazan kilisenin babası Augustine'den gelen bir mektuptaki bir pasajdır (Augustine, 412).

2.1.2. Modern zamanlardaki yaygın kullanımı

Erken Pisagorcuların gerçekte gizli bir öğretiye sahip olup olmadığı konusu, araştırmacılar arasında tartışmalıdır. Ancak bu fikir, erken modern dönemde yaygın olarak kabul edilmiş ve “ezoterik” terimi ortaya çıkmıştır. Bu terim, bir öğretmenin sadece seçilmiş öğrencilere ilettiği gizli bilgileri ifade etmek için kullanılmıştır.

Terim, ilk olarak Thomas Stanley'nin 1655-1662'de yayınlanan Felsefe Tarihi'nde İngilizce olarak belirtilmiştir. Stanley, Pisagorcuların iç çemberinin ezoterikler tarafından oluşturulduğunu ifade etmiştir (Encyclopedia, 2022).

Almanca'da, “ezoterik” terimi ilk kez 1772'de belgelenmiştir. Bu sıfat, 18. yüzyılın sonlarından beri, yalnızca seçilmiş inisiyeler veya değerli çevreler için amaçlanan öğretileri ve bilgileri belirtmek amacıyla kullanılmaktadır. Ayrıca, yalnızca küçük, özel bir uzmanlar çevresi tarafından anlaşılabilen bilimsel ve felsefi metinleri karakterize etmek için de kullanılmıştır.

20. yüzyılda, “ezoterik” terimi genellikle aşağılayıcı bir çağrışım taşır; çoğu zaman “anlaşılmaz”, “gizli” ve “dünya dışı” anlamlarında kullanılır (Schulz & Basler, 1981: 245-248). Günümüzde ise, en yaygın kullanımı “gizli öğretiler” anlamındadır. Ancak, Antoine Faivre'e göre, bu terim fiilen, genel olarak erişilebilir olan “açık sırları” ifade eder (Faivre, 2001: 13). Yine çok yaygın olan başka bir anlama göre, kelime daha yüksek bir bilgi düzeyine, “temel”, “gerçek” veya “mutlak” bilgiye ve buna götürmesi gereken çok çeşitli yollara atıfta bulunur (Stuckrad, 2004: 21).

2.1.3. Kelimenin bilimsel kullanımı

Bilimde, ezoterik gelenek veya ezoterik teriminin temelde farklı iki kullanımı yerleşik hale gelmiştir. Dini araştırmalar bağlamında, genellikle tipolojik³⁰ olarak tanımlanır ve belirli bir şekilde karakterize edilen dini faaliyet biçimlerine atıfta bulunur. Bunlar ezoterizmin orijinal anlamına uygun olarak genellikle gizli öğretilerdir.

Mircea Eliade, Henry Corbin ve Carl Gustav Jung tarafından temsil edilen bir başka ilgili gelenek ise, sosyal kurumlar ve resmi dogma gibi dışsal boyutlarından farklı olarak, dinin daha derin, “içsel gizemlerine” “ezoterik” atıfta bulunur (Hanegraaff, 2014: 337). Bu durum, özellikle batı kültüründe bazı benzerlikleri olan ve tarihsel olarak bağlantılı olan belirli akımları ezoterizm olarak özetleyen tarihsel-bilimsel yaklaşımlardan ayırt edilmelidir.

Kısmen, ezoterizm günümüzde bu bağlamlarda tanımlanabilse de zaman çerçevesi hala sınırlıdır. Bununla birlikte, Orta Çağ ve geç Antik dönemlerdeki ilgili fenomenler de bu bağlamda değerlendirilirler. Terimin içeriğinin tam tanımı konusunda net bir fikir birliği olmamasına rağmen bağ kurduğu temel alanlar Rönesans'ta Hermetizm'in yeniden keşfini, geniş anlamda Neoplatonik bağlamı içinde geçen sözde okült felsefeyi, simyayı, Paracelsism'i, Rosicrucianism'i, Hristiyan Kabala'yı, Hristiyan teosofisini, Illuminism'i ve 19. yüzyıldaki çeşitli okült yaklaşımları içererek, 20. yüzyılda New Age hareketine kadar bir dizi farklı akımı içermektedir. Rönesans döneminde eski bilgelik, hermetizm, Neoplatonik teurji³¹ ve çeşitli okült “bilimler” ile majikal³² akımların bir senteze aktığı görülmektedir. Tarihsel bir bakış açısıyla, ezoterik fenomenlerde gizlilik ve “içsel yol” öğeleri

³⁰ Aynı katman içinde birbiriyle ilişkili olduğu tespit edilen buluntuların şekli özelliklerine göre sınıflandırılmasıdır.

³¹ Okültizm'deki çalışma alanlarından biri ya da okült bilimlerden biri olarak kabul edilmekte olup, kozmik veya doğaüstü güçlerin ve ilişkilerinin incelenmesi ve bu güçlerin kullanılması olarak tanımlanır.

³² Büyü veya sihir, insanların doğaüstü, paranormal veya mistik yöntemlerle doğal dünyayı (olayları, nesneleri, insanları) etkileyebildiğini öne süren uygulamalar ve bunların çevresinde oluşturulan kültürel sistem.

mevcut olabilir veya olmayabilir. Bu nedenle, tipolojik³³ ve tarihsel öğeleri birleştiren yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu bağlamda, öncelikle Rönesans dönemi ezoterizmi ile ilgili açıklamalara odaklanmak faydalı olacaktır (Hanegraaff, 2014: 337).

2.1.4. Rönesans döneminde ezoterizm

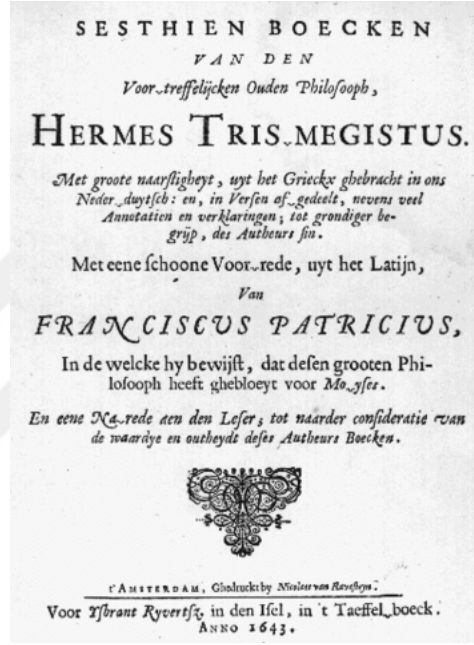
Rönesans döneminde, insanlar antik çağa olan ilgilerini yeniden keşfettiklerinde, ezoterizm de belirgin bir yükseliş yaşamıştır. Bu dönemde etkili olan unsurlar arasında, önemli Hermetik yazıların (Corpus Hermeticum) yeniden keşfi, hareketli metal tipli baskının icadı ve ayrıca Reformasyonun etkileri bulunmaktadır (Stuckrad, 2004: 72-79). Ezoterik araştırmaların önde gelen isimlerinden Antoine Faivre, 16. yüzyılı “daha sonradan ezoterizm olarak adlandırılacak olan şeyin başlangıç noktası” olarak kabul etmiştir ve bu bağlamda Antik ve Orta Çağ'daki benzer fenomenleri ezoterizmin öncüleri olarak görmeye eğilimlidir. Faivre bu durumu: “Eğer doğa bilimleri teolojiden ayrılıp ve kendi iyilikleri için takip edilmeye başlanırsa [...], o zaman ezoterizm, Rönesans'ta metafizik ve kozmoloji arasındaki ara yüzü giderek daha fazla işgal eden ayrı bir alan olarak kendini oluşturabilir” şeklinde ifade eder (Faivre, 2001: 18).

Hayali yazar Hermes Trismegistus'a³⁴ atfedilen yazıların bir koleksiyonu olan Corpus Hermeticum, 1463'te Makedonya'da keşfedilmiş ve daha sonra Floransa'da koruyucusu olarak bilinen Cosimo de' Medici'nin himayesine girmiştir. Bu metinler, Musa'nın yazılarından ve dolayısıyla tüm Yahudi-Hristiyan geleneğinden daha eski gibi görünmektedir ve insanlığın bir tür “ilk bilgisi”ni temsil ediyor gibi algılanmaktadır. Bu nedenle Cosimo, 1471'de ortaya çıkardığı ve sansasyon yaratan eserin Latince'ye çevirisini yaptırmıştır. Corpus Hermeticum, ortak bir payda olarak Mısır, Yunan, Yahudi ve Hristiyan dinlerinin altında yatan “ebedi bir felsefe”

³³ Toplumların, insanların, nesnelerin veya yapıtların, biçimlerinin ve yapılarının incelenmesidir.

³⁴ Antik Mısır metinleri üzerinde çalışan araştırmacılara göre, hem bir tanrının, yaşamış bir bilgenin hem de bir rahip sınıfının adıdır. Hermetizm fikrinin temel taşı olan Hermetika'yı yazmıştır. Hermes Trismegistus, Yunan Tanrısı Hermes ve Antik Mısır Tanrısı Thoth ile özdeşleşiyor olabilir. Thoth Antik Mısır ilahı, Osiris'in habercisidir. Habercilik, aydınlatıcılık, rehberlik ve aracılık fonksiyonları olan bir ilahtır.

(philosophia perennis) olarak kabul edilmiştir. Matbaa sayesinde geniş çapta dağıtılıp, 1641'e kadar 25 yeni baskı yayınlanmış; çeşitli dillere de çevrilmiştir. Ancak 16. yüzyılda, bu metinlerin doğru tarihlendirilmesi konusunda şüpheler ortaya çıkmıştır. 1614'te Cenevrelî Protestan Isaac Casaubon, bunların Hristiyanlık sonrasında yazılmış olabileceğini ileri sürmüştür (Faivre, 2001: 59-61; Stuckrad, 2004: 90-92).



Şekil 2.1: Corpus Hermeticum, 1643 Flaman baskısı

Corpus Hermeticum'u çeviren Marsilio Ficino (1433-1499), Platon'un yanı sıra bir dizi Neo-Platoncu'nun eserlerini de Latince'ye çevirmiştir ve Platoncu felsefeye kendi yorumunu eklemiştir. Uzun bir unutulma döneminden sonra Neo-Platoncuların yeniden yorumuyla da Platon'un üslubu erişilebilir hale gelmiştir. Platoncu felsefe, Aristoteles teolojisi karşısında konumlanmıştır. Bu konumlanmanın bir yönü, insan bilgisinin ne kadar uzağa ulaşabileceği sorusuyla ilgilidir. Bu soru erken Hristiyanlık döneminden kalma temel bir çatışmayı yeniden canlandırmıştır. (Stuckrad, 2004: 8-85,88).



Şekil 2.2: Marsilio Ficino, Florence Duomo'daki büstü

Rönesans'ın ezoterizm üzerindeki önemli etkilerinden biri de dini belgeleri yorumlama yöntemlerinin Hristiyanlar tarafından da benimsenmesi bakımından Kabala'dan kaynaklanmaktadır. “Hristiyan Kabala”nın en önemli temsilcileri Giovanni Pico della Mirandola (1463-1494), Johannes Reuchlin (1455-1522) ve Guillaume Postel (1510-1581) olarak bilinir. Hristiyan-Kabalistik yorum biliminin merkezinde, orijinal Yahudi geleneği temelinde Hristiyan mesajının doğruluğunu kanıtlama girişimi bulunmaktadır. Bu sistem kısmen Yahudi karşıtı polemiklerle bağlantılıdır çünkü Yahudilerin kendi kutsal kitaplarını gerektiği gibi anlamayacakları düşünülür. Öte yandan bu durum Engizisyon'u harekete geçirir ve 1520'de Papa'nın Reuchlin'i kınamasıyla sonuçlanır (Faivre, 2001: 61-63; Schmidt-Biggemann, 2012; Stuckrad, 2004: 113-120).

Almanya'da, Köln doğumlu filozof ve ilahiyatçı Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim (1486–1535) Hermetik, Neo-Platonizm ve Kabala unsurlarından bir “okült felsefe” (De occulta philosophia, 1531) geliştirmiş ve bu konu üzerine yazdığı kitabı 1855 yılında yayınlanmıştır (Nettesheim, 1855). Bu bağlamda kitap, insanlarda bedeni, ruhu ve buna karşılık gelen temel, göksel ve ilahi küreyi (Özü) içeren üç

dünyayı tanımlamaktadır. Dört element doktrinini (toprak, su, hava ve ateş) beşinci olarak düşündüğü “öz” ile tamamlayarak düşüncesini ortaya koyar. Agrippa en yüksek bilim ve en yüce felsefe olarak gördüğü büyü’ye büyük önem vermiştir. İlahi olana keskin bir şekilde kınadığı geleneksel anlamdaki bilim aracılığıyla değil, ancak “iyi niyet” yoluyla mistik vecd³⁵ içinde yaklaşılabileceğini düşünür (Stuckrad, 2004: 107-110).

Stuckrad’a göre; Neo-Platonik üçleme insan, dünya ve mikro kozmos (insan) ile makro kozmosun uyumunu oluşturur. Bu uyum, Paracelsus'un (1493-1541) tıbbi öğretilerinin de temelini oluşturur. Dört elemente ek olarak, simyanın üç ilkesine (tuz, kükürt ve cıva) büyük önem vermiştir. Ayrıca Paracelsus'a göre astroloji, tıbbın ayrılmaz bir parçasıdır çünkü insan, tüm kozmosu kendi içinde taşımaktadır. Teşhis ve tedavi, astrolojik karşılıkların kesin olarak bilinmesini gerektirir ve hastalığın seyrinin ve ilaçların etkisinin değerlendirilmesi için gezegen hareketlerini hesaba katmayı zorunlu kılar (Stuckrad, 2004: 110-113).



Şekil 2.3: Paracelsus, 1540

³⁵ Arapça kökenli bir sözcük olup Türkçe’de yüzyıllardır kullanılmaktadır Vecd, genellikle büyük bir coşku ve heyecan halini ifade eder. Aynı zamanda, aşk ve aşktan gelen coşkunluk anlamında da kullanılır. Bu aşk, tasavvuf edebiyatına göre ilahi aşk olarak nitelenir.

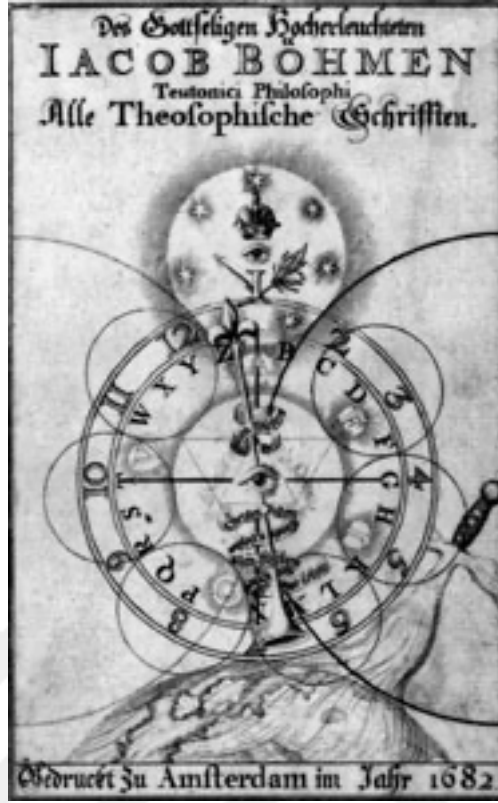
Agrippa'dan sonra Giordano Bruno (1548-1600) döneminin en önemli ezoterikçilerden biri sayılmaktadır. Ampirik³⁶ bilimle (*magia naturalis*³⁷) uyumlu olduğunu düşündüğü büyü üzerine birkaç kitap yazmış ve ruhların göçü doktrini savunmuştur. Bununla birlikte, Bruno'nun ezoterik görüşleri, doğa bilimi ile uyumlu görünmektedir ve bilimi, dini dogmatizmden kurtaran bir özgürlük kaynağı olarak görmüştür. Astronomik 'devrimciler' olarak bilinen Nikolaus Copernicus (1473-1543), Galileo Galilei (1564-1642) ve Johannes Kepler (1571-1630) astrolojinin ikna olmuş takipçileri sayılırlar. Hatta Kepler ve Galilei astrolojiyi uygulamış olmalarıyla bilinirler. Isaac Newton (1643-1727) ise, kesin bilimin kurucusu olarak kabul edilen Galileo ile, hermetik, simya ve astroloji üzerine de makaleler yazmıştır (Stuckrad, 2004: 122,143-152; Yates, 1964).

16. ve 17. yüzyıllarda, 'klasik' Hristiyan teozofisi, Martin Luther'in önerdiği görüşü izleyerek, İncil'e ek olarak Tanrı'ya yalnızca kişisel bir yaklaşımla güvenme ilkesini benimsemiştir. Bu yaklaşımın en önemli savunucusu, 25 yaşında derin bir yaşam krizi yaşadktan sonra mistik bir vizyon deneyimleyen ve bu deneyimi yazılı hale getiren ayakkabıcı Jakob Böhme (1575–1624) olmuştur (Faivre, 2001:67-69).

Böhme, 'Tanrı'nın gazabı'nı, Eski Ahit'teki insan günahlarına bir tepki olarak değil, yaratılıştan önce, hatta 'zamandan önce' var olan kasıtlı bir ilk ilke olarak tanımlamış ve tüm varlığın başlangıç noktası olarak kabul etmiştir. Öfke, Tanrı'nın oğlu ya da yeniden doğuşu olarak görülen sevginin karşıtı olarak algılanmıştır. İnsan, bu "yeniden doğan Tanrı"yı ancak kendisi, Tanrı ile savaşıarak "yeniden doğduğunda" ve bu savaştan bir lütuf eylemiyle kurtulup mutlak bilgi ile donatıldığında tanıyabilir. Böhme'nin teosofik öğretileri sapkın olarak nitelendirilmiş ve ilk el yazması bir papazın eline geçtikten sonra, yazar geçici olarak hapse atılmış ve yayınlanması yasaklanmıştır. Ancak Böhme 1619'dan itibaren bu yasağa meydan okumuş ve yazıları, Protestanlığa dayalı bir ruhani bilincin oluşmasına büyük katkı sağlamıştır (Faivre, 2001: 67-69; Stuckrad, 2004: 156-159).

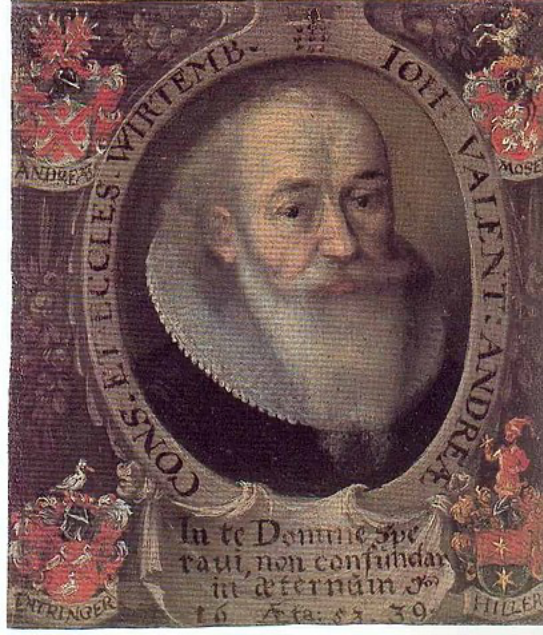
³⁶ Deneycilik, empirizm veya ampirizm, bilginin duyular sayesinde ve deneyimle kazanılabileceğini öne süren görüştür. Deneyci görüşe göre insan zihninde doğuştan bir bilgi yoktur. İnsan zihni, bu nedenle boş bir levha (*tabula rasa*) gibidir. Deneycilik akılcılığın karşıtıdır.

³⁷ Latince; Doğal Büyü ya da büyü anlamı içerir. Belirli büyü biçimleri için tarihsel bir terimdir.



Şekil 2.4: Jakob Böhme: Tüm Teosofi Yazıları, 1682

Aynı dönemde, 1614 ile 1616 yılları arasında büyük bir heyecan uyandıran bazı gizemli yazılar ortaya çıkmıştır. Anonim yazarlar, 1378'den 1484'e kadar yaşamış olduğu öne sürülen ve mezarında mirasını buldukları efsanevi Hristiyan Rosecroix (Gül Haçlılar) figürüne atıfta bulunmuşlardır. Gül Haçlılar tarafından yayılan öğretisi, çeşitli ezoterik ve doğa-felsefi geleneklerin, 'genel reform' tanımlamasıyla bir sentezini oluşturmaktadır. Yayınlar, bir dizi olumlu ve olumsuz değerlendirmeyi tetiklemiş ve hemen ardından konuyla ilgili 200'den fazla makale ortaya çıkmıştır. Gizlenen bu anonim yazarların Tübingen Üniversitesi'nde Johann Valentin Andreae (1586–1654) çevresinde toplanan sınırlı sayıda kişiyi kapsadığı düşünülmektedir (Anonim, 2001; Faivre, 2001: 69-72; Stuckrad, 2004: 183-187).



Şekil 2.5: Johann Valentin Andreae, 1639

2.1.5. Aydınlanma ve Romantizm döneminde ezoterizm

Gottfried Arnold'un 1699-1700 tarihli 'Tarafsız Kilise ve Kafirler Tarihi' adlı yayını, ezoterik öğretilerin kabulünde bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Bu kitap, Hristiyanlık içindeki 'alternatif' görüşleri ilk kez yanlış öğretiler olarak kınamadan genel bir bakış açısıyla tanımlar. Protestan Arnold, Gnostisizm'i 'orijinal dindarlık' arayışı olarak tanımlayarak, bu anlamda itibarını iade etmiştir (Stuckrad, 2004: 160).

18. yüzyılda, Jakob Böhme gibi 'klasikler' ile karşılaştırıldığında, daha az vizyoner ancak daha entellektüel bir teosofi gelişmiştir. Bu teosofinin en önemli temsilcisi Friedrich Christoph Oetinger (1702-1782) olup, aynı zamanda Almanca konuşulan dünyada Lurian Kabala'nın önemli bir propagandacısıdır. Corpus Hermeticum, 1706'da ilk Almanca tercümesi ile daha geniş çapta tanınmış ve bilimsel sunumların konusu olmuştur. Vampirizm ve büyücülük gibi temalar popüler hale gelmiş, Saint Germain Kontu ve Alessandro Cagliostro gibi figürler popülerlik kazanmıştır. Ek olarak kurumsallaşmış bir ezoterizm, gizli kardeşlikler, tarikatlar ve localar (özellikle Gül Haçlılar ve Masonluğun bazı bölümleri) şeklinde kendini

göstermiştir (Faivre, 2001: 81,84,88; Reinalter, 1983; Stuckrad, 2004: 156& 187-190).

İsveçli ünlü doğa bilimci ve mucit Emanuel Swedenborg (1688–1772), teosofi alanında döneminde özel bir konuma sahiptir. 1744 – 45 yılları arasında gördüğünü iddia ettiği vizyonlar nedeniyle Böhme gibi mistik ve teosofist olmuştur. Swedenborg’un inancına göre insan bilinçaltıyla birlikte, öldüğünde bilinçli olarak ‘uyandığı’ manevi bir dünyada yaşamaktadır. Bir dizi kapsamlı çalışmanın yazarı olan Swedenborg, Aydınlanma Çağı’nın en etkili fakat aynı zamanda en tartışmalı mistiklerinden biri haline gelmiştir. Öğretilerinin takipçileri, bugün hala var olan “Yeni Kilise” adlı dini topluluğu kurmuşlardır. Ancak Swedenborg, o dönemin teosofistleri arasında yeterince takdir görmez ve en önemli eleştirmeni ise, 1766’da ona adanmış “Bir ruh kâhinin düşleri” adlı eserini yazan Immanuel Kant’tır (Faivre, 2001: 83; Stuckrad, 2004: 162 - 167).



Şekil 2.6: Emanuel Swedenborg

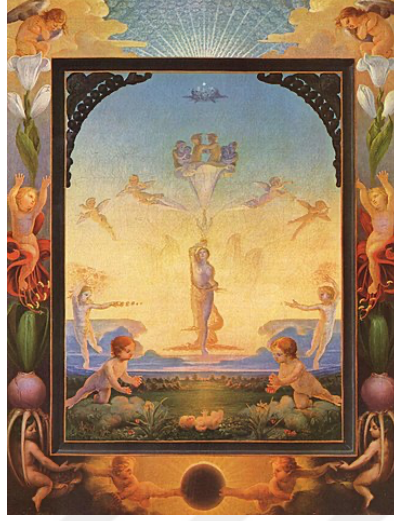
Aydınlanma döneminde, ezoterizm, yerleşik kiliselerle birlikte diğer bazı güçlü muhaliflerle karşı karşıya kalmıştır. Kant, daha sonra çalışmaları aracılığıyla bu dönemin en önemli düşünürlerinden biri haline gelmiştir. Gençken reenkarnasyon

öğretisine katılmış olmasına rağmen, Kant akıl ve bilgi anlayışı nedeniyle, daha sonra Swedenborg gibi öğretileri reddetmiş ve kendisinden sonra da birçok bilim insanını etkisi altına almıştır. Kant'a göre, Swedenborg'un ruhların ve benzer varlıkların mevcudiyetine ilişkin iddiaları yanlış olabilir, ancak bunun aksi de kanıtlanamaz. Ayrıca, tek bir ruh olayının bile doğru olduğunu kabul etmek, bilimin kendi kendini anlama anlayışını sorgulamaya yol açar (Stuckrad, 2004: 165-167).

Öte yandan masonlar, aydınlanma ve ezoterizmin birbirine karşıt olmak zorunda olmadığını, rasyonel aydınlanmanın aktif bir şekilde savunulması ile ezoterizme yönelik geniş çaplı bir ilginin eş zamanlı olarak var olabileceğini ileri sürmüşlerdir. “Aydınlanma”, genellikle “daha yüksek” bilgi için çabalamakla eş anlamlı hale gelmiştir ve bireyin dönüşümünün ezoterik motifiyle bağlantılıdır. 18. yüzyılda, Prusya Veliaht Prensi ve sonra da Kral olacak olan II. Friedrich Wilhelm, taç giyme törenine kadar süren bir süreçte ezoterik tarikata dahil olmuştur. Aynı dönemde birçok soylu ve önemli kişi ezoterik tarikatlara katılmış ve mason üyesi olmuşlardır. Ancak, genel olarak masonluk, özgürleşen burjuvaziyi mutlakiyetçi devlete karşı güçlendirmede daha büyük bir rol oynamıştır (Faivre, 2001: 93 - 98; Stuckrad, 2004: 190).

Ezoterik düşünceler, Alman Romantizminin doğa felsefesi ve sanatında önemli bir etkiye sahiptir. Franz von Baader (1765-1841), hem önemli bir doğa filozofu hem de bu dönemin önde gelen teosofistlerinden biri olmuştur. Böhme’yi son derece spekülatif bir şekilde takip etmiştir. Romantik şiirde ezoterik etkinin belirgin olduğu isimler arasında Novalis (1772-1801), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832), Justinus Kerner (1786-1862) gibi önemli şairler bulunmaktadır. Novalis doğayı, insanın bir inisiyasyon sürecinde tanıyabileceği ve bütünleşebileceği büyük, canlı bir bütün olarak tasvir etmiştir. Ayrıca simya ve masonik semboller de kullanmıştır. Müzikte ise, Mozart’ın mason ortamında yazdığı Sihirli Flüt operası ve Philipp Otto Runge’nin tablosu³⁸ özellikle bu kapsamda anılmalıdır (Faivre, 2001: 98-107; Stuckrad, 2004: 170 - 173).

³⁸ Runge'nin "Yarın, evrenin sınırsız aydınlanmasıdır" sözü muhtemelen en önemli yorum noktasıdır. Mistik Jakob Böhme ve erken romantik şair Novalis'ten güçlü bir şekilde etkilenen Runge,



Şekil 2.7: Philipp Otto Runge: Sabah, 1808

2.1.6. 18.yüzyıl Sonları ve Sonrası Ezoterizm

18. yüzyılın sonlarında, modern kimyanın temellerinin atılmasıyla birlikte, “işlemsel” simyanın popülerliği azalmaya başlamıştır. Ancak, bu düşüş başlangıçta simyanın ezoterik boyutunu etkilememiş ve bu dönemde, özellikle Gnosis'in özel bir biçimi olarak kabul edilen “manevi” simya hala varlığını sürdürmüştür. Elektrik ve manyetizma, özellikle “hayvan manyetizması” teorisiyle adını duyuran Swabia (Almanya) kökenli doktor Franz Anton Mesmer (1734-1815) bu dönemdeki ezoterik söylemin yanında yer almıştır. Mesmer, her şeyin içinden akan görünmez bir sıvının eski simya fikrini, modern manyetizma kavramı ile hastalıkları iyileştirmek için kullanılabileceği iddiasıyla birleştirmiştir. 1778'de Paris'e yerleştikten sonra geliştirdiği “manyetik” şifa cihazları, özellikle yerel kahvehanelerde büyük ilgi görmüştür. Gruplar halinde bu tür bir cihazın etrafında toplanarak, trasa geçme ve extaz³⁹ yaşama, ayrıca sağlıklı insanların “manyetizmasının” kendi içine akmasına

Sabah'da evrenin romantik-mistik bir vizyonunu tasvir etmeye çalıştı. Dönüştürülmüş manzara ve alegorik figürler, özellikle gece ve gündüz arasındaki sınırların bulanıklaşmasında netleşen romantik bir dünya görüşünün taşıyıcıları haline geliyor. Novalis'in etkisi, örneğin Runge'nin konu seçiminde görülebilir: Novalis, gece ilahilerinde sabahı "neşeli ışığı" ile ele almıştı. Gökyüzüne doğru büyüyen zambak mavi çiçeği anımsattığı için sembolizm de Novalis ile benzerlikler gösteriyor.

³⁹ Vücudun mutluluk hormonu olan serotoninin olağandan fazla salgılanmasına sebep olan uyuşturucu bir maddedir. Birçok tehlikeli yan etkisi olan, fiziksel ve psikolojik bağımlılık yaratan

izin veren “terapi yöntemi,” daha sonraki ruhsal seansların habercisi olarak kabul edilebilir (Faivre, 2001: 89-93; Stuckrad, 2004: 167-169).

18. yüzyılın sonlarında, çoğunlukla kadınları “manyetik bir uykuya” sokarak ardından onlara doğaüstü dünyayı sormak gibi yeni bir uygulama ortaya çıkmıştır. Bu uygulamanın bir varyasyonu, 1848'de ABD'de iki kız kardeş aracılığıyla başlamıştır, ancak hızla Avrupa'ya yayılarak milyonlarca takipçi bulan spiritüalizm hareketini oluşturmuştur. Bu bağlamda, bir kişi “aracı” olarak görev alır ve bu aracıya ölümlerin ruhlarına yöneltilen sorular sorulur. Ruhlar, seansın yapıldığı masayı hareket ettirerek yanıt verme iddiasında bulunurlar. Reenkarnasyon düşüncesiyle bağlantılı olarak bu iddiadan gerçek bir din gelişmiştir (Faivre, 2001: 109).

Éliphas Lévi (1810–1875), 19. yüzyılın ikinci yarısında, Faivre'ye göre eserleri eleştirilse de öne çıkan bir okültist ve düşünür olarak kabul edilir. Lévi'nin okültizmi, o dönemde egemen olan bilimsel materyalizme bir tepki olarak ortaya çıkmış, bu dünya görüşünü sarsma amacı güden bir karşı hareket olarak şekillenmiştir. Ancak, Lévi kendisini modern bir düşünür olarak görmektedir (Faivre, bu durumu “modernist bir tepki” olarak nitelendirmektedir) ve genellikle bilimsel ilerlemeleri reddetmek yerine, onları daha kapsamlı bir perspektif içinde bütünleştirmeye çabalamıştır (Faivre, 2001: 111-113).

Aydınlanma döneminin zirvesindeki 18. yüzyıl ve onu takip eden 19. yüzyıl Neo-Kantçılığı, modernitenin evriminde önemli bir dönemeç oluşturmuştur. Bu dönem, gerçekliğin iki alanı, maddi ve kutsal-aşkın alanlarının giderek artan bir biçimde ayrılma eğiliminde olduğunu ortaya koyar. Doğa ve kozmos, bu süreçte giderek daha rasyonel bir biçimde kavranmakta ve bu durum, adeta “büyünün bozulması” anlamına gelmektedir. Öte yandan, bir tepki olarak maddi gerçekliğe aşkın bir boyut eklenmeye de başlanmıştır. Bu tepki dünyevi ile manevi alanlar arasındaki ayrımın silikleşmesine yöneliktir. Her şeyin hesaplanabilir olduğu inancı ve kozmosun temel anlaşılabilirliği, dini ve tarihsel bir gelişim sürecinin ürünü olarak kabul edilmiştir. Bu bakış açısı, Eski Ahit'teki yaratılış anlayışında da önceden

bu madde, aynı zamanda burundan çekme yoluyla, çiğnenerek veya sigara gibi içilerek de kullanılabilir.

ifade edilmiş olan bir düşünceyi yansıtmaktadır. Ancak, bu geleneksel inançlardan uzaklaşma, aynı zamanda rasyonel bilimin temel inançlara meydan okuma süreciyle de bağlantılıdır (Stuckrad, 2004: 216-218).

Bu bağlamda, modernitenin evrimindeki bu ayrışma eğilimi, rasyonel düşünce ile dini, manevi anlayış arasında bir gerilimi de beraberinde getirmiştir. Maddenin bilimsel olarak anlaşılabilir hale gelmesi ve aşkın kavramlarının daha çok metafizik bir düzleme kayması, dünyevi ve uhrevi olan arasındaki geleneksel ayrımı zorlayarak değiştirmiştir. Bu sürecin, rasyonel bilimin yükselmesi ve maddenin matematiksel açıdan anlaşılabilirliği ile örtüştüğü söylenebilir. Ancak, bu dönüşüm aynı zamanda, insanın doğayla ve kozmosla kurduğu ilişkinin niteliğinde derin bir değişimi de simgelemektedir. Dolayısıyla, Aydınlanma ve Neo-Kantçılık dönemleri, modern dünya görüşünün oluşumunda önemli bir etkisi olan bu zıtlıkların ve dönüşümlerin bir yansımasıdır.

Modern ezoterizmde, Hristiyanlık gibi geleneksel dini öğretilerin ve bilimin gerçeklik anlayışının mutlak hakimiyetine sahip olmadığı bir perspektif ortaya çıkmaktadır. Bu bakış açısına göre, dünyanın anlamlandırılması, sadece bilimsel açıklamalara değil aynı zamanda manevi yorumlara da dayanmalıdır. Modern ezoterizme dahil edilebilecek Hindistan ve Teosofi Cemiyeti v.b. gibi çeşitli gruplar, bu inancın tam anlamıyla temsilcisi olarak öne çıkmaktadır (Bergunder, 2002: 559-578).

19.yüzyılda Avrupa ezoterizminin ortaya çıkışı, küresel bağımlılıkların karmaşık etkileşimleriyle izah edilebilir. Bu evrimde, özellikle 19. yüzyılın sonlarına doğru Hindistan ve Teosofi Cemiyeti⁴⁰ belirgin bir rol oynamıştır (Bergunder, 2009: 482-484). Teosofi Cemiyeti, sadece Hinduizm üzerinde manevi bir etki bırakmakla kalmamış, aynı zamanda bu gelenekten gelen fikirleri özümseyip uyarlamış, bu sayede karşılıklı bir etkileşim süreci ortaya çıkmıştır. Teosofi Cemiyeti'nin şekillendirdiği ezoterik uygulamalar, 19. yüzyılın başlarında Avrupa'da maneviyat,

⁴⁰ Teosofi ile ilgili olarak Helena Petrovna Blavatsky tarafından kurulan derneğin adı. Teosofi" terimi, iki kelimeden oluşan Yunan "*theosophia*" kelimesinden gelir: teos ("tanrı", "tanrılar" veya "ilahi") ve sophia ("bilgelik"). Bu nedenle Theosophia, "tanrıların bilgeliği", "ilahi şeylerde bilgelik" veya "İlahi Bilgelik" olarak tercüme edilebilir.

din ve bilim anlayışı üzerinde belirgin bir etki yaratmıştır (Strube, 2020: 154-155, 160-164).

Modern batı ezoterizminin doğduğu yıl 1875 olarak kabul edilir ve bu döneme damgasını vuran olay, New York'ta kurulan Teosofi Cemiyeti'dir. Bu cemiyetin kurucusu ve uzun süre başkanı olacak olan isim, ezoterik konulara ilgi duyan ve masonlarla yakın ilişkisi olan ünlü Avukat Henry Steel Olcott (1832–1907)'tur. Ancak kısa süre sonra, Olcott'un ortağı Helena Petrovna Blavatsky (1831–1891) en etkili figür haline gelmiştir. Daha sonra “HPB” olarak anılacak olan Blavatsky, Alman-Ukrayna kökenlidir ve hayatının büyük bir kısmını dünyayı dolaşarak geçirmiştir. Çocukluğundan itibaren Hindistan'daki ruhani “ustalar”la psişik temas halinde olmuş ve Olcott'un liderliğinde felsefi-dini bir toplum kurmak için (Teosofi Cemiyeti'nin kuruluşundan önceki bir defterin giriş bölümüne göre) bu ustalardan “talimatlar” almıştır. Olcott, aldığı talimatları “Ustalardan” mektup şeklinde de ifade etmiştir. Teosofi Cemiyeti'nin hedefleri şu şekilde formüle edilmiştir: Birincisi, evrensel bir insanlık kardeşliğinin temelini oluşturmak; ikincisi, dini çalışmalar, felsefe ve doğa bilimlerinin karşılaştırmalı bir sentezini teşvik etmek; üçüncüsü, açıklanamayan doğa yasalarını ve insanlarda gizli güçleri keşfetmektir (Stuckrad, 2004: 197-203).

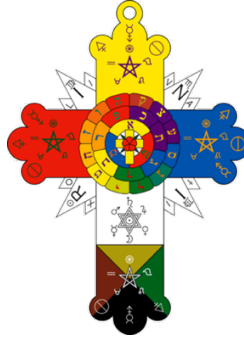


Şekil 2.8: Helena Petrovna Blavatsky, 1877

Teosofi Cemiyeti'nin kuruluşundan sonra Blavatsky, 1877'de kaleme aldığı ve hızla çok satan bir eser haline gelen “Isis Unveiled” (Peçesiz Isis) adlı kitabını yayınlamıştır. Bu eser, 1888'de ortaya çıkan ana çalışması olan “The Secret Doctrine” (Gizli Öğreti) ile, modern ezoterik geleneği derinlemesine inceleyen ve bu geleneğe yeni bir anlam katmaya çalışan önemli metinler arasında yer almaktadır. Doğu'nun ruhsal öğretileri ile kurduğu bağlantı, romantik dönemden beri ilgi çeken bir konu olmuştur ve Blavatsky'nin eserleri, bu öğretileri insanlık için en saflarından biri olarak öne çıkararak, 20. yüzyıl ezoterizminin evrimini etkilemiştir.

Blavatsky, bilgi birikimini büyük ölçüde bir “usta”nın neredeyse günlük etkileşimine atfederken, aynı zamanda Gizli Öğreti'nin önsözünde, esasen eski ve önceden gizli tutulmuş bir Doğu belgesi olan Dzyan Kitabı'nın tercüme edilip yorumlandığını iddia etmiştir (Blavatsky, 2019). Ancak Peçesiz Isis'in yayınlanmasının ardından eleştirmenler, bu kitapların çoğunun Blavatsky'nin eserinden önce Olcott'un kütüphanesinde bulunmasıyla, içeriğinin neredeyse tamamının zaten diğer çağdaş literatürde mevcut olduğunu savunmuşlardır. Bu eleştirilere rağmen Blavatsky'nin etkisi devam edecektir (Stuckrad, 2004,: 197,204-207).

19.yüzyılın sonlarına doğru, Teosofi Cemiyeti'nin etkisiyle birlikte, özellikle Masonik ve Gül Haç geleneğine dayalı bir dizi yeni inisiyatif topluluk ve büyü ile ilgilenen tarikatlar ortaya çıkmıştır. Bu topluluklar arasında öne çıkan Altın Şafak Hermetik Tarikatı (1888), Hristiyan Kabala ve Tarot gibi unsurlardan ilham alarak antik Mısır tanrılarına vurgu yapmış ve ritüel büyüye özel bir önem vermiştir. Aleister Crowley (1875–1947) ise daha sonraki dönemde Viyana'da kurulan ve seks büyüsü ile Hristiyanlık karşıtı bir odak geliştiren Ordo Templi Orientis'e (1901) katılan önemli bir figürdür. Crowley, 20. yüzyılın en etkili sihirbazlarından biri olarak kabul edilmektedir (Faivre, 2001: 116; Stuckrad, 2004: 192-194).



Şekil 2.9: Altın Şafak'ın Hermetik Gül Haçı

Almanya'da, Franz Hartmann'ın 1886'da Teosofi Cemiyeti'nin Alman şubesini kurması ve 1888'de Gül Haç tarikatını oluşturması önemli dönemsel gelişmelerdir. Ancak, daha da önemli bir etki, 1902'de Teosofi Cemiyeti'nin yeni kurulan Almanya şubesinin Genel Sekreteri olan Rudolf Steiner (1861–1925) tarafından sağlanmıştır. Steiner, başlangıçta Blavatsky'den önemli ölçüde etkilenmiş olsa da kendi kişisel gelişimi sürecinde Goethe, Max Stirner ve Friedrich Nietzsche gibi Alman filozofların bilimsel çalışmalarından güçlü bir ilham almış ve sonunda mistisizmle ilişkilendirilmiş kendi Hristiyan-Batı öğretilerini geliştirmiştir. Rudolf Steiner, Annie Besant tarafından temsil edilen uluslararası Teosofi Cemiyeti'nden ayrıldıktan sonra “Antropozofi”⁴¹ olarak adlandırdığı ezoterik fikir akımını geliştirmiştir. 20. yüzyılın başlarından itibaren Almanya'da, özellikle Jakob Böhme ve Franz von Baader gibi Leopold Ziegler (1881–1958) de Hristiyan teosofisinin önemli bir temsilcisi olarak bilinmektedir. Ziegler, bu dönemdeki teosofik düşüncenin izinden giderek, mistik ve teosofik öğretileri kendi çalışmalarında sentezlemiş ve geniş bir izleyici kitlesi edinmiştir (Faivre, 2001: 114, 116, 120, 127; Stuckrad, 2004: 209 - 211).

20. yüzyılın ezoterizm sahnesinde önemli bir role sahip olan astroloji, özellikle tekabül ilkesine dayanarak insanın ve evrenin kaybolan birliğini yeniden kurma çabasına hizmet etmiştir. Bu hizmet sadece pratik uygulama alanında değil, aynı zamanda sembollerin yorumlanması ve bütünlük sağlamak amacıyla bir

⁴¹ Rudolf Steiner tarafından kurulan fizik ötesi fenomenleri, doğa bilimlerinin fizikî dünyayı araştırdığı ve tanımladığı kesinlik ve açıklıkta araştırmayı ve tanımlamayı hedefleyen ezoterik bir fikir akımıdır.

“ırfancı” boyut kazanmak adına da “işaretleri” yorumlama ve özel bir dil geliştirme çabalarını içermektedir. Ezoterizmin bu yönü, sadece astrolojide değil, aynı zamanda Tarot kartlarının yorumlanması ve inisiyatik büyü gibi diğer uygulamalarda da kendini göstermektedir. Tarot, sembolizmin zenginliği ve derinliğiyle, bir tür manevi rehberlik sağlama amacını taşımaktadır. Kartların sıralanması ve yorumlanması, ezoterik bir bilgelik geleneği içinde anlamın katmanlarını açığa çıkarmayı amaçlar. Ayrıca, törensel ve inisiyatik büyü arasındaki ayrım da bu dönemde belirginleşir. Törensel büyü, belirli ritüeller ve ayinler aracılığıyla geleneksel sembollerin kullanımını içerirken, inisiyatik büyü daha çok bireysel gelişim, içsel dönüşüm ve bilgelik arayışına odaklanır. Bu, ezoterizmin evrilen ve çeşitlenen doğasının bir yansımasıdır, çünkü bu dönemde farklı ezoterik akımlar arasında etkileşim ve sentez daha da belirgin hale gelmiştir (Faivre, 2001: 124 - 127).

Carl Gustav Jung (1875–1961), 20. yüzyılın sonlarına doğru (“Yeni Çağ” olarak adlandırılan dönemde), popüler ezoterizmin evrimi üzerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur. Jung, “arketipler” olarak adlandırdığı evrensel ruhsal sembollerin varlığını öne sürerek, özellikle din tarihi, simya ve astroloji tarihi analizleri aracılığıyla bu sembolleri tanımlamaya çalışmıştır. Jung'un bakış açısına göre, “psikolojik” astroloji gibi alanlarda, inisiyenin içsel dönüşümü, ezoterik pratiğin merkezi unsuru haline gelmiştir. Bu düşünce, antik Neo-Platonist geleneğinde ve Rönesans düşünürlerinin eserlerinde bulunan ruh kavramına dayanmaktadır. Bu perspektife göre, evrensel bir ruh, tüm varlıkların temelinde mevcuttur. Carl Gustav Jung, bu geleneğe dayanarak, evrensel arketipler ve kolektif bilinçaltı kavramını geliştirmiştir. Onun çalışmaları, insanın derin psikolojik katmanlarına inme ve ortak sembollerin, motiflerin ve anlamların paylaşıldığı kolektif bir düzleme erişme arzusunu yansıtmaktadır. Bu, Jung'un ezoterik düşünce ve psikolojiyi birleştiren perspektifini ortaya koymuştur. Tıbbın mekanik-bilimsel odaklı yaklaşımına karşı geleneksel psikolojinin, ruhu metafizik bir spekülasyon olarak görmesiyle karşılaştırıldığında, bu perspektifte ruh, bireyin kişiliğindeki “hakiki öz” olarak vurgulanır ve neredeyse kutsal bir nitelik kazanır; yani doğası gereği ilahi olarak kabul edilir. Bu düşünce çerçevesinde, bireyin, kendi tanrısallığına ulaşmak adına çaba göstermesi gerektiği vurgulanır (Stuckrad, 2004: 219-223).



Şekil 2.10: Yazarı bilinmiyor- “Amerika En Trajik Anıyla Yüzleşiyor” - Dr. Carl Jung”, New York Times (29 Eylül 1912)

Jung'un arketipler teorisinden türetilen kolektif bilinçdışı kavramı, sıradan kişiliğin sınırlarının aşılabildiği ve herkesin katılımının mümkün olduğu ortak semboller dünyasının varlığına işaret eden kişilerarası psikolojinin temellerine dayanmaktadır. Bu düşünceler, Amerikan hippie hareketinde, Doğu meditasyon teknikleri ve psikoaktif ilaçlara büyük bir ilgi ile birleştirilmiştir. Bu kişilerarası hareketin başlıca teorisyenleri Stanislav Grof (Grof, 2014) ve Ken Wilber'dir. Grof, LSD⁴² ile yaptığı deneylerle ortaya çıkan “kişilerarası” bilinç durumlarına sistematik bir yaklaşım geliştirmeye çalışmıştır (Stuckrad, 2004: 233-236).

“Channelling” (Aktarım) terimi, 1970'lerde ortaya çıkmış olup, değiştirilmiş bir bilinç durumu, özellikle trans halinde, aşkın varlıklarla iletişim kurmak anlamında kullanılmıştır. Bu alanda öne çıkan figürlerden biri olan Edgar Cayce'nin (1877–1945) kehanetleri büyük popülerlik kazanmıştır (Cayce, 1997). Helena Petrovna Blavatsky ve Alice Bailey gibi teosofistlerin öğretileri, neo-şamanizm, modern cadı hareketi ve neo-paganizm gibi akımları içeren bir çerçevede ele alınmaktadır. Bu öğretilerin ortak noktası, başka dünyaların varlığına duyulan inanç

⁴² Liserjik asit dietilamid, yarısentetik bir psikoaktif halüsinojendir. İlk olarak 1938 yılında Albert Hofmann tarafından çavdar mahmuzunda bulunan ergotaminden sentezlenmiştir. LSD, genellikle keyif verici olarak veya ruhani amaçlar için kullanılmıştır.

ve bu dünyalardan elde edilebilecek bilgilerin bu dünyaya fayda sağlama potansiyelidir (Stuckrad, 2004: 229 - 231).



Şekil 2.11: Edgar Cayce, 1910

Günümüz ezoterizminin önemli bir konusu, bilimsel veya doğal-felsefi yaklaşımların ruhsal uygulamaların temelini oluşturduğu bütüncül doğa kavramlarıdır. Bu bağlamda, hâkim insanmerkezciliğe karşı olan etik, politik, biyolojik ve ruhsal konumların biyosentrik⁴³ bir sentezi olan derin ekoloji buna bir örnektir (Naess, 1973). Derin ekoloji, biyosferin yalnızca bu şekilde kabul edilmesini değil, aynı zamanda ruhsal bir boyutta deneyimlenmesi gereken tek, bağlantılı bir “ağ” olarak görmektedir.

Romantik dönemden günümüze, sanat ve edebiyatta, özellikle de Teosofi Cemiyeti'nin etkisi altında, ezoterik motiflerin varlığı gözlemlenebilir. Teosofi Cemiyeti, özellikle görsel sanatları etkilemiş, bu etki sanatsal tasarımda, tarot kartlarında ve ezoterik eserlerde yer bulmuştur. Ancak, Antoine Faivre ve Kocku von

⁴³ Canlı merkezli etik, insan merkezli yaklaşıma bir tepki olarak yaşamın içsel bir değere sahip olduğunu varsayan kuramın adıdır.

Stuckrad'a göre, Richard Wagner'ın müziği ve Arnold Böcklin'in resimleri, doğrudan ezoterik etkilerle değil, daha çok popüler ezoterik yorumların objeleri olarak öne çıkmıştır (Faivre, 2001: 144 - 147; Stuckrad, 2004: 224 - 227).

1992 yılında Antoine Faivre, “forme de pensée” olarak adlandırdığı, ezoterizmin bilimsel, mistik, teolojik veya ütöpik düşünceye karşı bir düşünce biçimi olarak değerlendirilebileceği tezini ileri sürmüştür. Faivre'ye göre, ezoterizmin dört temel bileşeni şunlardır:

- Karşılıklar: Ezoterizm, görünen ve görünmeyen evrenin tüm parçaları arasında sembolik ve gerçek karşılıklar olduğunu varsayar. Doğa, hatta evren karşılıklı yansımaların sahnesidir. Görünen dünyanın tüm parçaları ile görünmeyen dünyanın tüm parçaları arasında sembolik veya gerçek bağlantılar vardır ve bunun tersi de geçerlidir. Bu bağlantılar insanlar tarafından tanınabilir, yorumlanabilir ve kullanılabilir.
- Yaşayan Doğa: Ezoterizm, özünde canlı olarak görülen, tanınan ve tüm parçalarıyla deneyimlenen bir doğa fikrini içerir. Doğanın tüm parçalarının özünde canlı olduğu kabul edilir. Bu nedenle yalnızca maddi gerçekliğe değil, zihinsel ve ruhsal özelliklere de atfedilebilir.
- Hayal gücü ve aracılık ilkesi: Ezoterizm, bilgi elde etmek amacıyla doğanın hiyerogliflerinin kodunu çözmek için araçların, yani sembollerin ve görüntülerin kullanılmasını mümkün kılan “hayal gücü” veya fantezi prensibine dayanır. Bu prensip, soyut fikirleri somut olanlarla eşleştirmeyi, uygulamayı gerçekleştirmeyi ve ilahi dünya ile doğa arasında aracı olan varlıkları keşfetmeyi, görmeyi ve tanımak için kullanılır. Bu ilke; çeşitli araçlar, ritüeller, ruhlar, melekler, sembolik imgeler gibi, karşılıkları ortaya çıkarabilir. Bu bağlamda, hayal gücü, insanın görünmez bir dünyayla bağlantı kurabildiği bir tür “ruh organı” olarak kabul edilir. Faivre'e göre, bu özellik ezoterizm ile mistisizm arasındaki temel farkı oluşturur.
- Dönüşüm Deneyimi: Ezoterizmin temel bileşenlerinden biri olan “dönüşüm,” simya literatüründen türetilen bir terimdir. Bu bileşen, diğer üçü olmadan, yani sembolik karşılıklar, hayal gücü ve aracılık ilkesi ve

karşılaşılan deneyimler olmadan, spekülâtif maneviyatın sınırlarını aşmakta zorlanır. Ancak dönüşüm, “ikinci bir doğum” ile, yani bir aydınlanma bilgisi ile tam anlamıyla etkin hale gelir. Dönüşüm terimi, aslen simyadan gelir ve niteliksel olarak bir şeyin doğanın bir düzeyinden başka bir düzeye dönüştürülmesini ifade eder. Bu, simyada kurşunun altına dönüşümü gibi somut bir örnekle açıklanabilir. Ezoterizm bağlamında ise, bu ilke genellikle insanlar üzerinde uygulanır ve bireyin “ikinci doğum” veya kurtuluşa giden ruhsal bir yolculuk boyunca “gerçek bir insan” haline gelmesini ima eder (Faivre, 2001: 33).

Antoine Faivre'nin perspektifine göre, ezoterizmin vazgeçilmez temel unsurları dört ana bileşeni içerir ve yukarıda anlatıldığı gibidir. Bu bileşenler genellikle bir araya gelerek Faivre'nin ezoterik tanımını oluşturur. Bu unsurlar, özellikle yüksek dereceli Masonluk formları gibi belirli örgütlenişlerde özel anlamlar taşıırken, aynı zamanda aşağıda detaylandırılan iki özellikle birleştirilebilirler:

- Farklı ezoterik gelenekler: Gelenekler arasında ortak paydaları arayışla karakterize edilen uyum oluşumu, bu gelenekleri bir araya getirme umuduyla daha yüksek bir “bilgiye” ulaşma çabasını ifade eder.
- Aktarım: ezoterik öğretilerin ustadan müritlerine önceden belirlenmiş yollar, örneğin ritüeller yoluyla ve belirli aşamalara uygun olarak, örneğin dereceler aracılığıyla aktarılabileceği fikrini içerir.

20. yüzyılda masonluk ve Gül Haç birliği çerçevesinde bir dizi inisiyatif topluluk ortaya çıkmıştır. Özellikle, 1915'te kurulan Gül Haç düzeni AMORC⁴⁴ (Rosicrucians, 2023) geniş bir etki alanına sahip olmuştur. Almanca konuşulan dünyada, Dornach yakınlarındaki Basel merkezli Antropozofi Derneği, bu alandaki en önemli topluluklardan biridir ve antroposofik temelli çalışan Waldorf okullarının başarısıyla güçlenmiştir. Helena Petrovna Blavatsky'nin ölümünden sonra Teosofi

⁴⁴ “Antiquus Mysticusque Ordo Rosæ Crucis” ifadesinin Latince kısaltmasıdır. Türkçeye çevrildiğinde “Antik ve Mistik Gül-Haç Tarikatı” anlamına gelir. Bu, dünyanın en büyük Rozikrü tarikatıdır ve dünya genelinde çeşitli loca, bölüm ve diğer bağlı organları bulunmaktadır. AMORC, felsefi, gizemli ve geleneksel bir harekettir.

Cemiyeti, günümüzde çeşitli ülkelerde faaliyet gösteren farklı gruplara ayrılmıştır (Faivre, 2001: 139 - 141; Stuckrad, 2004: 207 - 213).

Bu bağlamda, Ezoterizm'i temel prensip edinen masonluk inisiyatif topluluğunu incelemek büyük bir önem taşımaktadır.

2.2.Masonluk

Masonluk, “Kraliyet Sanatı” olarak da bilinen bir inisiyatif topluluktur ve sürekli kişisel gelişim üzerine odaklanarak bireyin kendini anlamasını ve daha etik davranışlara yönelmesini amaçlar. Bu topluluk, günümüzde kadınların da dahil olduğu örgütlenmeler olmasına rağmen, uzunca bir süre yalnızca erkeklerden oluşan özgür bireylerin etik birliği olarak kendisini tanımlamıştır. Masonluğun temel idealleri Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik, Hoşgörü ve İnsanlık'tır. Bu idealler, günlük yaşamda uygulamalı eğitim yoluyla hayata geçirilmeye çalışılır. Masonlar genellikle localarda toplanırlar.

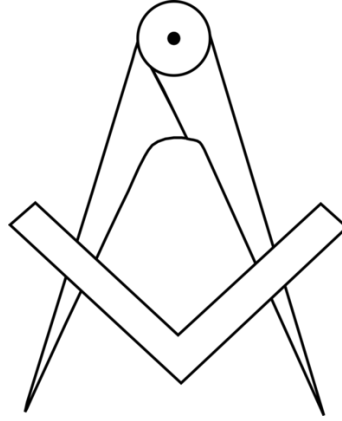
Dünya çapındaki masonların sayısı, yayınlandığı kaynağa bağlı olarak büyük ölçüde değişmektedir. 2012 yılı için SWR, dünya genelinde üç milyon masonun, bunun üçte ikisinin ABD'de bulunduğunu belirtmiştir. Almanya'da ise, 2012 yılı için 14.000 (Westhuis, 2013) ile 2015 yılı için 15.500 (Militz, 2015) üye arasında değişen rakamlar bulunmaktadır. Alman araştırma derneği “Quatuor Coronati” dergisi ise dünya çapında sadece 2,6 milyon mason olduğunu öne sürmektedir (Coronati, 2012: 9).

Masonluk, öz tasavvuruna göre, farklı sosyal sınıflardan, eğitim düzeylerinden ve inançlardan gelen insanları bir araya getiren bir yapıya sahiptir. Masonluğun temelini oluşturan İlk Büyük Loca'nın Anayasası (Eski Görevler), 28 Şubat 1723'te İngiltere'de gazete dağıtan çocuklar aracılığıyla halka duyurulmuştur. Bu tarih, bugünkü masonluğun temel taşlarından birini oluşturur (Anderson, 1723). Localar, salonlar, okuma toplulukları ve diğer erken Aydınlanma dernekleriyle bir araya gelerek yeni bir yapı oluşturmuştur. Bu oluşumlar, Avrupa genelinde halkın

katılımını teşvik etmiş ve aydınlanmış fikirlerin yayılmasına önemli bir katkı sağlamıştır.

Masonlar, özellikle mason geleneklerini ve konularını dış dünyaya ifşa etmeme prensibine bağlıdır (Arcan prensibi⁴⁵ veya gizlilik prensibi). Bu prensip, içeride kalmak kaydıyla fikir ve görüşlerin serbestçe paylaşılmasını sağlamayı amaçlamaktadır. Ancak, ritüellere ilişkin birçok detay ilgili literatür aracılığıyla erişilebilirdir (Binder, 2004). Spekülatif masonluğun törenleri ve eski görevlerinin izleri, 1390 Regius el yazması (Binder, 1988: 14) ve 14. - 15. yüzyıllara ait Cooke el yazması gibi tarihi masonluk kardeşliklerinin kullanımlarına ve belgelerine kadar uzanmaktadır (Cooke, 1861). Masonlar, ritüelik “mabed çalışması” adı verilen toplantılarda bir araya gelirler. Bu ritüel, masonik referanslar içeren bir konferans içerebilir. Tapınak çalışması sırasında meditatif bir atmosfer hüküm sürer ve konferans hakkında kişisel tartışma genellikle tapınak içinde yer almamaktadır. Ancak, konu daha sonraki “kardeş sofrası” adlı gayri resmi bir etkinlikte tartışılabilir. Verilen konferans üzerine siyasi ve dini konuların tartışılması hoş karşılanmaz. Masonlar, dış dünyada hayır işleri ve eğitimi teşvik etmek, özgürlüğe dayalı Aydınlanma yoluyla çalışmak gibi faaliyetlerde bulunur. Aynı zamanda, masonlar, kendi ülkelerinin kanunlarına uymakla yükümlüdürler. Locaların merkezi, başkanları ve tüzükleri bilinir, masonluk ritüellerine ilişkin yazılar ve açıklamalar günümüzde internet veya sosyal medya aracılığıyla herkesin erişimine açıktır. Bu nedenle, masonluk’un yapısal özellikleri, onun ‘gizli komplocu topluluk’ olarak tasvir edildiği varsayım teorileriyle uyumlu değildir (Binder, 1988: 216). Masonluk’ta en yaygın bilinen sembollerden ikisi gönye ve pergel’dir. Amerika’da, bu semboller genellikle merkezinde ‘G’ harfi olan bir tasarım ile görülür. Bu ‘G’ harfi, genellikle evrensel geometriyi temsil eder.

⁴⁵ Gizli ilke (Latince arcanum- "gizli" anlamı ifade eder), kült geleneklerini ve ritüellerini yalnızca bir inisiye çemberi tarafından erişilebilir hale getirme ilkesidir.



Şekil 2.12: Masonluğun en bilinen sembollerinden ikisi olan gönye ve pergel

Masonluk ve din arasındaki ilişki genellikle gergin olsa da farklılıklar gösterir: Fransız locaları, seküler geleneklere bağlı olarak dini taahhütlerden kaçınırlar ve kendilerini tamamen laik, etik bir birlik olarak tanımlarlar. İngiliz masonluğu gibi dünya görüşlerini benimseyen gruplar (Almanya'daki birçok loca buna dahildir), temelde ilahi bir düzeni varsayar, ancak locada dini konuların “Eski İlkeleri” çerçevesinde tartışılmamasını talep ederler. Bireysel bir üyenin açık bir dini inanca sahip olması zorunlu değildir. Roma Katolik Kilisesi (Ratzinger, 1981), masonluğu kendi prensipleriyle bağdaşmaz olarak görmektedir.

1974'te Mekke'de İslam Dünyası Birliği, “Masonluğun İslam'la bağdaşmadığını” ilan etmiş ve tüm müslümanları bu kuruluştan ayrılmaya çağırmıştır (Grulich, 2011).

2.2.1. Semboller, Etimoloji ve Alegorik yaklaşımlar

Mason terimi (Fransızca: franc maçon, İtalyanca: frammassone), İngilizce “Mason” kelimesi, muhtemelen 15. yüzyılda, Kent ilçesinde bulunan yumuşak bir taş olan “freestone” kelimesinden türetilmiştir. Bu terim, kulübelerde örgütlenen taş oymacıları veya inşaatçıları, yani freestone-masonları ifade etmek için kullanılmıştır. Duvarcı malası, gönye ve pergel gibi tarihsel olarak nesilden nesile aktarılan semboller, bugün hala masonların envanterinin bir parçasıdır. Masonluk kendisini

Bu semboller, masonların yaşamlarına anlam katmalarını ve daha yüksek bir ahlaki standart benimsemelerini sağlamaktadır (Johnstone, 2005: 101-120). Batı ezoterizmi üzerine çalışmalar yapan Jan A.M. Snoek, “Masonluğu karakterize etmenin en iyi yolu ne olduğundan çok ne olmadığıdır” demiştir (Snoek, 2016: 200 - 210).

Masonlukta, tüm üyeler genellikle zanaatın üç derecesine, aynı zamanda Mavi loca masonluğu olarak da bilinen bir sürece, “tekris”, “geçiş” ve “yükseliş” aşamaları aracılığıyla başlarlar. Bu aşamalar, bir mason’un “zanaat” yolculuğunu temsil eder. Üç ana ritüel bulunmaktadır ve bu ritüeller sırasında adaylara kademeli olarak masonik semboller öğretilir. Ayrıca, adaylara hangi dereceleri aldıklarını belirtmek için belirteçler veya dokunuşlar ve kelimeler sır olarak verilir. Bu ritüeller, dramatik alegorik törenler şeklinde gerçekleştirilir ve genellikle Süleyman Tapınağı’nın inşası ve baş mimar Hiram Abif’in sanatı ve ölümü etrafında döner.

Bu dereceler “Çırak”, “Kalfa” ve “Üstad” olarak adlandırılır. Her bir derece, adayın masonluk yolculuğunda ilerlemesini temsil eder. Bu ritüellerin çeşitli loca düzenleri ve Hiram efsanesinin versiyonları ile birçok farklı versiyonu mevcut olsa da her versiyon herhangi bir büyük locanın kontrolündeki herhangi bir mason tarafından tanınabilir (Johnstone, 2005: 101-120).

Bazı yetki sahası bölgelerinde, her bir derecenin ana temaları panolar aracılığıyla görsel olarak ifade edilmektedir. Bu masonik temaların resimli tasvirleri, çalışılan dereceyi belirlemek amacıyla locada sergilenmektedir ve her bir derecenin efsanesini ve sembolizmini adaya anlatmak için kullanılmaktadır (Dwor, 1999).

“Masonik kardeşlik fikri muhtemelen 16. yüzyıldaki yasal bir “kardeş” tanımından, bir başkasına karşılıklı destek yemini etmiş biri olarak gelmektedir. Buna göre masonlar, o derecenin içeriğini gizli tutacaklarına ve kanunları çiğnemedikçe kardeşlerini destekleyip koruyacaklarına her derecede yemin ederler” (Cooper, 2006: 79). Çoğu locada, yemin veya yükümlülük, bir Kutsal Kitab üzerinde gerçekleştirilir; bu ilahi vahiy kitabı, her bir üyenin dini inançlarına göre belirlenir. Fransız masonluğu ile Anglo-Sakson masonluğu arasındaki farklılık, kutsal kitapların

dışında kitaplara izin verilmesi konusunda gerçekleşmiş ve Büyük Localar arasında bir ayrılığa neden olmuştur. (Bessel, 1996).

Mason localarının Avrupa'daki yayılımında, Aydınlanma Çağı'nın fikirleri, eski şantiye geleneğiyle olan ilişkilerinden daha belirleyici bir rol oynamıştır. 18. yüzyıl, yani mutlakiyet çağı boyunca, devletin mutlak güç iddiasından ve sınıfsal ayrımlardan bağımsızlaşabilen tek kurum masonluk olmuştur. Devletin iktidarı, bireyin ahlaki taleplerinin gerçekleşmesini özel alana itmiştir. Siyasi güç ile bireysel ahlak arasındaki bu zorunlu ayrılık sonucunda, öncelikle kendi ahlaki değerlerine bağlı olan masonlar, doğuştan gelen sınıf, din ve milliyet önyargılarını reddederek, toplumsal bölünmeleri göz ardı edebilecekleri ve sessizce koruyabilecekleri bir iç mekân oluşturmak için kendi tasarımlarını yapmak zorunda kalmışlardır. Bu durum, kendilerini devlet ve kilise kurumlarından ayırmalarını gerektirmiştir. Sonuç olarak, başlangıçta apolitik ve ahlaki bir grup olan masonlar, mutlakiyetçi devlete karşı ahlaki bir direnişe dönüşmüştür. Özgürlük ve eşitliğin gizlice geliştirilmesi gerekliliği, geç dönem mutlakiyetçiliğin neredeyse evrensel bir özelliği olmuştur (Koselleck, 1973: 55).

Dolayısıyla, Ezoterizm ve Simya'nın yanı sıra diğer mistik bilimlere ve ritüellerin localara girişi sağlansa da, masonik değerlerin büyük bir kısmının Aydınlanma Çağı'ndan kaynaklandığı görülmektedir (Cerinotti, 2008). Masonluğun amacı, dünyadaki insanların iyiliğini geliştirmek için temel ilkelerini günlük yaşamda uygulamaya çalışmaktadır. Masonik anlamda insanlık, insan onurunun öğretilmesi demektir. Masonluk, insan odaklı uygulamalarında, toplumun çeşitliliğini ve farklılıklarını göz ardı eder. Bu, bireyler arasındaki eşitliği vurgulamak ve her bireyin değerini tanımak için yapılan bir çabadır.

2.2.2. Topluluk yapısı

2.2.2.1. Localar

Masonların gizli ritüel toplantılarına ‘mabed çalışması’ adı verilir ve bu, masonik sosyalleşme amacını hedefler. Bu çalışmalar, ‘loca’ adı verilen yerlerde gerçekleştirilir. Masonik değerler, semboller ve alegoriler aracılığıyla hem akla hem de duyguya hitap eden eski bir yöntemle bireye aktarılır. Masonluk, belirli bir dini içeriğe veya metafizik inançlara bağlı değildir.

2.2.2.2. Büyük Loca

Masonluk, “Grand Orient” veya “Grand Lodge” olarak adlandırılan şemsiye teşkilatları altında bir araya gelmişlerdir ve bu sayede birbirini tanıyan bağımsız bireysel localara bölünmüştür. Bu yönetim organlarının, eski yönetim organları tarafından tanınabilmeleri için “Büyük Mason Locaları” olarak adlandırılmaları gerekir.

Masonluk tarihi, 1717 yılında İngiltere Birleşik Büyük Locası’nın (United Grand Lodge of England, UGLoE) kurulmasıyla başlar. Bu, masonluk tarihindeki ilk büyük loca olarak kabul edilir. Daha sonra, 1773 yılında, ikinci bir şemsiye organizasyon olan Grand Orient de France (Fransa’nın Büyük Doğusu, GOdF) kurulmuştur. Bu iki çatıteşkilat, günümüz masonluğunun örgütlenmesini büyük ölçüde belirlemiştir. Fransa’nın Büyük Doğusu, Liberal Locaları temsil ederken, “Düzenli masonluğun” Temel İlkeleri, İngiltere Birleşik Büyük Locası tarafından temsil edilmektedir. Ancak, 10 Mart 1999’dan bu yana, İngiltere Birleşik Büyük Locası’nın bir basın açıklamasıyla Grand Orient de France localarının ritüelik toplantılarına katılımı resmen yasaklanmıştır (Griffin, 2002).

2.2.2.3. Derece Sistemi (Rit)

Masonik dereceler, rit türüne bağlı olarak değişkenlik gösterir. Örneğin, İsveç Riti'nde dokuz, İskoç Riti'nde ise otuz üç derece bulunmaktadır. Ancak, genel bir prensip olarak, tüm sistemler çırak, kalfa ve usta olmak üzere üç temel dereceyle başlar. Bu dereceler, Anglo-Sakson ritüeli olarak adlandırılır ve aynı zamanda mavi loca masonluğu olarak bilinir. Bu seviyeler, kişisel gelişim yolunu sembolize eder.

Her rit türünde, üyelerin etik olgunlaşma sürecini tamamen kavraması amaçlanmıştır. Bu nedenle, bu ritler genellikle üyelerin benlik algılarına uygun olarak bu üç seviye ile sınırlıdır. Bu durum, masonlukta bireysel gelişimin ve kişisel dönüşümün önemini vurgular. Bu süreçte, her bir derece belirli bir ahlaki ve etik gelişim aşamasını temsil eder ve üyelerin bu aşamaları deneyimlemesi ve içselleştirmesi beklenir.

2.2.2.3.1. Çırak

Çıraklık derecesinin başlaması, bireyin kendini tanıma sürecini de başlatır. Bu aşamada, çırak, kendi insani kusurlarının farkına varmalıdır. Bu durum, kaba taş sembolü ile ifade edilir. Kusurlu bir varlık olarak çırak, diğer insanların yardımına ihtiyaç duymakta, insanlığın ve kardeşliğin önemini kavramaktadır.

Süreç boyunca, çırak kendini sürekli geliştirmeli ve bu gelişim, sembolik olarak, insanlık tapınağının bir yapı taşı haline gelme arzusunu temsil etmektedir. Bireyin kendi üzerinde sürekli çalışma gerekliliğini ve bu çabanın sonucunda topluma katkıda bulunma arzusu üzerine odaklanmaktadır. Bu nedenle, çıraklık derecesi, bireyin kendi insani kusurlarını kabul etme ve bu kusurları giderme yolunda sürekli bir çaba içinde olma gerekliliğini vurgular. Bireyin kendini ve diğer insanları daha iyi anlama yeteneği gelişmektedir ve bu da onun topluma daha etkin bir şekilde katkıda bulunmasını sağlamaktadır (Simonis, 2002).



Şekil 2.14: Jens Rusch: birinci derece bronz heykel-kaba taş

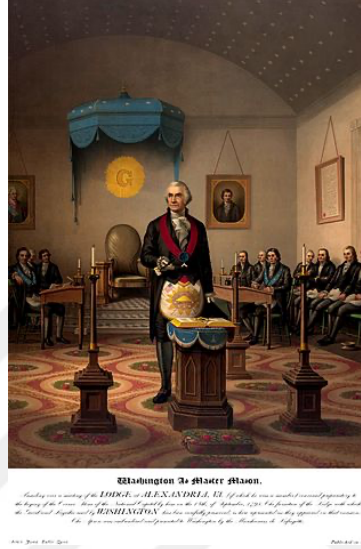
2.2.2.3.2. Kalfa

Bireyin yeteneğine bağlı olarak, genellikle bir yıl sonra, kalfalık rütbesine yükseltilir. Bu rütbe, kübik taşla sembolize edilir. Kalfa, öz disiplin uygulamayı öğrenmelidir. Bu, yapı taşlarıyla sembolize edilen tüm insanların ortak insanlık mabedini inşa etmek için uyumlu bir şekilde bir araya gelmesinin ön koşuludur. Kalfalık derecesi, bireyin sosyal ilişkilerini mükemmelleştirmeyi amaçlar. Kalfa, diğer insanlarla ve özellikle de kardeşleriyle daha uyumlu bir şekilde etkileşim kurmayı öğrenir. Bu, bireyin topluma daha etkin bir şekilde katkıda bulunmasını sağlar. Bu nedenle, kalfalık derecesi, bireyin öz disiplin uygulama yeteneğini geliştirmeyi ve bu sayede topluma daha etkin bir şekilde katkıda bulunmayı hedefler. Kalfalık sürecince bireyin sosyal becerileri ve diğer insanlarla etkileşim kurma yeteneği önemli ölçüde gelişir (Grindle, 2022a).

2.2.2.3.3. Üstad

Üstad mason, insan hayatının geçiciliğinin bilincine varmayı arzular, hayatın sürekliliği üzerine düşünür ve araştırır. Mabet'te sergilenen tablo, sembolik bir biçimde üstad derecesinde sunulur. Tablonun derecesi aracılığıyla deneyimlerini aktaracaktır. Artan sorumlulukları vardır ve ek görevler üstlenir. Bu, üstadın önceki derecelerdeki çalışmalarından ayrı tutulmasını engellemez. Ek olarak (ve isteğe bağlı

olarak), çeşitli kırmızı yüksek dereceli ritler bulunmaktadır ve yukarıda birkaç örnekle gösterilmiştir. Bu ritler, çıraklık, kalfalık ve üstadlık derecelerinin öğretilerini derinleştirmeyi hedefler, bu nedenle artık bilgi veya mükemmellik seviyeleri olarak adlandırılırlar (Grindle, 2022b).



Şekil 2.15: George Washington Loca üstadı 1870 tarihli baskı

2.2.2.4. Kabul edilme

Mason adayları, inisiyasyon sürecine dahil olmadan önce genellikle katıldıkları loca'nın aktif üyeleriyle tanışma fırsatına sahip olmalıdırlar. Süreç, büyük localar arasında farklılık gösterebilir, ancak modern dönemde potansiyel adaylar genellikle İnternet üzerinden yerel bir loca'yı araştırır ve genellikle bir loca sosyal etkinliği veya açık akşam ile tanıştırılırlar. Büyük locaların ve geleneklerinin bulunduğu ülkelerde durum değişiklik gösterebilir. Katılım süreci, adayların özgür iradesiyle gerçekleşir; teşvik edilirken, davet edilmeyebilirler. İlk sorgulama yapıldıktan sonra, resmi başvuru locanın bir üyesi ile gerçekleştirilir ve resmi loca çalışmalarında görevliler tarafından locaya tanıtılabilirler. Bu genellikle daha az resmi bir görüşme ile takip edilir. Aday devam etmek isterse, üyelerin adayın uygunluğunu değerlendirebilmesi ve soruşturabilmesi için ihbar süresi içinde

referanslar alınır. Son olarak, loca her aday için kabul veya reddetme kararı vermeden önce resmi olarak gizli bir oylama yapmaktadırlar (Lodge, 2007-2023).

Her mason kuruluşunun temel bir gerekliliği, her adayın “özgür ve iyi bir karaktere sahip” olmasıdır. Bu, adayın toplum içinde saygın bir konumda olması ve özgür iradesiyle bu yola girmesi anlamına gelir. Bu, masonluk’un temel ilkelerinden biridir ve tüm adayların bu kriteri karşılaması beklenir (Luxembourg, 2023). Feodal dönemin bir gerekliliği olan ortaçağ loncalarının özgürlük meselesi, günümüzde bir bağımsızlık meselesi haline gelmiştir: Hedef, her mason’un uygun ve sorumlu bir birey olması gerekliliğidir (Lodge, 2007-2023). Dolayısıyla, her Büyük Loca’nın, büyük ölçüde değişken ve genellikle belirli durumlarda muafiyetlere tabi olan standart bir minimum yaş sınırı bulunmaktadır. (Örneğin, İngiltere’de katılım için standart minimum yaş 21 olup, ancak üniversite localarına bu yaştaki lisans öğrencilerini kabul etmek için muafiyetler sağlanmaktadır.) Ek olarak, çoğu Büyük Loca, bir adayın Yüce Varlık’a inandığını beyan etmesini gerektirir (her adayın bu durumu kendi perspektifinden yorumlaması beklenir, çünkü genel olarak tüm dini tartışmalar yasaklanmıştır). Birkaç durumda, adayın belirli bir dine mensup olması talep edilebilir. Örneğin, İskandinavya’da en yaygın olan masonluk formu (İsveç Riti olarak bilinir), yalnızca Hristiyanları kabul eder (Yukon, 2010). Yelpazenin diğer ucunda yer alan ve Grand Orient de France tarafından idare edilen ‘Liberal’ masonluk, herhangi bir Yüce Varlık’a olan inanç beyanını zorunlu kılmaz ve ateist bireylerin katılımına izin verir. Bu durum, masonluk pratiğinin genel kabul görmüş normlarından sapma ve düzensiz olarak kabul edilme sonucunu doğurmuştur (Buta, 1964).

İnisiyasyon töreni esnasında, adayın, bir mason olarak hayırseverlik yapmayı taahhüt etmek için, kişisel inançlarına göre kutsal kabul edilen dini bir metin üzerine yemin etmesi gerekmektedir. Üç aşamalı bu süreç boyunca, masonlar, pratik ve yasal sınırlar dahilinde, derecelerine özgü sırları daha düşük dereceli üyelere ve dışarıdan gelebilecek kişilerden korumayı ve zor durumda olan bir mason adaya yardım etmeyi taahhüt ederler (Johnstone, 2005:101-120).

2.2.3. Politik yaklaşım

Masonluk içinde bir ilke olarak siyaset ve din konuşmaları yasaktır. Bu yasak, “Eski Yükümlülükler” adlı metinde ilk defa yer almıştır. Eski Yükümlülükler, İngiltere'nin ilk Büyük Locası adına Papaz James Anderson tarafından 1723'te yazılmış olup günümüzde hâlâ tüm mason locaları için temel mason yasası olarak kabul edilmektedir. Jones yazdığı kitabında Anderson'un bu temel yasayla ilgili söylediklerini şu şekilde kaleme almıştır;

“Ayrıca, rahat ve özgür konuşmayı rencide edecek veya engelleyebilecek herhangi bir şey yapmamalı veya söylememelisiniz. Çünkü bu, birliğimize zarar verir ve peşinden koştığımız iyi amacı boşa çıkarır. Bu nedenle locaya kişisel sataşmalar ve çekişmeler kesinlikle din, millet ve siyaset tartışmaları getirilemez “ (Jones, 1895: VI.2.).

Ahlaki-felsefi bir topluluk olarak masonluk, “yasallığa ve yasadışılığa karşı kararlı bir şekilde bağlıdır” ve “buna bağlı olarak ülke yasalarına uymayı üyelerinin mutlak bir görevi haline getirir. [...]üyelerine belirli bir siyasi görüşü emretmek veya yasaklamak masonluktaki hoşgörü fikrine aykırıdır” (Lennhoff v.d, 2006: 660).

24 Mayıs 1773 tarihinde, Fransa'da bugünkü Grand Orient de France (GOdF) olarak bilinen Grande Loge Nationale kurulmuştur. Montesquieu'nun demokratik kuvvetler ayrılığı ilkesi⁴⁶ gibi düşünceler, 26 Ağustos 1789'da İnsan ve Medeni Haklar Bildirgesi'ne yansımıştır. Aynı zamanda, 1775'te yayınlanan bir genelgede, “Hukuk, halkın iradesinin ifadesidir” cümlesine rastlanmıştır (Lennhoff v.d, 2006: 296).

Yine bir Fransız subayı ve Amerikan Devrim Savaşı'nın kahramanı olan Marquis Gilbert du Motier de La Fayette, 1776'da Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nden bir yıl sonra masonluğa üyeliğini gizlememiştir (Bessel, 1998-2015). La Fayette, Amerikan bağımsızlığı ve onun eşitlik, özgürlük ve adalet idealleri için gönüllü olarak savaşmak üzere Amerika'ya gitmeden önce Metz'de masonluk ışığını aldığını iddia etmiştir. Protestan sivil hakları ve köleliğin kaldırılması için kampanya

⁴⁶ Montesquieu, 1748 yılında, demokratik kuvvetler ayrılığı ilkesini, yasama, yürütme ve yargı olmak üzere üç "siyasi güç" arasında savunan bir mason düşünür olmuştur.

yapmıştır. İnançlı bir demokrat ve özgürlük fikrinin savunucusu olan La Fayette, Thomas Jefferson'ın 1776'da Virginia'da üzerinde çalıştığı demokrasi ve insan hakları için de kampanya yürütmüştür (Revauger, 2014). La Fayette, Fransa'ya döndüğünde, halk tarafından muzaffer bir şekilde karşılanmıştır ve Kral Louis XVI tarafından ileri gelenler meclisine kabul edilmiştir. "Saint Jean d'Écosse du Contrat social" locasının bir üyesi olmuştur.

Ayrıca Amerika'da George Washington, James Monroe, Theodore Roosevelt ve Harry S. Truman gibi birçok Amerikan başkanı, Amerika Birleşik Devletleri'nde masonluk ilkelerini alenen savunmuştur. 19. yüzyılın sonunda ise Freimaurer-Zeitung'un Leipzig yayıncısı Carl Pilz, Avrupa halkları arasında köruklenen 'ulusal nefreti' eleştirmiştir. 'Dünya kardeşliği' hayali, 'ulusal nefret, halkları böldüğü sürece ulaşamaz kalacaktır.' Bu metin, La Fayette'in Fransa'ya dönüşünü ve masonlukla olan ilişkisini vurgulamaktadır. Ayrıca, masonluk ilkelerinin Amerika Birleşik Devletleri'ndeki başkanlar tarafından nasıl savunulduğunu ve masonların uluslararası anlayışa olan bağlılıklarını da belirtmektedir (Hoffman, 2000).

2.2.4. 18. yüzyıl Aydınlanma hareketi

18. yüzyıl Aydınlanma Çağı boyunca, masonlar, genellikle localarında gizlice toplanan benzer düşünen bireylerden oluşan uluslararası bir ağ oluşturmuşlardır. Aydınlanma ideallerini desteklemiş ve bu değerlerin Britanya, Fransa ve diğer bölgelerde yayılmasına katkıda bulunmuşlardır. İngiliz masonluğu, kendi mitleri, değerleri ve çeşitli ritüelleri ile sistematik bir inanç sistemini temsil etmiştir. İskoç geleneklerinin yerel sisteminden ziyade, İngiliz Devrimi'ne dayanan kurumları ve idealleri yansıtan yeni davranış kurallarını benimseyen masonluk, toplumsal bir özgürlük ve eşitlik anlayışını teşvik etmiştir. Bu, loca sosyalliğinden miras kalan ve "özgürlük, kardeşlik ve eşitlik" ilkesini içeren değerlerle uyumludur (Jacob, 1991: 49). Masonluk özellikle Fransa'da yaygın bir şekilde benimsenmiştir. 1789 yılında Fransa'da 50.000 ila 100.000 arasında mason bulunmuştur ve bu durum, masonluğu tüm Aydınlanma dernekleri arasında en popüler hale getirmiştir (Roche, 2000: 436).

Jacob'un değerlendirmesine göre, mason locaları toplum üzerinde güçlü bir etkiye sahiptir, çünkü “yönetimi yeniden oluşturdukları ve anayasalar, yasalar, seçimler ve temsilcilerle tamamlanmış anayasal bir özyönetim biçimi kurdukları” savunulmaktadır. Başka bir deyişle, localarda kurulan mikro toplum, makro toplumu oluşturan dış dünya için normatif bir model oluşturmaktadır. Bu durum özellikle kıta Avrupası için geçerlidir ve 1730'larda ilk localardan ortaya çıkmaya başladığında, bu localardaki İngiliz değerlerinin somutlaşması, devlet yetkilileri tarafından genellikle tehdit olarak algılanmıştır. Örneğin, 1720'lerin ortalarında toplanan Paris locası, İngiliz Jacobite sürgünlerinden oluşmaktadır (Jacob, 1991: 20,73,89). Tüm Avrupa'daki masonlar, genel olarak 18. yüzyılda Aydınlanma düşüncesine referanslar yapmışlardır. Örneğin, Fransız localarında kabul törenlerinin bir parçası olan “Aydınlanmanın yolu olarak aydınlanmışları arıyorum” ifadesi sıkça kullanılmıştır. İngiliz locaları ise kendilerine “Aydınlanmamışları inisiye etme” misyonunu benimsemiştir. Birçok loca, bilimsel olarak düzenlenmiş bir evren yaratan ilahi varlığa masonik terminolojiyle hitap ederek övgülerde bulunmuştur (Jacob, 1991: 145-147).

Tarihi Robert Roswell Palmer'a göre, mason locaları bağımsız bir şekilde hareket eder ve masonlar siyasi yaklaşımlarında bir grup olarak birlikte hareket etmemektedirler (Palmer, 1970: 53). Amerikan tarihçileri, Benjamin Franklin ve George Washington gibi önemli fiğrlerin mason localarında aktif rol aldığına dair belirtilere odaklanmakta, ancak bu gruba ilişkin Amerikan Devrimi dönemindeki etkinin önemini azımsamaktadırlar (York, 1993). Daniel Roche, mason localarının iddia ettiği eşitlik ilkesine karşı çıkararak, lokal eşitliğin aslında elitist olduğunu savunmakta ve sadece benzer sosyal geçmişe sahip erkekleri etkilediğini ifade etmektedir (Roche, 2000: 437).

Uzun vadeli bir tarihsel perspektiften bakıldığında, Norman Davies, masonluğun yaklaşık 1700'lerden 20. yüzyıla kadar Avrupa'da etkili bir g olduğunu savunmaktadır. Aydınlanma ağı boyunca hızla genişlemiş ve Avrupa'daki hemen hemen her ülkenin yanı sıra Yeni Dünya ve Asya'daki Avrupa kolonilerine

ulaşmıştır. Davies'e göre, masonluk, “19. yüzyılın sonlarından itibaren Liberalizmle güçlü bir şekilde ilişkilendirilecektir” (Davies, 1996: 634).

Hristiyanlığın hâkim olduğu Avrupa kıtasında, masonluk, dinin dogmatik yapısına karşı olması nedeniyle özellikle Katolik Kilisesi'nin şiddetli eleştirilerine maruz kalmıştır. 20. yüzyılda, Faşist ve Komünist rejimler tarafından baskı altına alınmıştır. masonluk, bu dönemde özellikle kraliyet ailesi üyeleri, aristokratlar, politikacılar, iş adamları, entelektüeller, sanatçılar ve politik aktivistler arasında önemli bir ilgi odağı olmuştur. Davies, önde gelen bazı üyelerin Montesquieu, Voltaire, Sir Robert Walpole, Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Wolfgang von Goethe, Benjamin Franklin ve George Washington olduğunu belirtmektedir (Davies, 1996: 634). Steven Bullock, 18. yüzyılın sonlarına doğru, İngiliz localarının başkanlığını Galler Prensi'nin, Prusya localarının kral Büyük Frederick'in, ve Fransız localarının ise kraliyet prenslerinin üstlendiğini ifade etmektedir. Ayrıca, İmparator Napolyon'un, kendi kardeşini Fransa'nın Büyük Üstadı olarak atadığına dair iddiaları gündeme getirmektedir (Bullock, 1996).

2.2.5. Aydınlanma hareketinin etkilediği Avusturya'daki Mason locası “Wahren Eintracht” (Gerçek Birlik)'in Gizemli Projesi

Wilhelmsbader Konvent⁴⁷ veya Wilhelmsbad Konvansiyonu (Hammermayer, 1980) sonrasında, Mozart'ın yakından ilişkilendiği “Zur Wahren Eintracht” locası, antik gizemleri sistemli bir şekilde araştırmak amacıyla bir projeyi hayata geçirmiştir. Bu çalışmaların bir sonucu olarak, 1784 ile 1787 yılları arasında, en az 13 farklı bilimsel ve kapsamlı makaleyi “Journal für Freymaurer” (Masonlar için Dergi) adlı dergide yayınlamışlardır.

⁴⁷ 15 Temmuz'dan 1 Eylül 1782'ye kadar, 1751'de kurulan "Kudüs Kutsal Tapınağı Şövalyelerinin Yüksek Düzeni" (daha çok “Strikte Observanz” (Sıkı Gözlem) olarak bilinir), sistemin geleceğini tartışmak için, Büyük Locaları temsil eden elçi kardeşleri "Hanau yakınlarındaki Wilhelmsbad'daki Gesundbrunnen'de" bir araya topladılar. Konvansiyon, kardeşlerin bir dizi belirleyici toplantısının sonuncusu ve aynı zamanda sonuçları açısından en kapsamlı olanıydı. Teşkilat yapısı yeniden düzenlendi, içeriği temizlendi, düzenin adı ve ritüelleri değiştirildi. Illuminati tarafından planlanan devralma girişimi başarısız oldu. https://freimaurer-wiki.de/index.php/Wilhelmsbader_Konvent



Şekil 2.16: Piramit- Şehir Parkı Hanau, Wilhelmsbader

Bu çabalar sonucunda, Viyana, tüm Avrupa'da heyecan yaratan tartışmaların merkezi haline gelmiştir. 1776 ile 1787 arasında, antik gizemlerle ilgili yaklaşık üç düzine büyük yayın ortaya çıkmıştır. Bu süreç, Göttingenli filozof Christoph Meiners'in 1776'da yayınlanan bir makalesi olan “Eskilerin Gizemleri, Özellikle Eleusis Gizemleri Üzerine” ile başlamıştır (Meiners, 1776). Meiners'in eseri, antik gizemlerin ötesinde politik bir boyut sunarak yeni ve çığır açıcı bir perspektife sahiptir. Antik gizemleri sadece tarihi bir olgu olmaktan çıkararak, yazarın çağdaşları için kendi durumlarının bir aynası ve modeli haline getirir. Bu yazı, özellikle İngiliz piskopos, edebiyat bilgini ve klasik filolog William Warburton'un 1738 ile 1741 yılları arasında yayımlanan “The Divine Legation of Moses” (Warburton, 1738-1741) adlı üç ciltlik eserinden ikinci kitapta ele alınan antik gizemlerden esinlenmiştir. Warburton'un merak ettiği temel soru, ilahi vahiy olmaksızın işleyen dinlerin işleyiş mekanizmaları olmuştur.

Warburton, ilahi vahiye dayanmayan dinlerin işleyişini anlamak amacıyla geliştirdiği sorusuna yönelik çözümlemesinde, gizemlerin, paganizmin politik teolojisinin özünden kaynaklandığına dair çarpıcı bir tezde sunmuştur (Warburton, 1738-1741: 27). 18.yüzyılda, dışlanan putperestlerin “doğa teolojisi” adı verilen bir inanca bağlı olduğu görülmektedir. Bu inanç, yaratılıştan Yaradan’a çıkarım yoluyla doğanın bilgisini kullanarak Tanrı’ya ulaşmayı içerir. Bu süreç, “deist” teriminin ortaya çıkmasına yol açmıştır. Hatta Spinozacılar bile bu tanıma “avant la lettre”⁴⁸

⁴⁸ Bir kavram keşfedilmeden ya da bir terimi sözlüklere sokmadan önce, o terimin ifade ettiği şey için kullanılan söz grubu.

olarak uymaktadır. Warburton'un tezi ise, hiçbir devletin din üzerine kurulamayacağı yönündedir.

Akıl tarafından yönetilen din veya doğa teolojisinin devlet tarafından desteklenmesi mümkün değildir. Devletin, hukuku korumak ve ulusal kimliğini ifade etmek için tanrılara ihtiyacı olduğu belirtilmektedir. Bu durum, dinin “egzoterik” (zahire) olarak ayrıldığı ve devleti destekleyen popüler çok tanrıcılık ile seçkinlerin ezoterik deizmi arasında bir ayrım oluşturduğu bir yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Warburton'dan çok önce, tüm pagan devletlerin ve dinlerin, arketip, model yapısı “çift yönlü felsefe” teriminin yaygın halde kullanıldığı eski Mısır kültürü olduğu belirtilmiştir. Warburton, bu ikili felsefenin veya dinin, bir egzoterik ve bir ezoterik tarafa bölünmüş, politik yorumunu savunmaktadır. Ezoterik din ya da felsefe, “yeraltında” (kapalı kapılar arkasında), gizlice uygulanmalı ve aktarılmalıdır, çünkü insanların bu felsefe hakkında herhangi bir şey bilmesine izin verilmemelidir. Ancak Warburton, pagan devletlerin tamamen yalanlar üzerine kurulduğunu söyleyecek kadar ileri gitmemiştir. Tam tersine, popüler dinin dayandığı kurmacaların yararlılığını vurgulamıştır (Warburton, 1738-1741: 215). Onların varlığı, sivil toplumun ve düzenli bir devletin işleyişi için hayati öneme sahiptir. Bu nedenle, onların kurgusal doğasını ortaya çıkarabilecek gerçeklerin gizlenmesi, bu yapıların korunması ve sürdürülmesi açısından zorunlu hale gelmiştir.

Mısırlılar, devletin tehlikede olduğu gerçekleri koruma ve iletmeye yönelik bir düzen oluşturmak için, yalnızca inisiyeler tarafından okunabilecek sembolik bir yazı geliştirme ve ezoterik dinin inisiye olmayanların gözünden tamamen gizlilik içinde uygulanabileceği geniş yeraltı kütüphaneleri, araştırma merkezleri ve ritüel aşamaları oluşturma gibi üç bileşenli bir çözüm bulmuşlardır. Mısır'ın yeraltı dünyasının arkeolojik keşfi, Warburton'ın tezini doğrulamıştır. Kamusal, devlet destekli halk dinleri ile gizli, felsefi gizem dinleri arasındaki karşıtlık, Mısır'da genel bina inşaatı ile yüksek inşaat mühendisliği arasındaki karşıtlığın bir yansımasıdır. Yeraltında, filozofların tanrısına tapan ve metallerin işlenmesi (Simya) yoluyla benliğin ve insan toplumunun arıtılması üzerinde çalışan eski Mısır bilgeleri ile Avrupalı masonların localarında aynı projeyi sürdürenler arasındaki paralellik o

kadar belirgindir ki, masonlar kendilerini eski Mısır rahiplerinin mirasçıları olarak görebilmektedirler. (Warburton, 1738-1741).

Wolfgang Amadeus Mozart, babası Leopold'un 16 ve 22 Nisan 1785 tarihlerinde "Wahren Eintracht" (Gerçek Birlik)'in loca toplantılarında kalfa ve üstad derecesine terfi ettiği süreçte belirli bir bilgi birikimine sahip olmuştur. Bu durum, Anton Kreil'in gizli Mısır rahip tarikatının ve bu tarikatın modern masonluk ile olan bağlantısını detaylı bir şekilde tasvir ettiği iki konferans vermesiyle gerçekleşmiştir. Mozart'ın bu konferansları dinlediği bilgisi daha önce bilinmiyordu, ancak bu durumu destekleyen ikna edici kanıtlar mevcuttur (Irmén, 1994: 271).

Çifte din veya felsefe'nin karşıtlık anlayışından doğan gizemlerin inisiyasyon ritüeli, belirli bir sıralaması olmayan üç aşamadan oluşmaktadır. İlk aşama, yetişkin bireylerin popüler dinin önyargıları ve doktrinlerini reddetmeleri gerektiği anlamına gelmez; daha ziyade, gerçek anlamda Aydınlanmaya açık olmaları gerektiğini ifade eder. İkinci aşama, müridin ruhunu, nihai olarak yanlışların yerini alacak olan gerçeği kabul etmeye hazırlamak için, en yoğun duygusal karışıklığa ve neredeyse bir ölüm deneyiminin eşiğine getirilmesi gereken denemelerden oluşur. Bu teori, aşağıdaki şema ile temsil edilebilir;

İlk durum	İnisiyasyonun ilk adımı	İkinci adım	Üçüncü Adım
Popüler Din İllüzyonları	Arınma	Küçük Gizemlerin Öğretileri ve Denemeleri (sessizlik, sebat etme)	Büyük Gizemler 1. Ölümle yüzleşme ("yücelme") 2."Epopeteia – Göksel" (Gerçeğin Görüşü)
Masonik dereceler ve Açıklamaları	Çıracak "Kendini tanı!"	Kalfa "Kendine hâkim ol!"	Üstad "Kendini Tamamla"

Bu noktada, yalnızca en güçlü ve olgun karakterler için ayrılmış olan üçüncü ve nihai aşama, perde arkasındaki gerçeği açığa çıkarma veya W.A. Mozart'ın "Sihirli Flüt" operasında ifade ettiği şekliyle "ins Heiligtum des groessten Lichtes"

(W.A.Mozart, 1791: 80) (en büyük ışığın kutsal yeri)'ni görme hakkını elde etmektedir. Bu durum, Sihirli Flüt'ün hikâye yapısı altında benzer bir temel şemanın yattığının farkına varmamıza olanak tanımaktadır.

2.2.6. Masonluğun Mısır gizemlerine ilgisi

Mısır gizemleri ve masonluk, 18. yüzyılda sıkı bir ilişkiye girmiştir. Özellikle simya odaklı yaklaşımında, masonluk, Hermes Trismegistus'u kurucu kahramanları olarak kabul eden 17. yüzyıl Hermetik geleneğini benimsemiştir (Ebeling, 2005). Masonluk, 1315'ten itibaren yasaklanan Tapınakçı Tarikatı ve bu tarikatın Süleyman Tapınağı ile mimar Hiram'a dayanan etkileyici mitolojisi ile genellikle ilişkilendirilir. Ancak, masonluğun Eski Mısır ile olan bağlantısı da kültürünün ayrılmaz bir parçasıdır. 1782'deki Wilhelmsbad Konvansiyonu'nda, Tapınak Şövalyeleri efsanesinin savunulamayacağı sonucuna varıldıktan sonra, masonlar Mısır gizemlerine olan ilgilerini yeniden canlandırmışlardır (Hammermayer, 1980). Masonlar, daha sağlam temeller ve farklı kökler arayışında, eski Mısır'ın gizemlerinden yeni bir anlam çıkarmıştır. Wilhelmsbad'dan hemen sonra Johann August Starck tarafından yayınlanan “Über die alten und neuen Mysterien” ‘Eski ve Yeni Gizemler Hakkında’ (Starck v.d, 1782) adlı kitap, masonların bu arama sürecinin, yeni gizemlerin oluşması için eski gizemlere yönelim yoluyla belirgin bir yön kazandığını göstermiştir.

Masonlar, kendi ritüelleri için örnekler bulmak ve kendilerini bu eski kültürlerin mirasçıları olarak görmek için, masonluk ruhuna uygun gizli topluluklar olarak düşünülen bu kültürleri titizlikle incelemişlerdir. Artık varlıklı masonlar, bahçelerinde piramitler inşa etmeye başladılar ve aynı dönemde “Kont Cagliostro” adını alan Giuseppe Balsamo, “Mısır ritüeli”ne dayalı loca çalışmalarını başlatmıştır (Freller, 2001).

1776 ile 1800 yılları arasındaki dönem, antik gizemlerle ilgili yayınların yoğun bir şekilde arttığı bir dönem olarak kaydedilmiştir. Bu konu, o dönemde popüler olmuş ve sadece bir oyun, şarkı ya da opera olarak ifade edilmesi beklenmiştir (Simonis, 2002). “Gizemler” terimi, genellikle gizli bir dinin yeraltı

dünyasına inisiyasyon ritüelleri olarak tanımlanır. Bu ritüeller, popüler dinin yanılsamalarından hayal kırıklığına uğrayan ve imtihan karanlığından geçerek nihayet gerçeğin tam ışığına ulaşmayı hedefleyen bir inisiyasyon yoludur. Bu yol genellikle dört aşamadan, ‘hatanın ilk aşaması, yanlış anlamalardan arınma, küçük gizemler ve büyük gizemler’den oluşur (Assmann, 2005: 162 - 166). Her suçsuz ve özgür yurttaş, masonik geleneklerin bir parçası olan küçük gizemlere katılmaya davet edilirken, üstün erdem ve bilgeliğe sahip olanlar ise Büyük Gizemlere kabul edilir. Büyük Gizemler, inisiyeyi ölümle yüzleştiren ve gerçek bir ıstırap deneyimi yaşatan ritüellerdir. Bu ritüeller, son derece etkileyici ve dönüştürücü bir deneyim sunmak üzere tasarlanmıştır. Burada kişinin hazırlıksız bir şekilde katlanamayacağı bir gerçeği “görme” adımını atmasına neden olmaktadır. Ancak, masonluk ile Mısır gizemleri arasındaki bağlantı, özellikle W. A. Mozart’ın eserlerinde belirgin bir şekilde ifade edilmiştir. Bu bağlamda, 1782 öncesi ve sonrasında ortaya çıkan iki farklı çalışma, bu ilişkiyi ön plana çıkarmaktadır;

“İlluminatlar, 1782’de Wilhelmsbad’da toplanan Masonlar Konvansiyonu’nda değişik hiziplerden birtakım Masonları saflarına kazanmayı başardılar. Böylece birçok yerdeki, özellikle de Avusturya’daki mason localarına sızma olanağını elde ettiler.” (Thomas, 1994: 23)

Thamos, Mısır Kralı” adlı eser, Şansölye Yardımcısı, Devlet Konsey Üyesi ve mason Tobias Philipp Baron von Gebler tarafından yazılmıştır. Bu eser, ilk olarak 1773’te (KV 173d) yayınlanmış ve daha sonra 1779’da (KV 345 [336a]) gözden geçirilerek genişletilmiştir. İkinci baskısı 1783’te yapılan eserin adı “Mısır Kralı” olarak değiştirilmiştir. Bu “kahramanca drama” için bestelenen müzik, Emanuel Schikaneder tarafından yazılan libretto ile, 1791 yılında “Sihirli Flüt” (KV 620) eserine dahil edilmiştir.

“Açıkça anlaşıldığı üzere, Gebler ondan oyununun müziğini yazmasını istediği sırada Mozart, Masonik düşüncelerle tanışmış durumdaydı. Hatta Demeğin ritüeli ve sembolizmi konusunda da bir şeyler öğrenmiş olsa gerek. Thamos’un müziği Mozart’ın gerek kişiliğinin gerekse besteciliğinin gelişmesinde önemli bir aşama oluşturur. Mozart Aydınlanma düşüncesiyle ilk kez ilişki kuruyordu. Bu düşünce onun kısacık yaşamı boyunca gitgide daha önemli bir hale gelerek en son anlatımını, yaşamının son yılında bestelediği Sihirli Flütte bulacaktı.” (Thomas, 1994, p. 36)

Masonluk ve Mısır gizemleri arasındaki ilişki, en belirgin biçimde bu opera eserinde kendini göstermektedir. Masonlukla ilişkili olarak bestelenmiş hiçbir müzik eseri, parlaklık açısından “Sihirli Flüt” ile kıyas kabul etmemektedir. Ayrıca, bu opera eseri, Antik Mısır’a olan merakın henüz bilimsel bir disiplin haline gelmediği bir dönemde ortaya çıkmıştır. Gebler’in “Thamos” adlı eseri ile Schikaneder’in “Sihirli Flüt” adlı eserinin konusu, Abbe Jean Terrasson’un “Sethos” (Terrasson, 2009) adlı romanına dayanmaktadır. “Thamos’un, aynı şekilde de Sihirli Flütün doğrudan kaynaklarından biri de Abbé Terrasson’un 1731’de yazdığı, Marcus Aurelius zamanında yaşayan İskenderiyeli bir Yunanlının yapıtı biçiminde kaleme alınmış Sethos adlı romanıydı.” (Thomas, 1994: 36) Ancak Thomas, “Sihirli Flüt” operasının tamamen Terrason’un “Sethos” romanından uyarlanmadığını iddia etmektedir;

“Kesin olan şudur: sihir, pandomim, görkemli ritüel gibi tüm öğelerine karşın Sihirli Flüt eksiksiz bir bütün oluşturur ve temelinde bu bütünü kuran da operanın müziğidir. Librettoda birtakım kaynaklardan yararlanılmıştır. Bunlardan biri, Dschinnistan adlı bir Doğu masalları derlemesiydi. Masonik öğelerin bir bölümü, Terrason’un Sethos adlı romanından, bir bölümü de Bom’un eski Mısır gizem törenleri üzerine yazdığı kitaptan alınmıştı.” (Thomas, 1994, p. 202)

2.2.7. Thamos Mısır’daki Kral

“Thamos, Mısırdaki Kral, KV 345 (336a)” adlı eser, Tobias Philipp Freiherr von Gebler’in bir oyunu olup, sahne müziği Wolfgang Amadeus Mozart tarafından bestelenmiştir. Eser, 1773 yılında Dresden’de yazılmıştır ve tam tarihi konusunda çeşitli spekülasyonlar olmasına rağmen, prömiyeri 4 Nisan 1774’te gerçekleştirilmiştir. Kathrine Thomson’a göre, “Thamos”, Almanya ve Avusturya’da almanca eserlere verilen önemin arttığı bir dönemde yazılmıştır. Ancak eserin dilinin ağıdalı olması, eserin başarısını gölgelemiştir. Buna rağmen “Thamos, Aydınlanma düşüncelerinin dile getirildiği bir yapıt olması bakımından ilgi çekici bir oyundur” (Thomas, 1994: 35).

Gebler’in eseri Salzburg’da başarısız olmuştur ve bu durum Mozart’ın hayal kırıklığına uğramasına neden olmuştur. Mozart, babasına yazdığı bir mektupta, “Thamos’un müziğini kullanamamak beni derinden üzmüştür. Ancak, burada

popüler olmayan bu parça artık icra edilmeyen ve reddedilen eserler arasına girmiştir. Müziği için tekrar sahnelenebilir ancak bu pek olası görünmüyor.” (15.02.1783) (Mozart v.d, 1966: 840) (Borchmeyer & Gruber, 2007a: 501-512) şeklinde ifade etmiştir.

Sihirli Flüt”ün başarısını değerlendirecek olursak, bu durumda haklılık payı olduğu görülebilir çünkü eserin müziğinde “Sihirli Flüt”ü hatırlatan birçok tema bulunmaktadır. Gebler ve Mozart’ın “Thamos” adlı eserinde, “Sihirli Flüt” için hayati öneme sahip olan iki unsur, Mısır ve masonluk bir araya gelmektedir.

“Eylem yeri güneşin şehridir (Heliopolis), gösteri sahnesi birinci, üçüncü, dördüncü ve beşinci perdelerde güneş tapınağını ve ikinci perdede güneş bakireleri evinin bir galerisini sunar. [...] Eylem sabahdan Akşama kadar sürer” (Gebler v.d, 1773: 6). Genç Thamos'un kral olarak taç giyeceği ve güneş bakirelerinden birini eş olarak seçeceği gün, yani yer ve zaman birliği vardır.

“...en eski çağlara, hurafenin akli henüz timsahların, kedilerin, hatta bir sümbülün bile bütün milletler için tapınma nesnesi haline geldiği ölçüde alçaltmadığı o zamanlara götürür. Ancak orijinal kökenine daha yakın, daha saf olan putperestlik, hayırsever yıldızlar veya kahramanlarla sınırlı olmak koşuluyla.” (Gebler v.d, 1773, pp. 3 - 4)

Bu eser, masonik düşüncelerle ne tür bir ilişki kurmakta ve Mısır Gizemleri fenomeni içerisinde kendine nasıl bir konumlandırma yapmaktadır? İkinci soruya yanıt vermek nispeten daha kolaydır. Oyun, 18. yüzyıl opera ve tiyatro sahnesi için benzersiz olmayan, ancak oldukça nadir bir konu olan Antik Mısır’da geçmektedir. Eser, rahip ve rahibeler korosunun katılımıyla yükselen güneşe yapılan bir dua ile açılır;

*“Gece, ışığın düşmanı, çoktan yol veriyor sana, güneş!
Mısır şimdiden size yeni bir kurban getiriyor:
Dilekleri duy! senin sonsuz rotan
Thamos halkına mutlu günler getirsin!” (Kern, 2023).*

Ve gene iki grubun batan güneşe yapılan bir duası ile sona erer; “Tanrı her şeye kadirdir! Her zaman yeni ve her zaman muhteşem!” (Kern, 2023). Bu durum, Antik Mısır’ın iki anahtar özelliğini; güneş kültürünün yüce tanrı olarak kabul edilmesi

ve dinin temel ve çerçeveleyici rolünü vurgular. Rahipliği en azından krallıkla eşit bir seviyeye getirmektedir. Ek olarak, rahiplik ve krallığın yanında, Mısır’da belirli güç blokları da bulunmaktadır. Bu bloklar, hüküm süren kralın saflarından “primus inter pares”⁴⁹ olarak seçilen “İmparatorluğun Prensleri” tarafından oluşturulmuştur. Bu prensler, halk veya kamuoyu tarafından belirlenir.

Eserde, görünmeyen fakat sadece adı anılan Pheron dışında, diğer prenslerin Amosis, Horus ve Athos olarak adlandırıldığı görülmektedir. Ayrıca, libretto’nun ilk baskısında yer alan “önsöz” bölümünde, von Gebler’in bazı isimleri açıkladığına dair bilgiler bulunmaktadır.

“Menes, Ramesses, Thetmos (burada daha uygun telaffuz nedeniyle Thamos) isimleri Mısır krallarının hiçbir hanedanında doğrudan birbirini takip etmez. Ancak bu imparatorluğun en eski tarihinde hangi belirsizliğin ve karanlığın hüküm sürdüğünü ve Julius Africanus, Eusebius, Josephus, Eratosthenes ve diğer kronologlara göre Mısır naiplerinin sırasının ne kadar çeşitli verildiğini biliyoruz.” (Gebler v.d, 1773, p. 3)

Mısır, mantıksal bir çerçevede ele alındığında, imparatorluğun birliğinin çözüldüğü ve birden fazla hanedanın eş zamanlı olarak hüküm sürdüğü ‘ara dönem’ içerisinde bulunuyor olmalıdır. Bu durum, von Gebler’in bu dönemdeki birkaç hanedan hakkında bahsetmesini açıklar (Gebler v.d, 1773: 5). Şimdi, Thamos’un konusuna kısa bir giriş yapalım.

2.2.7.1. Thamos’un konusu

Ramasses, Kral Menes’i tahttan indirmiştir. Menes, Devrim sonrası ortadan kaybolmuş ve genel kanı onun hayatını kaybettiği yönündedir. Ancak Menes, Sethos adı altında saklanmayı başarmış ve kendi kızı Tharsis’in de hizmet ettiği güneş tapınağında başrahip olarak varlığını sürdürmüştür. Tharsis, Ramasses’in ölümünün ardından Menes-Sethos’un hükümdarlıktan feragat etmesi sebebiyle tahta çıkacak olan Thamos’a aşıktır. Thamos’un güvendiği Pheron ise Tharsis’e olan aşkı ve onun aracılığıyla tahta geçme umuduyla dostuna ihanet etmektedir. Bu konuda, Güneş

⁴⁹ Eşitler arasında birinci, aynı rütbe, makam veya mevkiye sahip kimseler arasında en kıdemli olanı belirtmek amacıyla kullanılan bir terimdir. Latince teriminden türemiştir.

Bakirelerinin en yüksek rütbesine sahip olan Mirza ona yardımcı olmaktadır. Mirza, Tharsis'i Thamos'dan uzaklaştırmaya çalışmaktadır. Ancak Sethos, kızını ve Thamos'u, Pheron ve Mirza'nın, Thamos'un tahta çıkmasını engellemeye çalıştıklarına ikna etmeyi başarmıştır. Pheron planının başarısız olduğunu görünce silah zoruyla planını uygulamaya karar vermiştir. Ancak Sethos kendini göstermiş ve haini tutuklatmıştır. Kendini bıçaklayarak hayatına son veren Mirza'nın ardından, tanrılara öfkeyle küfreden Pheron'a yıldırım çarpmıştır. Yaşlı kral Sethos, kızı Tharsis ile Thamos'u birleştirerek her ikisini de tahta çıkarmıştır (Kern, 2023).

2.2.7.2. Thamos'un alegorik ve simgesel yönleri

Gebler, Mısır'ın bu tasvirini, Terrasson'un Sethos adlı romanından almıştır. Bu romanda da benzer şekilde istikrarsız siyasi koşullar hüküm sürmekte ve hikaye, gayrimeşru iddialar ve entrikalarla mücadele etmek zorunda kalan bir taht varisi üzerine kuruludur. Tahtın meşru varisi Sethos, sevgi dolu ve halk tarafından sevilen bir kraliçenin üvey oğludur. Öte yandan Kraliçe Daluca, ölen zayıf kralın ilk eşi ve kötü niyetli üvey annedir. Daluca, soyunun tahtını güvence altına almak için her türlü eylemi gerçekleştirmeye hazırdır ve bu amaçla Osoroth ile evlenir (Terrasson & Lediard, 1732). Von Gebler'in eserinde, tahtın meşru varisi Tharsis, halkın sevgilisi ve öldüğüne inanılan Kral Menes'in kızı olarak tasvir edilmiştir. Tharsis, tahtı gasp etme çabasında olan Mirza ve yeğeni Pheron tarafından Daluca rolüyle kullanılmaktadır. Thamos, tahtı Tharsis'in babasından gasp eden Ramses'in erdemli ve saygın oğludur. Gebler, Sethos karakterini ikiye bölerek, Tharsis'i meşruiyetin bastırılmış yönünü, Thamos'u ise erkek erdem yönünü temsil etmek üzere tasarlar. Bu süreçte von Gebler, Terrasson'un eserinde eksik olan bir aşk hikayesi özünü kullanır ve siyasi entrikayı aşk entrikasıyla uyumlu bir şekilde işler. Ancak von Gebler'in eserinde eksik olan ve Terrasson'un eserinde güzel bir şekilde işlenen unsur, gizemlere inisiyasyon motifidir. Eski Mısır'ın masonlar için büyüleyici etkisi, dini bir düzene giriş biçimindeki eğitim yolunun teşvikidir. Bu, Mısır'ın masonlar için kendi gizemlerinin modeli haline geldiği anlamına gelir. Sonuçta, masonlar da eğitimle kişisel gelişim konusunda ilgilenirler. Dolayısıyla, inisiyasyonun belirleyici

motifi eksik olduğunda, bir kişi bu “Mısırlı” eserin masonik yönünün ne olduğunu sorgulayabilir.

İlk olarak sorgulanması gereken konu, Baron von Gebler’in masonluk içerisindeki derece yapısından hangisiyle ilişkilendirileceğidir. G. E. Lessing ve Friedrich Nicolai gibi masonlarla olan arkadaşlığı ve F. Nicolai ile yoğun mektuplaşmaları, masonluk içerisinde aydınlanmış (illuminat) bir eğilime sahip olduğunu göstermektedir (Massin, 1970: 135). Baron von Gebler, Aydınlanma’nın Avusturya’daki ana merkezi ve İlluminati’nin kalesi olarak kabul edilen “Zur Wahren Eintracht” locasının bir üyesi olmamasına rağmen, Aydınlanma’nın fikirleri ve değerleriyle ve aynı zamanda güçlü bir siyasi ajandayla yakından ilgilenmektedir. İmparator II. Joseph’in masonik kararnamesinin yayınlanmasının ardından 1785 yılının sonunda Viyana’daki localar sekizden üçe indirilmiştir. Bu süreçte, von Born kalan üç locadan biri olan “Zur Wahrheit” (Gerçeğe) locasını yönetirken, von Geblers “Zur neugekrönten Hoffnung” (Taçlandırılmış Yeni Umut) locasını yönetmektedir. Ünlü besteci Mozart, von Geblers’in başkanı olduğu locanın bir üyesi olmuştur (Damals, 1785). Bu durumdan, von Gebler’in İlluminati’den oldukça uzak olduğu sonucuna ulaşılabilir; ancak Gebler’in Thamos’u masonik düşünceleri içeriyorsa, bu düşüncelerin açıkça spiritüel değil, politik bir yönelime işaret ettiği görülür. Bu bağlamda, Thamos’ta halkın ve kamuoyunun oynadığı belirgin rol önemli hale gelmektedir.



Şekil 2.17: Mozart'ın loca ziyaretini gösteren tutanak

Popüler egemenlik ilkesi, masonik Aydınlanma çevrelerinde evrilmiş ve II. Joseph'in reform hedeflerinden birini oluşturmuştur. Von Gebler, 1780'de "Devlet yavaş yavaş halk olmaya çalışmalıdır" (Koşalka, 1991: 28) ifadesini kullanmıştır.

Adaletli bir kral, halkın sevgisiyle meşruiyetini sağlar; buna karşın, tüm ordunun kontrolünü elinde tutan bir isyancı bile bu durumda etkisiz kalır. Dernek kapılarına asılan ve halka broşür şeklinde dağıtılan 'notlar', von Gebler'in oyununun kamuoyuna verdiği büyük önemi yansıtmaktadır. Devlete yönelik tehdit, halktan değil, iç savaşı kışkırtabilecek ve silah zoruyla hükümeti devirebilecek 'imparatorluğun prenslerinden' gelmektedir.

"Thamos, adaletsiz bir kral olan babasını şu sözlerle kınar: 'Ey bahtsız baba! Sen tüm dünyayı saltanat asanın altında tutsan da mutsuz olurdun. Thamos ise, dostları olmadıkça, halkını sevmedikçe hükümdarlık edemez' (W.A.Mozart & Gebler, 1774: 75). Bu sözler, Masonlara ve daha başka kimselere uyguladığı baskıların anılan taze olan annesinden daha adil bir biçimde yönetmesi için, Marie Theresia'nın oğlu genç Joseph'e yöneltilmiş bir çağrı olarak yorumlanabilir. Gebler, adaletli ve mutlu bir topluma, ancak hükümdarın halkıyla ittifakı sayesinde erişilebileceği yolundaki demokratik inancını, Eski Yunan tarzında korolar kullanarak dile getiriyordu" (Thomas, 1994: 38).

Mozart'ın 17 yaşında bu topluluğa neden ilgi duyduğunu belirlemek zor olmaktadır. 1778 yılında annesinin kaybı ve sonraki seyahatinde Mannheim'da masonlar ile çevrili bir toplulukta kendine bir yer bulması, olası sebepler arasında yer alabilir. Ancak, baba ve oğul arasındaki mektuplardan bu sonuca ulaşmak oldukça mantıklı olacaktır; “Bu kez onu dünya üzerindeki hiçbir doktor kurtaramazdı, Tanrı'nın iradesi böyle olsa gerek; vâdesi gelmişti. Tanrı onu yanına almak istedi.[..] Mannheim beni, benim onu sevdiğim kadar seviyor” (Mozart v.d, 1966: 584,630)

Thomas bu konu hakkında aşağıdaki ifadeleri kullanmaktadır; “Mozart'ın çoğu mason olan Mannheim'lı dostları, ona orada bir mevki sağlamaya çaba gösterdilerse de bunda başarılı olamadılar “ (Thomas, 1994: 52).

Mozart, 1777/78 yıllarında Mannheim'da bulunan mason ve oyun yazarı Otto Freiherr von Gemmingen-Hornberg ile tanışma fırsatı bulmuştur. Bu tanışıklık sonucunda, Antik Doğu temalı Semiramis adlı melodram için müzik bestelemiştir. Ancak, ne yazık ki bu eser günümüzde kaybolmuştur. Mannheim'da geçirdiği süre zarfında Georg Anton Benda'nın Medea adlı melodramıyla da tanışmış ve bu eseri oldukça beğenmiştir (Mozart v.d, 1966: 631). Görünüşe göre, daha sonraki eseri olan Idomeneo'da ve takip eden operalarında da geliştirdiği, konuşma veya şarkı sözlerini psikolojik bir açıdan aydınlatan, son derece etkileyici tiyatro müzik projesi tarafından büyülenmiştir. Bu proje, onun sanatındaki en yüksek ustalık düzeyini temsil etmektedir.

“Biliyorsunuz ki, içinde şarkı yok, sadece ezber var, müzik ezbere zorunlu eşlik gibi. Müzik devam ederken ara sıra sözler söylenir ve bu en iyi etkiyi yaratır. [...] Ne düşünüyorum biliyor musunuz? Bence çoğu opera resitativ bu şekilde ele alınmalı ve sadece ara sıra, kelimeler müzik tarafından mükemmel bir şekilde ifade edilebildiğinde söylenmelidir.” (Mozart v.d, 1966: 631)

2.2.8. Gizem Anlayışının Işığında Sihirli Flüt'ün yapısı

Mozart'ın ‘Sihirli Flüt’ adlı eseri, Mısır gizemlerini ve masonluğu bir araya getirirken, ‘Thamos’ adlı eserin aksine, politik ve halkla ilgili konuları öne çıkarmaz. ‘Sihirli Flüt’ eserinde, masonik inisiyasyon teması diğer tüm siyasi ve dini motiflerin önüne geçerken, Mısır referanslarından tamamen vazgeçilmiştir. Eserde, Heliopolis,

Memphis, Thebes gibi yer adları, Nil Nehri, Firavun Krallığı ve Mısır'a özgü kişisel adlar gibi belirgin referanslar bulunmamaktadır. 'Sarastro' ismi en fazla Zerdüşt'e bir gönderme olabilmektedir. Eserin geçtiği mekân eski Mısır değil, belirsiz bir yer ve zamandır; burası İsis'in gizemlerine hâlâ veya yeniden saygı gösterilen bir yerdir. Operada bulunan Mısırlaştırıcı unsurlar - I. Perde'deki 'Mısır Odası', II. Perde'deki 'Piramit Mahzenleri' ve rahiplerin piramidal lambaları - bu İsis gizemlerine adanmış tarikata aittir, ancak bu unsurlar eski Mısır'ın kendisine değil, o dönemde hayal edildiği şekliyle İsis'e atfedilmiştir.

Emanuel Schikaneder, 'Sihirli Flüt'ün librettosunun yazarı olarak eserin oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Ancak Thomas'a göre, eserin oluşturulmasında mason olan Karl Ludwig Giesecke ve Mozart'ın da dahil olduğu bir ekip çalışması gerçekleştirilmiştir ve bu durum eserin önemini artırmaktadır.;

“Elimizdeki bilgiler, bir peri operası sahneleme düşüncesinin, Viyana'nın dış mahallelerinden birindeki tiyatrosunda oyunlar sahneleyen oyuncu ve menajer Emanuel Schikaneder'den kaynaklanmış olabileceğini düşündürüyor. Papageno ile Papagena sahnelerinin çoğunu da o yazmış olsa gerek. Sonraları, topluluğun oyuncularından, ünlü bir mineralog olan Giesecke, librettonun kendisi tarafından yazılmış olduğunu iddia etmişti. Operadaki Masonik sahnelerin bir bölümünü onun yazmış olması mümkündür. Ignaz von Born'un etkisi, ritüel sahnelerinde kendini gösterir; ama aşağı yukarı kesin olan, operanın Masonik bir alegori olmasını Mozart'ın kendi istemiş olduğu ve librettoya bu biçimin verilmesinde hayli payı bulunduğu “ (Thomas, 1994: 201-202).

Schikaneder, Regensburg'da geçirdiği dönem boyunca altı ay süresince bir locanın üyesi olmuştur. Ancak, yaşadığı problemler nedeniyle bu kurumdan çıkarılmıştır. “Oysa Schikaneder bir kusuru yüzünden Regensburg locası'ndan çıkarılmış ve Viyana'daki locaya hiçbir zaman kabul edilmemiş olduğundan...” (Thomas, 1994: 224) Bu durumdan hareketle, Schikaneder'in tek başına Sihirli Flüt gibi belirgin bir mason operası oluşturabileceğine dair destekleyici unsurların bulunmadığı anlaşılmaktadır. Bu eser, olay örgüsü ve yapısı açısından benzersizdir ve katkıda bulunması gereken unsurlar, bazen basit fakat her zaman doğru olan diyaloglar ve en önemlisi etkileyici ve çelişkili sahne dramaturjisidir. Schikaneder, popüler tiyatronun geleneklerini kullanmıştır; ancak Sihirli Flüt tamamen Viyana

locası ‘Zur Wahren Eintracht’ (Gerçek Birliğe) tarafından yürütölen kapsamlı araştırmalar sonucunda ortaya çıkan antik gizemler anlayışına dayanmaktadır. Ve bu gizemlere Mozart’ın yanı sıra, 1790’dan sonra Mozart’ın locasının üyesi olan Giesecke erişebilmektedir (İrmen, 1991: 284).



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

W.A. MOZART VE SON OPERASI SİHİRLİ FLÜT

3.1. W.A. Mozart, değerli Mason

Tüm zamanların en kapsamlı müzik dehalarından biri olan W.A.Mozart (1756 – 1791) kısa ömründe müziğin her alanında ölümsüz eserler yaratmıştır. Richard Wagner ona “ışık ve sevgi dehası” demektedir (Lennhoff & Posner, 1980). Küçük yaşlardan itibaren masonluk ile iç içe olmuştur. Rousseau'nun “Le devin de village-Köy kâhini” adlı eserine dayanan ikinci operası “Bastien und Bastienne” olduğunu ve eserin 1752'de, 1768'de mesmerizm veya hipnozun mucidi olarak tanınan Dr. Anton Mesmer'in Viyana'daki Villası'nın bahçesinde icra edilmiştir. Mesmer tanınmış bir masondur (Thomas, 1994: 29). Masonluğa olan ilgisinin tam olarak ne zaman başladığı tam olarak bilinmemekle birlikte etrafının masonlar ile çevrili olması masonluğa katılmasında önemli etkenlerden biri olmuştur.

“Mozart'ın dikkatini somut bir biçimde masonluğa yöneltmesine kimin yol açtığı bugüne kadar ortaya çıkmamıştır. Ama o sıralarda çağının ilerici akımlarına duyduğu ilgi sınırlı kalan biri bile elinde olmadan özellikle üzerinde çok tartışılan bu gizli birliğe doğru çekildiğini duyumsuyordu. Bu çekicilik her şeyden önce bu birliğin de o dönemdeki çoğu benzeri gibi simgesel eylemlere ve ritüellere dayandırılmasından kaynaklanıyor idiyse de aslında tek amacı üyelerinin zihinsel – ruhsal gelişmesini sağlamaktadır” (Publig, 1992: 225).

14 Aralık 1784'te tekrisi gerçekleşen Mozart, şüphesiz Mannheim'dan arkadaşı Otto von Gemmingen tarafından kürsü başkanı olarak başkanlık ettiği “Zur Wohlthätigkeit” (Hayırseverliğe) locasına katılmıştır. Adından da anlaşılacağı gibi, bilim adamları ve entelektüellerden çok memur ve sanatçılardan oluşan “Hayırseverliğe” locası, öncelikle duvar ustasının toplumdaki pratik ve kamusal işleriyle ilgilenmişlerdir. Kardeş loca “Zur Wahren Eintracht”(Gerçek Birliğe) gibi, “Zur gekrönten Hoffnung” (Taçlanmış Umuda) locasının üyelerinden oluşan kardeş loca olarak kurulmuş ve önemli mineralog Ignaz von Born'un yönetiminde

Aydınlanma merkezi ve resmi olmayan bir bilimler akademisi gibi gelişen “Wahren Eintracht” (Gerçek Birlik) ile yakın çalışmıştır. Mozart’ın Üstad derecesine yükselme süreci hakkında kesin bilgilere ulaşmamızı zorlaştıran önemli bir engel, ilgili kurumun kayıtlarının ne yazık ki kaybolmuş olmasıdır. Ancak, elimizdeki belirsiz verilere rağmen, Mozart’ın Üstad derecesine yükselmiş olduğunu gösteren bazı ipuçları bulunmaktadır. Bu ipuçlarından en önemlisi, 22 Nisan 1785 tarihinde “Zur Wahren Eintracht” locasında, babası Leopold’un tekrisinin daha sonra Üstadlığa yükselişinin gerçekleştiği toplantıda Mozart’ın isminin geçiyor olmasıdır. Bu durum, Mozart’ın söz konusu tarihten önce Üstad derecesine yükselmiş olabileceğini düşündürmektedir (Jacob, 1991: 284).

Mozart’ın masonluğa olan katılımı ve bu topluluğa olan taahhüdü, özellikle II. Joseph’in 11 Aralık 1785 tarihli masonik kararnamesi gibi tarihi kritik dönemlerde, kendini ortaya koyan bir bağlılıkla belirginleşmiştir. Bu bağlamda, sanatçının masonluğa olan taahhüdü, sadece kişisel bir çizgi değil, aynı zamanda dönemin siyasi ve sosyal çalkantılarına karşı bir duruşun ifadesidir. II. Joseph’in ilgili kararnamesi, masonluğun Avusturya’da etkisi ve varlığının sorgulandığı bir dönemde gelmiş olup Mozart’ın bu zorlu dönemde dahi bu topluluğa bağlılığını sürdürmesi, sanatçının sadece müzikal dehasıyla değil, aynı zamanda dünya görüşü ve değer sistemleriyle de biçimlenen bir karakter olduğunu gösterir. II. Joseph’in 11 Aralık 1785 tarihli masonik kararnamesi aşağıdaki gibidir:

“11 Aralık 1795 ’de Joseph, Viyana’daki sekiz locanın üç loca halinde birleşmesini, toplantı ve üyelik tutanaklarının düzenli olarak polise teslimini emreden bir kararname yayımladı. Bu önlem illuminatlar’ın çoğunlukta oldukları localar için büyük bir darbeydi; çünkü bunun üzerine Gül-Haç Biraderliği localarının üyeleri illuminatların arasına katılmıştı. Bu değişiklikler hiç direniş göstermeden kabul edilmedi. 20 Aralık günü öğleden sonra saat 5’te, bütün localardan gelen delegeler, bu yeni önlemleri tartışmak üzere toplandılar. Bütün Masonik belgeler mühürlenerek teslim edildi. Bu üç yeni locanın üyelerinin oylamayla karara bağlanması önerildi. Ama bu öneri bazılarınca Kardeşlik anlayışına aykırı bulundu. Oylamaya karşı çıkanlar arasında Sonnenfels ile Gemmingen de vardı. Buna karşılık Born bir uzlaşmadan yanaydı; bu uzlaşma sağlandı. Sonuç olarak 600’den 360’a inen üyelik, Gerçek ve Yeniden Taçlandırılmış Umut adlarını taşıyan iki loca arasında bölüştürüldü. Sonnenfels ile Gemmingen artık Büyük Üstat değildiler ve birtakım üyeler de demekten ayrılmışlardı. Mozart Yeniden Taçlandırılmış Umut locasına katıldı. Bu locanın Büyük Üstadı, Mozart’ın eski arkadaşı Tobias von Gebler’di “ (Thomas, 1994, p. 111).

Ignaz von Born 1786'da kuruluştan ayrılmıştır. 2 Ağustos 1786'da Born, Münter'e yazdığı yazıda şu cümleleri dile getirmiştir: “Burada işler çok değişti. Tüm M[aurerey] (Masonluk)’dan vazgeçmeye kararlıyım. Sonnenfels, O[=Illuminatenordens] (Tarikat) için bir hain haline geldi” (Rosenstrauch-Königsberg v.d, 1984: 76).

Ne var ki, Mozart, yaşamının sonuna kadar mason locası'nın bağlı bir üyesi olarak kalmamıştır. Hayatının son bestelerinden biri olan KV 623, yeni bir “loca”nın açılışına adanmıştır. Ayrıca, kendi locasını kurma düşüncesini dillendirerek, görünüşe göre “Die Grotte” (İn) adını taşıması muhtemel olan bir locayı kurma fikrini dile getirmiştir. 1800 yılında Constanze, müzik yayıncısı Breitkopf ve Härtel'e “...kurmak istediği bir locadan veya topluluktan: Grotte adlı bir locadan, çoğunlukla kocamın el yazısıyla bir makale” içeren bir yazı göndermiştir, ancak maalesef bu makale kaybolmuştur. Constanze'den Breitkopf ve Härtel yayınevine gönderilen ilgili iki mektup ise 27 Kasım 1799 tarihli olarak tarihlenmiştir (Braunbehrens, 1986: 269; Irmen, 1988: 17; Perl, 2000: 153; Strebel, 1991: 73).

3.1.1. Mozart’ın Masonik Geçmişi

- Kasım 1784: Mozart'ın Otto von Gemmingen kürsüsünden usta “Zur Wohltätigkeit” (Hayırseverliğe) locasına kabul başvurusu (Solomon, 2005).
- 14 Aralık 1784: kabul; ilk locası “Zur Wohltätigkeit” (Hayırseverliğe)
- 7 Ocak 1785: kalfalığa terfi; “Zur wahren Eintracht” (Gerçek Uyuma Doğru) locasının geçiş çalışması (Solomon, 2005).
- 13 Ocak 1785: ustalığa yükseliş; “Zur wahren Eintracht” (Gerçek Uyuma Doğru) locasının üstad çalışması. Bu tarih resmi olarak beyan edilmemiştir. 26 Şubat 1785'te de “Zur Wohltätigkeit” (Hayırseverliğe) locasının toplantısında yükseliş çalışması yaptığı düşünülebilir. Ancak tarih 7 Ocak ile 22 Nisan 1785 arasında olmalıdır. 24 Haziran 1785'te

yayınlanan “Hayırseverliğe” locasının üyeler listesinde Mozart, 20 numaralı üstad olarak listelenmiştir (Solomon, 2005: 321).

- 28 Ocak 1785: Mozart, Joseph Haydn'ın tekris törenine katılmak için “Hayırseverliğe” locasının toplantısına katılmıştır; Ancak Haydn teşekkür edememiştir (Solomon, 2005).
- 11 Şubat 1785: Haydn, “Wahre Eintracht” (Gerçek Birlik) locasına tekris edildi (Solomon, 2005).
- 6 Nisan 1785: Mozart'ın babası Leopold Mozart, “Hayırseverliğe” locasına kabul edilmiştir (Deutsch, 1990).
- 11 Aralık 1785: İmparator, Viyana localarının ikiye veya üçe indirilmesini emreder (Thomas, 1994: 111).
- 19.12.1785: “Hayırseverliğe” locasının tasfiyesi. Mozart, “Yeni Taçlandırılmış Umuda” locasının üyesi olur (Jacob, 1991: 284).

3.2.Sihirli Flüt

Wolfgang Amadeus Mozart tarafından bestelenen ‘Sihirli Flüt’ (KV 620), iki perdelik bir opera olup, librettosu genellikle Emanuel Schikaneder’e atfedilir. Bu eser, 30 Eylül 1791’de Viyana’daki Freihaustheater’da ilk kez sahnelenmiştir. Yaklaşık üç saat süren bu opera, dünya çapında en tanınan ve en çok sahnelenen operalardan biridir. Eserin ve müziğin yaratılması süreci, masonlukla yakından ilişkilidir. Bu bağlamda, 'Sihirli Flüt'ün yaratılışı ve performansı hem müzikoloji hem de kültürel tarih açısından önemli bir çalışma alanıdır.



Şekil 3.1: Viyana Mason locası “Zur gekrönten Hoffnung” 1785 civarı

Operadaki birçok arya hem yetişkinler hem de çocuklar için temsil edilmiş ve kukla tiyatrosu formatında sahnelenmiştir. Opera, Viyana klasisizminin evrimini gösteren kapsamlı bir kontrast ilkesiyle işlenmiştir. Hikâye, başlangıçta renkli ve büyüleyici bir peri masalı gibi görünse de zaman içinde giderek daha fazla masonik ideali yansıtmaya yönelmiştir. Eserde, Mozart, Tamino ve Schikaneder ise Papageno karakteri ile ilişkilendirilir. Papageno ve Tamino karakterleri hem müzikal hem de dramatik anlamda belirgin farklılıkları temsil eder. Papageno, doğaya bağlılığı ve basit mutluluğu simgelerken, Tamino daha yüce ve hümanist ideallere doğru bir evrim geçirir. Bu karakterlerin bir araya gelmesi, sanatçıların farklı kişiliklerini temsil eder ve birbirlerini tamamlayan bir denge oluşturur.

Schikaneder, sadece bir komedyen ve tiyatro yöneticisi olarak değil, aynı zamanda döneminin popüler türlerinde üretkenlik sergilemiş bir sanatçı olarak da tanımlanmalıdır. Repertuarı, Schiller, Goethe, Lessing ve Shakespeare gibi dönemin büyük oyun yazarlarının eserleriyle zenginleşmiştir. Hamlet'i sahneleyen oyuncular arasında tanınmış olup, bir dizi opera eserinde bariton rollerini başarıyla seslendirmiştir.

Schikaneder'in yeni opera projesinin temelini, Wieland'ın “Dischinnistan” peri masallarının (Wielands, 1992) koleksiyonunda bulunduğunu belirtmek önemlidir. Schikaneder, kahramanlık içeren komik operalarının dramtizasyonunu amaçlamış ve bu hedefe ulaşmak için Lulu ve Sihirli Flüt gibi diğer peri masallarının motiflerini ustalıkla kullanmıştır. Bu tür, kahramanlık ve komedi unsurlarının birleşimiyle asil sınıf ile alt sınıf arasındaki ayrımı ele alır. Aşkın zorluklarla sınanmasını, aşıkların

ayrılmasını, bu zorlukların üstesinden gelmeyi ve nihayetinde sihirli peri masallarının özgün unsuru olan flüt ve müziğin kullanılmasıyla bütünlüğe erişmeyi içerir.

Sihirli Flüt'ün prömiyerinde, Wolfgang Amadeus Mozart, eserini bir “Büyük Alman Operası” olarak nitelendirmiştir. Bu dönemde, II. Joseph'in güçlü destekleriyle Viyana, “Alman Singspiel”⁵⁰ adı verilen yeni bir tiyatro biçiminin öncü merkezlerinden biri haline gelmiştir. Sihirli Flüt, çeşitli opera türlerini bir araya getirerek, opera seria, opera buffa ve tragédie lyrique gibi farklı müzikal ve dramatik unsurları sentezlemiştir. Tematik olarak, eser popüler eğlence ve günlük yaşamın neşeli tasvirleriyle birlikte, burjuvazinin peri masalları, büyülu öğeler ve erken romantik figürlerle renklendirilmiş rüyalarını yansıtmıştır. Sihirli Flüt, resmi olarak bir Singspiel olarak kabul edilmekte olup, peri masalı teması, Viyana'da o dönemde popüler olan eski Viyana sihir tiyatrosu geleneğinin özel bir biçimi olan büyüleyici sahne dönüşümleriyle birleştirilmiştir. Mozart ve Schikaneder, eserlerini “Büyük Alman Operası” olarak adlandırmalarının temel nedenini, 18. yüzyılın sonlarında Almanca müzik tiyatrosu eserlerinin genellikle şarkılı oyunlar formatında sahnelenmiş olmasında bulmuşlardır.

Bu bağlamda, Wolfgang Amadeus Mozart, Singspiel'in geleneksel yapısını önemli ölçüde dönüştürmüştür. Geleneksel Singspiel'i, basit strofik⁵¹ şarkılar, düetler ve vodviller⁵² gibi unsurlarla besteleyip, Lorenzo Da Ponte ile iş birliği yaparak yazdığı “Le nozze di Figaro” gibi operalarında bu geleneksel yapıyı büyük ölçüde

⁵⁰ Singspiel, genellikle komik tonda konuşma diyalogları içeren 18. yüzyıl Alman operası. İlk eserler, diyaloglara popüler şarkıların serpiştirildiği hafif oyunlardı. Çağdaş İngiliz ballad operasına ve Fransız opéra-comique'e (her ikisi de gelişimini teşvik etti) benzeyen şarkılı oyun, 18. yüzyılın sonlarında büyük popülerlik kazandı. Başarısına kısmen bestecilerin ve izleyicilerin o zamanlar baskın olan İtalyan operasının yapay geleneklerine karşı tepkisi neden oldu. Britannica, T. E. o. E. Singspiel. Encyclopedia Britannica. Retrieved 08.03 from. 2019. <https://www.britannica.com/art/singspiel>

⁵¹ Birbirini izleyen kıtalar için aynı müziği kullanmak. (n.d.), M.-W. Strophic. Merriam-Webster.com dictionary. Retrieved 08.03 from. 1848. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/strophic>

⁵² Müzikli bir komedi. Amerika Birleşik Devletleri'nde bu terim, 1890'ların ortalarından 1930'ların başlarına kadar popüler olan ve sihirbazlar, akrobatlar, komedyenler, eğitilmiş hayvanlar, hokkabazlar, şarkıcılar ve dansçıların yer aldığı 10 ila 15 ilgisiz eylemden oluşan hafif bir eğlenceyi ifade eder. İngiltere'deki müzikhol ve varyetenin karşılığıdır. Britannica, T. E. o. E. Vaudeville. Encyclopedia Britannica. Retrieved 08.03 from. 2023, January 13). <https://www.britannica.com/art/vaudeville>

genişletmiştir. Özellikle, sürekli değişen karakterler ve sahne mekanlarıyla karakterize edilen “zincir finalleri” gibi büyük biçimlere yönelik bir ilgi göstermiştir. Bu, Mozart'ın müziğin dramatik ifadesini daha karmaşık ve derin bir şekilde ele almasına olanak tanımiştır ve Singspiel'in evriminde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilebilir.

3.3.Eserde yararlanılan kaynak örgüsü – Antik değerler

Alfons Rosenberg; “Sihirli Flüt, dört bin yıllık insanlık entelektüel tarihinin geleneklerini, Asya'nın mitlerini, Avrupa'nın efsanelerini ve masallarını, putperestliğin gerçeğini ve Hristiyan inancının ölümsüzlüğünü çok dikkate değer, ancak birleşik yeni bir bütünde anlatıyor” diye belirtir (Rosenberg, 1972: 152). Çünkü Sarastro'nun liderliğindeki Rahipler Birliği'nin, Sihirli Flüt'te merkezi bir konuma sahip bağımsız birlik kavramı, modern çağların başlangıcından beri, Pisagorcu Birlik taklidi veya Platoncu Akademi'yi canlandırma girişimi olarak gelişmiştir. Bir yandan, Helenistik gizemlerin fikirleri ve ritüelleri; öte yandan, Mısır gizeminde Osiris ve İsis'in etkisi, Sihirli Flüt'ün olay döngüsünün çerçevesini ve anlamını belirler. Avrupa'da etkili olan bu iki temel akım, Sihirli Flüt'te açıkça görölmektedir. Her iki gizem de önceki gelenekleri ifade etmekte kararlıdır.

16. yüzyılın ikinci yarısında Giordano Bruno, “Bağlantısı kesilmiş kökler bitti; eskiden kalma şeyler geri döndü. Kapalı gerçekler kendilerini ortaya çıkardı. Yeni bir ışık, bilgimizin ufuklarında uzun bir geceden sonra parıldamaya başladı.” ifadelerini kullanmıştır (Rosenberg, 1972: 162). Bu sözler, 18. yüzyılın manevi evrimini, tam 200 yıl önceki dönemden, özellikle Sihirli Flüt çalışmaları bağlamında açıklamak için uygun bir anlatım olmuştur. Eski költürlere duyulan ilgi, Roma İmparatorluğu'nun dönemine kadar uzanmakta olup, her dönemde Romalılar, özellikle Yunanistan, Küçük Asya ve Mısır'dan alınan sanat eserleri, entelektüel formlar ve dini unsurlarla etkisi artırılmıştır. Mısır tapınakları, piramitleri, Yunan tapınakları ve gizemleri gibi unsurlar bu etkiye dahildir. Ayrıca, Doğu dinleri ve költleri Roma'ya, özellikle de yedi kutsama derecesi ile Mitra Işık tanrısının költü ve

on iki seviyedeki açılış yolu ile İsis gizemi gibi unsurlarla gelmiş ve Roma'dan başlayarak tüm İtalya'ya yayılmıştır.

Bu durum, toplumun geniş katmanlarında bir tür Mısır çılgınlığı ile sonuçlanmıştır. Bu dönemde, antik Mısır'a duyulan ilgiyi “Mısır romantizmi” olarak nitelendirmek yerinde olacaktır, çünkü Mısır, insan kültürünün orijinal evi olarak kabul edilmiş ve tüm dinlerin ve daha yüksek ahlaki kültürün merkezi olarak görülmüştür. Bu dönemde, Mısır ile ilgili birçok kitap ortaya çıkmıştır. “Sethos” romanı ve yukarıda bahsedilen Thamos gibi eserler, Mısır krallarını konu alan bu çalışmaların öne çıktığı bir döneme denk gelmektedir. Ayrıca, Schikaneder’in rekabetçi anlayışında, sihir ve peri masalı temalarını içeren eserlerin halk tarafından ilgi görmesi, bu tür çalışmalardan etkilenmiş olabileceğini göstermektedir (Wielsands, 1992). Bu kaynaklar, Schikaneder ve Mozart tarafından bilinmediğini varsaymak, dönemin etkili kültürel figürlerini küçümsemek anlamına gelecektir.

3.4.Emanuel Schikaneder

Emanuel Schikaneder, aynı zamanda Johann Joseph Schickeneder olarak bilinen, aktör, şarkıcı, yönetmen, şair ve tiyatro yönetmeni olarak tanınan bir sanatçı olmuştur. Çok yönlü bir yetenek olarak, 100'den fazla oyun ve libretto yazmış ve ayrıca kendi operalarını bestelemiştir (Cohrs, 2018). Schikaneder, yetim olarak Regensburg'da büyümüştür. 1755'te, aile, zor koşullar altında yaşamaktadır ve bu nedenle evlerini Straubing'den Regensburg'a taşımışlardır. Babasının ölümünden sonra, annesi Juliana Schiessl, küçük bir dükkân işletmiştir; bu dükkânda dini nesneler satılmaktadır ve dükkân, katedrale yakın bir konumda bulunmaktadır. Schikaneder'in çocukluğunda annesiyle birlikte yaşadığı bu dönemde, küçük yaşlardan itibaren keman çalarak ailesine maddi destekte bulunmak zorunda kalmıştır (Bauer, 2014: 332). Schikaneder, Cizvit Lisesi St. Paul'a kaydolmuştur; bu süreçte katedral müzik direktörü Johann Josef Michl'den müzik eğitimi almış ve Regensburg Katedral çocuk korosunun üyeliğinde bulunmuştur (Sonnek, 1999).

1773 yılında, 22 yaşındayken, Schikaneder, Augsburg'da gezici bir tiyatro topluluğu olan Moserschen Schauspielgesellschaft'a katılmıştır. Evlilik hayatına ise 9

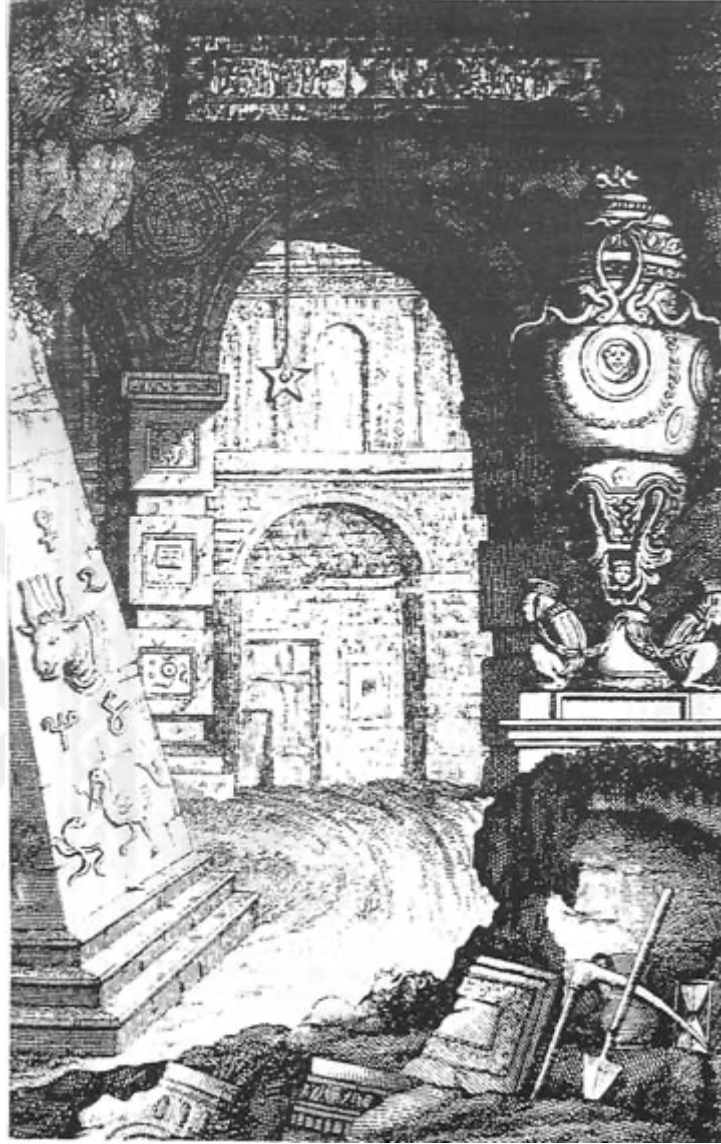
Şubat 1777 tarihinde, Augsburg Katedrali'nde, Eleonore Schikaneder (kızlık soyadı Maria Magdalena Arth) ile girmiştir (Baur, 2012: 50). 1780 yılında, topluluğuyla birlikte konuk olarak Salzburg'da bir performans gerçekleştiren Schikaneder, bu süreçte Leopold Mozart ve dolayısıyla oğlu Wolfgang Amadeus Mozart ile tanışmıştır. Salzburg'da geçirdiği zaman zarfında, Schikaneder aktör ve söz yazarı olarak önemli bir başarı elde etmiştir. Kendi prodüksiyonu olan 'Agnes Bernauer', Prens Başpiskoposu Colloredo'dan bile övgü almıştır (Hochstraate, 1993: 75-119). Schikaneder, birkaç dönem boyunca Augsburg Tiyatrosu'nun yönetmenlik görevini üstlenmiştir (Arnold, 1971: 23). 1785 yılı itibariyle Viyana'da Kärntnertortheater ve aynı dönemde Burgtheater'da sahne alan Schikaneder, II. Joseph'in yönergeleri doğrultusunda Kärntnertor'un önündeki kayalıklarda bir tiyatro inşa etmekten menedilmiştir. Bu nedenle, 1787'de, Ägidienplatz'daki Ballhaus'ta (Bal Evi) Prens Carl Anselm von Thurn und Taxis'in malikane tiyatrosunun yönetmenliğini üstlenerek, tiyatro grubuyla birlikte iki yıllığına Regensburg'a gitmiştir (Bauer, 2014: 456).

1789 yılında Viyana'ya dönen Schikaneder, burada 1787'de tiyatro yönetmeni Christian Rossbach'ın talebi üzerine Freihaus auf der Wieden'de, o zamanlar Viyana'nın en büyük apartman bloğu olarak bilinen bölgede, Freihaustheater adlı bir tiyatro inşa ettirmiştir. Bu tiyatro, 12 Temmuz 1789'da Schikaneder'in “Dağlardaki Aptal Anton” adlı oyununun prömiyeriyle açılmıştır. 30 Eylül 1791'de Wolfgang Amadeus Mozart'ın müziğini bestelediği Sihirli Flüt operasının prömiyeri de burada gerçekleşmiştir. Schikaneder, eski Viyana halk tiyatrosu geleneğindeki bir karakter olan kuş avcısı Papageno'yu bizzat canlandırmıştır. Bu başarı, Schikaneder'in, tüccar Bartholomäus Zitterbarth'ın mali desteğiyle, Wien Nehri'nin diğer tarafında yeni bir tiyatro olan “Theatre an der Wien”i inşa edebilmesine olanak tanımıştır. Wieden'deki eski tiyatro bu nedenle 1801'de kapatılarak, kiralık dairelere dönüştürülmüştür. 1811 yılında savaş nedeniyle yaşanan devalüasyon sonucu bütün mal varlığını kaybetmesi ve bu durumun etkisiyle yaşadığı zihinsel sorunlar sonucunda hayatını kaybetmiştir. Eserleri arasında Felsefe Taşı (1790) ve Sihirli Flüt'ün ikinci bölümü, Labirent (1798) de bulunmaktadır. Operalar ve Singspiel için toplamda 55 oyun ve 44 kitap yazmıştır. Schikaneder, Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold Mozart ve Carl

Giesecke gibi isimlerle birlikte mason locasına üye olan birisidir; burada “Die Wachsende zu den drei Schlüsseln” (Üç Anahtara Büyümek) adlı locaya kabul edilmiştir (Denslow & Truman, 2004). Ancak katıldığı faaliyetler, içinde bulunduğu süreçler, entrikalar ve çeşitli dedikodular nedeniyle, 4 Mayıs 1789 tarihli bir mektupla, kurumla olan ilişkisi resmi olarak sonlandırılmıştır (von Komorzyński, 1951: 126). 14 Temmuz 1788 tarihli kabul başvurusu kayıtlıdır ve Almanya'daki Bayreuth mason Müzesi'nde arşivlenmiştir (Lennhoff v.d, 2006).

3.5.İşbirliğinin sonuçları

Bu iş birliğinden doğan çeşitlilik ve karmaşıklık, Schikaneder'in ve döneminin özel tiyatro sahnelerinde, aynı zamanda saray tiyatrosundaki İtalyan operalarında görülen veya duyulan her şeyi geride bırakmıştır. Sihirli Flüt, sadece iki boyutlu değil, yakından incelendiğinde en az dört boyutlu olduğunu göstermektedir. Birinci boyut, peri masalı ve sihirli opera boyutunu oluşturur. Bu boyut, Schikaneder'in kendi yarattığı ve iş birliğiyle ortaya çıkardığı boyuttur. Daha önce opera sahnesinde hiç görülmemiş olan ikinci boyut, Mozart tarafından antik gizemlere olan aşinalık aracılığıyla getirilmiştir, ki bu iş birliğinin büyük araştırma konusudur. Ignaz Alberti'nin Sihirli Flüt'ün librettosunu resmettiği gravür, Schikaneder ve Mozart'ın çift katmanlı opera dünyalarının antitezi olarak, karakterlerini etkileyici bir şekilde ifade eder.



Şekil 3.2: Sihirli Flüt'ün ilk baskısının ön sayfası-Ignaz Alberti - 1791

Bu, inisiyasyon ritüelidir, bir kişinin dış dünyanın önyargılarından ve yanılsamalarından kurtulması ve üç adımda hakikat, erdem ve sevginin iç dünyasına inisiyasyonu yoluyla dönüşümüdür. Bu yapı tam olarak operada yeniden üretilir. İki perdesi vardır, ancak dört kısma bölünmüştür; her perde bir dizi müzikal numaraya ve sözlü diyaloga sahiptir ve kabaca aynı uzunlukta, sözlü kesinti olmaksızın baştan sona bestelenmiş bir finale bölünmüştür. Parçalar her zaman başladıkları tonda biter, böylece tonların dağılımı bu bölünmeyi vurgular. Bu yapıyı göz önünde

bulundurarak, Sihirli Flüt'ün inisiyasyon yolunun gizem yapısıyla benzerlik hemen netleşir.

3.6.Sihirli Flüt'ün librettosu üzerinden Müzik ve Sahne Açıklaması

3.6.1. Birinci Perde

3.6.1.1.Uvertür:

Birinci Perde, gece, karanlık ve ay sembollerini içerir. Uvertür, Adagio tempolu ve Mi bemol majör tonundadır; özellikle trombonlar dahil olmak üzere açılış, törensel veya ritüelik tutti akorlarla üç kez çalınarak dikkat çeker. Masonik sembolizmde önemli olan üç rakamının kullanımı opera boyunca yaygın bir şekilde görülmektedir. Daha sonra üç kadın, üç çocuk, üç denemede de bu sembolik gösterime dikkat edilmiştir. Uvertür aynı zamanda Mi bemol majör tonunda yazılmış ve bu tonun arızaları üç bemolden oluşur.



Şekil 3.3: Sihirli Flüt Uvertür Adagio

Daha sonra dört bölümlü Allegro temposunda devam eder.



Şekil 3.4: Sihirli Flüt Uvertür Allegro

Hemen arkasından, Tamino'nun kaçışını anlatan tema (Do minör, Allegro, 4/4 ölçü) gelerek, sahnedeki yardım çağrısını tasvir eden bir takip başlar. Yılanın yaklaşımı, etkileyici bir sürünenin tehdidini simgeleyen “kromatik ilerleme” ile vurgulanır. Tamino'nun sahneye çıkışında, masonluk düzenine dair irrasyonel cehaletini simgeleyen “yılan korkusu” içinde kaçışı gözlemlenir. Yılan, masonluk tarafından iyi bilinen bir semboldür, ancak spesifik olarak ritüel parçası değildir. Masonlukta, yılan, kardeşliğin sembolü olan zincire bağlıdır. Bu sembolün tam anlamı ve kullanımı, döneme bağlı olarak değişebilir. Ancak burada ele alınan eserin eski mısır gizemlerine olan araştırmalardan kaynaklandığını göz önüne alırsak “yılan” koruma, ölümsüzlük ve dönüşümün sembolü olarak kabul edilmiştir. Eski Mısır'da yılanlar ölümsüzlük kavramıyla ilişkilendirilmektedir. Kuyruğunu yiyen yılan olan “ouroboros”⁵³, yaşam, ölüm ve diriliğin ebedi döngüsünün yaygın bir sembolü olmaktadır. Yılanlar aynı zamanda ölümden sonraki yaşamla da ilişkilendirilmiştir, çünkü ölümlerin yeraltından geçerek öteki dünyaya geçişlerinde rehberlik ettiklerine inanılmaktadır. Üç kadın, görkemli La bemol majör tonunda, tüm orkestranın eşliğinde sahnede belirir ve yılan, sonuçta “kötü” üç kadın tarafından öldürülen, ilk başta bilinçsiz Tamino tarafından yanlış anlaşılan bir masonluk sembolü olarak yorumlanabilir.

⁵³ Kendi kuyruğunu ısırarak bir yılan ya da ejderha şeklinde resmedilen sembol. Kendini yaratmayı sembolize eden kuyruğunu yutmuş bir yılan şeklindedir.

3.6.1.2.Birinci Sahne

Libretto:

Sahne orada burada ağaçların boy verdiği kayalık bir bölgededir. Kubbeli bir tapınağın yanı sıra her iki tarafta sarp olmayan dağlar görülmektedir.

Tamino, (elinde bir yay tutmaktadır ama ok yoktur; bir yılan onu kovalamaktadır):

Yardım edin! Yardım edin! Yoksa hilekâr yılanın

Kurban seçtiği ben, helak olup gideceğim.

Ey merhametli tanrılar! İşte yaklaştı bile,

Ah kurtarın beni, ah koruyun beni!

(Takati kesilip yere düşer; Üç peçeli kadın ellerinde birer mızrak ile sahne de belirir.)

Üç Kadın:

Geber, seni canavar, kudretimiz yeter sana!

Zafer! Zafer! Hakkından geldik

Bu kahramanca işin. Kurtardı onu

Bizim cılız cesaretimiz.

Açıklama:

Üç kadının kahramanca tavırları bilinçsiz genci görünce kadınsı duygularla yok olur. Bu bölümde başlayan Sol Majör 6/8'lik Allegretto'da, hanımlar arasında kraliçeye haber verme ve Tamino'ya “göz kulak olma” konusundaki tartışma, neredeyse komik bir hal alır. Uvertürden sonra sembolik ifade olan üç rakamı burada da kendini göstermektedir.

Libretto:

Nr. 1: Giriş

Birinci Kadın (Tamino'yu süzerek):

Ne hoş bir delikanlı, latif ve güzel.

İkinci Kadın:

Hiç görmediğim kadar güzel.

Üçüncü Kadın:

Evet evet, muhakkak! nakşedilecek kadar güzel.

Üçü birden:

Kalbimi adasaydım eğer aşka
Bu delikanlının aşkına olurdu şüphesiz.
Hemen hanımımıza koşalım.
Ona bu haberi verelim.
Hem belki bu yusuf yüzlü
Getirir hanımımıza o eski huzuru

Birinci Kadın:

Haydi gidin de haberi verin hanıma
Burada kalırım ben bu arada.

İkinci Kadın:

Hayır, hayır! yalnız siz gidin oraya
Ben nöbet tutarım onun başında!

Üçüncü Kadın:

Hayır, hayır katiyen olmaz
Ben korurum onu, yalnız.

Birinci Kadın:

Burada kalırım ben bu arada!

İkinci Kadın:

Ben nöbet tutarım onun başında!

Üçüncü Birden:

Ben!

(Her biri kendi kendine)

Yoksa gitmeli miyim? Hay Hay, aman ne ala!

Onlar bayıla bayıla kalsın da ben gideyim,

Açıklama:

Tempo hızlanarak Do majör tonunda Allegro hızında devam eder.

Libretto:

Yok, yok mümkünü yok, buna razı değilim.

(Birbirlerinin ardı sıra, sonra hep bir ağızdan)

Ah neler vermezdim şu yiğidin yoluna!

Geçireydim bütün ömrümü yanı başında!

Ancak benim olmalı tek başıma!

Ah, kör şeytan, kıpırdamaz bunlar yerinden

Yok başka çare iyisi mi gideyim ben

Ah, güzel ve müşfik yiğidim, sağlıcakla kal sen

Sevgili yiğidim, görüşünceye kadar yeniden.

(Hepsi birden kendiliğinden açılan tapınak kapısına doğru yürüyerek sahneden ayrılır ve kapı arkalarından kapanır.)

Açıklama:

(Konuşulan Metin) Burada Papageno'nun flüt motifi ilk kez duyulmaktadır:



Şekil 3.5: Sihirli Flüt Nr. 1

Art arda beş notalık bir dizi, neşeli, hatta coşkulu bir ıslık ifadesi barındırır.

Libretto: *(Konuşulan Metin)*

Tamino (Uyanır ve korkuyla etrafına bakınır.):

Neredeyim? Bir hayale mi düştüm? Yoksa yüce bir güç mü kurtardı beni?

(Ayağa kalkıp etrafa bakınır.)

Ama nasıl? O habis yılan ölmüş de ayaklarımın dibine mi serilmiş? Bu ses de nedir? Neredeyim ben? Hangi Meçhul yerdeyim? O da ne! İnsana benzer bir gölge vadiye yaklaşıyor. *(Saklanır ve izlemeye koyulur.)*

3.6.1.3.İkinci Sahne

Libretto

Nr. 2: Arya

(Papageno patikadan aşağı iner. Sirtında boyunu aşacak denli büyük ve içinde türlü türlü kuş olduğu halde bir kafes taşımaktadır. İki eliyle tuttuğu pan flütü çalıp söylemektedir.)

Papageno:

Kuş avcısı derler bana
Neşeliyim daima.
Hoppaa! Hoppalaa!
Bütün memlekette kuş avcısı diye
Nam salmışım yediden yetmişe
Lüle saçımdan tanıklar beni
Flütümün sesinden bilirler halimi
Hep neşeli ve sevinçliyim
Zira bütün kuşlar benim *(Flütünü çalar.)*

Kuş avcısı derler bana
Neşeliyim daima.
Hoppaa! Hoppalaa!
Bütün memlekette kuş avcısı diye
Nam salmışım yediden yetmişe
Bir ağ istiyorum kızları tutmak için
Düzine düzine yakalamak için
Kapatıp kuş gibi tutacağım onları yanımda
Bütün güzeller benim olacak sonunda *(Flütünü çalar.)*

Bütün kızlar benim olunca.
Elbet dürüst bir değiş tokuşla
Şeker alacağım karşılığında
Ama en çok sevdiğimin uğruna
Feda edeceğim bütün şekerleri bir anda

İşte o vakit beni şefkatle öpecek
Ben ona Bey, o bana Hanım olacak
Yanı başımda dalarken uykuya
Sallayacağım onu bebek gibi kucağımda. (*Flütünü çalar, ayardan sonra
sahnedan çıkmak üzere harekete geçer.*)

Açıklama:

Operanın belki de en popüler olan bu parçası (Sol majör tonunda Andante hızında 2/4'lüktür), üç nakarattan oluşan basit bir lied formunda bestelenen aya, yukarıda alıntılanan flüt motifini tekrar tekrar kullanır. Sihirli Flüt operasındaki Papageno karakteri, kendine özgü tasasız, kaygısız ve naif hayat görüşü ile dikkat çeker. Bu karakter, Tamino'nun tamamen farklı bir perspektife sahip olduğu, hatta zıt dünyaların Sihirli Flüt'te birleştiği bir yapıda, ikinci bir karakter olarak ortaya çıkar. Papageno'nun dünyası, kendisini tamamen duysal zevklere adanmış, ilkel insanların yaşadığı bir dünya gibi tasvir edilmektedir. Bu noktada, Papageno'nun hayat görüşü ile Tamino'nun çabaları arasında bir kontrast oluşur. Papageno'nun basit ve doyurucu yaşam tarzı, Tamino'nun daha yüce bir varlık olmak için çabaladığı düşünce dünyasından ayrılır. Tamino'nun çabaları, daha yüksek bir bilince ulaşma arayışını içerirken, Papageno'nun dünyası daha yalın, doğal ve anında hazza odaklıdır.

Bu aşamadan sonra, Papageno'nun dünyasının zıttı olan güç arzusunu temsil eden, en azından bencil çabanın bir sembolü olan “gece kraliçesi” ortaya çıkar. Gece kraliçesi, operanın ilerleyen bölümlerindeki gelişmelerle birlikte, belirli bir türden güç arzusunu simgeler.

Son olarak, aktif hayırseverlik ve bilgelikle birleşmiş bir karakter olan Sarastro sahneye çıkar. Sarastro'nun karakteri, opera boyunca ortaya çıkan farklı dünyaların, düşüncelerin ve çabaların zıtlıklarını bir araya getirir. Bu, operanın daha yüksek, ebedi değerlerin bilgisine, gerçek hümanizme yönlendirilen bir sonuca ulaşmasını sağlar. Sarastro, zıtlıkları birleştirerek, karakterlerin içsel dönüşümlerini temsil eder ve operanın evrensel bir mesajını iletmek üzere tasarlanmıştır.

Libretto: (Konuşulan Metin, aşırı uzunluğu nedeniyle genellikle kısaltılmaktadır.)

Tamino (Papageno'nun elinden tutar):

Hey sen!

Papageno:

O da ne!

Tamino:

Söyle bana ey neşeli arkadaş, kimsin sen?

Papageno:

Kim miyim? (Kendini gösterir.) Ne aptalca bir soru! Yüksek sesle. Senin gibi bir âdemoğlu.

Peki ya ben sana sorsam sen kimsin diye?

Tamino:

O zaman ben de soylu bir kandan geldiğimi söyleyerek yanıtlarım seni.

Papageno:

Bu beni aştı. Daha açık anlatmalısın ki seni anlayayım!

Tamino:

Benim babam bir hükümdar. Pek çok ülkeyi ve pek çok insanı yönetir. Bu yüzden bana da prens denir.

Papageno:

Ülkeler? İnsanlar? Prens?

Tamino:

Şimdi ben sana soruyorum...

Papageno:

Bir saniye! Bir anlayayım iyice! Söyle bakalım önce, başka ülkeler ve başka insanlar var mı bu dağların ötesinde?

Tamino:

Hem de binlerce!

Papageno:

Bu hususu kuşlarımla konuşmalıyım.

Tamino:

Sen şimdi söyle bana: Buranın adı nedir? Hem kim yönetiyor bu toprakları?

Papageno:

Ben dünyaya nasıl geldiğimi bile bilmiyorum, sana bunları nasıl söyleyebilirim?

Tamino (Güler):

Nasıl? Nerede doğduğunu, ana babanın kimler olduğunu bilmiyor musun?

Papageno:

Hayır. Yalnızca beni yağmurdan ve soğuktan koruyan hasır kulübemin buradan çok uzakta olmadığını biliyorum.

Tamino:

Peki hayatını nasıl sürdürüyorsun?

Papageno:

Yiyecek ve içeceklerle. Tıpkı tüm insanlar gibi.

Tamino:

Bunları nasıl alıyorsun peki?

Papageno:

Değiş tokuş ederek. Işıklar saçan Kraliçe ve onun genç nedimelerine çeşit çeşit kuşlar yakalarım. Bunun karşılığında her gün yiyecek ve içecek alırım.

Tamino (Kendi kendine):

Işık saçan Kraliçe mi? Acaba bu kudretli Gece Kraliçesi olabilir mi? -Söyle bana iyi yürekli dostum, acaba sen bu Gece Tanrıçası'nı görme şansına ulaştın mı?

Papageno:

Doğrusu bu son soru öylesine ahmakça ki başka bir ülkeden olduğuna inandırdı beni.

Tamino:

Bu sebepten öfkelenme bana sevgili dostum. Sadece düşünmüştüm ki...

Papageno:

Görmek? Nurlar saçan Kraliçe'yi görmek? *(Kendi kendine)* Bana nasıl bu kadar sert bakıyor! Korkmaya başladım. *(Yüksek sesle)* Neden bana bu kadar şüpheyile ve alayla bakıyorsun?

Tamino:

Çünkü... Çünkü senin insan olduğundan şüpheliyim!

Papageno:

Niye, ne oldu ki?

Tamino:

Şu vücudunu kaplayan tüylere bakılırsa... *(Papageno'nun üstüne yürür.)*

Papageno:

Yoksa bir kuş muyum? Geri dur. Bak seni uyarıyorum zira kendime hâkim olamayabilirim. Ben müthiş kuvvetliyimdir. *(Kendi kendine)* Eğer korkup üstüme gelmekten vazgeçmezse

koşarak kaçarım.

Tamino:

Müthiş bir kuvvet demek? (*Yılanı bakar.*) O halde bu zehirli yılanla dövüşüp beni kurtaran sensin.

Papageno:

Yılan mı? (*Kendi etrafında döner ve korkuyla sıçrayarak birkaç adım geriye kaçır.*) Bu da nesi? Ölü mü yoksa hâlâ yaşıyor mu?

Tamino:

Ama söyle Allah aşkına dostum, bu devle nasıl savaştın? Silahın bile yok.

Papageno:

Silaha ihtiyacım yok ki! Benim ellerim silahtan daha yıkıcıdır.

Tamino:

Yani onu ellerinle boğdun öyle mi?

Papageno:

Boğdum ya! (*Kendi kendine*) Hayatımda hiç bugünkü kadar kuvvetli olmamıştım.

3.6.1.4. Üçüncü Sahne

Libretto: (*devam eden sözlü diyalog...*)

(*Üç Kadın peçeli görünür. İlki içinde su olan bir kap, ikincisi bir taş, üçüncüsü bir asma kilit ve bir madalyon portresi taşır şekilde, diğer ikisi sahnedeiken görünürler.*)

Üç Kadın (tehditkâr ve aynı anda bağırarak):

PAPAGENO!

Papageno:

Ah, bu beni ilgilendiriyor! - (Tamino'ya alçak sesle) Arkadaşım sen etrafına bak.

Tamino (alçak sesle):

Bu bayanlar kim?

Papageno (alçak sesle):

Gerçekte kim olduklarını bile bilmiyorum. Tek bildiğim, her gün kuşlarımı benden aldıkları ve karşılığında bana şarap, şekerli ekmek ve tatlı incir verdikleri.

Tamino (alçak sesle):

Muhtemelen çok güzeldirler?

Papageno (alçak sesle):

Sanmıyorum! - Çünkü güzel olsalardı, yüzlerini örtmezlerdi.

Üç Kadın (tehditkâr ve yaklaşıarak):

PAPAGENO!

Papageno (alçak sesle):

Sessiz ol! Zaten beni korkutuyorlar. (Yüksek sesle) Güzeller mi diye soruyorsun, ben de hayatımda daha çekici bir şey görmediğim için cevap veremiyorum. - (Kendi kendine) birazdan sakinleşirler!

Üç Kadın (daha tehditkâr ve yaklaşıarak):

PAPAGENO!

Papageno (kendi kendine):

Bugün bana bu kadar kızmaları için neyi yanlış yapmış olmalıyım? (Elindeki Kuş kafesi verir, yüksek sesle) İşte güzellerim, kuşlarımı size teslim ediyorum.

Birinci Kadın (ona su kabını verir):

Bunun için kraliçemiz bugün size şarap yerine saf suyu gönderiyor.

İkinci Kadın:

Sana şekerli ekmek yerine bu taşı vermemi emretti. (Ona taşı verir) Umarım sizin için hayırlı olur!

Papageno:

Ne? Taş mı yemeli miyim?

Üçüncü Kadın:

Ve bende tatlı incir yerine, ağzına bu altın kilidi vurma şerefine eriştim.

(Papageno'nun ağzına kilidi vurur).

(Papageno acısını göstermek için işaretlerde bulunur.)

Birinci Kadın:

Muhtemelen bugün kraliçenin seni neden bu kadar harika bir şekilde cezalandırdığını bilmek istiyorsundur.

(Papageno olumlu anlamda başını sallar.)

İkinci Kadın:

Böylece bir daha asla yabancılara yalan söylemezsin.

Üçüncü Kadın:

Ve asla diğerlerinin başarmış olduğu kahramanca işlerle övünmezsin....

Birinci Kadın:

Söylesene, o yılanla dövüştün mü?

(Papageno başını sallayarak bunu reddeder.)

İkinci Kadın:

Peki kim döviştü?

(Papageno bilmediğini belirtir.)

Üçüncü Kadın:

Seni özgür bırakan bizdik genç adam. İşte, burada yüce Kraliçemiz sana bu resmi gönderiyor; bu onun kızının portresidir. *(Tamino'ya resmi uzatır)* Bu özelliklerin senin için kayıtsız olmadığını fark edersen, o zaman şanslısın, dedi. Kaderinizi onurlandırın ve şerefendirin! Güle güle!

(Çıkar.)

İkinci Kadın:

Elveda! Mösyö Papageno! *(Kuş kafesi ile çıkar.)*

Birinci Kadın:

Dikkat et, çok hızlı içme! *(Gülerek çıkar.)*

(Papageno sessiz bir utanç içinde aceleyle uzaklaşır.)

(Tamino, resmi alır almaz bakakalmıştır.)

3.6.1.5.Dördüncü Sahne

Libretto

Nr. 3 Arya:

Tamino:

Bu görüntü büyüleyici derecede güzel,
Hiçbir gözün görmediği gibi!
Bu Tanrısal resim, hissediyorum
Yüreğimi yeni bir heyecanla dolduruyor.
Buna bir isim koyamıyorum
Ama burada ateş gibi yandığımı hissediyorum.
Duygu aşk mı olmalı?
Evet evet! Sadece aşk. -
Ah onu bir bulabilsem!
Ah, keşke karşımda dursaydı!

Yapardım, yapardım, sıcak ve temiz-
Ne yapardım? onu memnun ederdim
Sıcak koynuma bastırır ve o sonsuza kadar benim olur.

Açıklama:

Portre aryası (Mi bemol majör tonunda larghetto hızında, 2/4 'lük olarak bestelenmiştir), Alman operasının en ünlü tenor ariyelerinden biridir. Eserde kullanılan Mi bemol majör tonu ve Larghetto hızı, tenorun duygusal derinliğini vurgulamak için özenle seçilmiştir. Aryanın serbest formda olması, geleneksel müzik yapılarından saparak duygusal ifadenin özgürlüğünü ve derinliğini artırır. Aryanın melodisi diğer Alman operası eserlerinden farklı olarak tekrarlanmaz, bu da eserin özgünlüğünü ve öne çıkan bir özelliğini ortaya koyar. Orkestranın rolü, heyecanlı kalp atışlarını taklit ederek dinleyiciyi duygusal bir atmosfer içine çeker. Melodik sekanslar, aşkın saf ve henüz dokunulmamış bir şekilde ifade edildiği duygusal tomurcuklanmayı yansıtır. Bu ariadaki en güçlü özellik, tenorun duygusal derinliğidir. Eser, aşkın içsel yoğunluğunu ve romantik duyguların yoğunluğunu yakalamak için özel bir çaba sarf eder. Orkestrasyon, tenorun hissiyatını destekleyerek, dinleyiciyi kahramanın içsel dünyasına çeker.

25

Nº 3. Arie.

Larghetto. Tamino.

Quart. *p*

ten. ten.

III.

Dies Bildnis ist be - zaubernd schön, wie noch kein Au - ge je ge -
Oh! cara im - magi - ne, e sen - za e - gua - le, che non t'ha somi - le idea mor -

Şekil 3.6: Sihirli Flüt Tamino Arya

3.6.1.6.Beşinci Sahne

Libretto: (*Gitmek ister; üç kadın onun karşısına çıkar.*),

Birinci Kadın:

Cesur ve sebatlı ol, genç delikanlı! Kraliçe...

İkinci Kadın:

Sana söylememi istedi...

Üçüncü Kadın:

Gelecekteki mutluluğunuza giden yolun artık döşendiğini.

Birinci Kadın:

Her kelimenizi duydu: O...

Üçüncü Kadın:

Seni çok mutlu etmeye karar verdi. - Bu genç adam, dedi, şefkatli olduğu kadar cesareti ve metin ise, o zaman kızım kesinlikle kurtulur.

Birinci Kadın:

Kötü bir iblis, Pamina'yı ondan kaptı!!⁵⁴

Tamino:

Hadi hanımlar yol gösterin – Pamina kurtarılmalı! – Aşkım ve kalbim üzerine yemin ederim!

(*Kısa güçlü gök gürültüsü...*)

Ey tanrılar, bu da ne?

(*Karanlık bastırır.*)

Üç Kadın:

Kendine hâkim ol!

Birinci Kadın:

Kraliçemizin gelişini müjdeliyor.

(*Gök gürültüsü*)

Üç Kadın:

O geliyor!

(*Gök gürültüsü*)

O geliyor!

(*Gök gürültüsü*)

O geliyor!

⁵⁴ Pek çok versiyonda benzer olan bu cümle, Tamino'yu Sarastro'nun sözde şeytani eylemine ikna etmesi için burada kesinlikle söylenmelidir.

3.6.1.7.Altıncı Sahne

Libretto: *(Gece Kraliçesi yıldızlı gökyüzünde belirir.)*

Nr. 4 Reçitatif:

Titreme sevgili çocuğum!
Sen masumsun. Bilge, uysal:
Ancak senin gibi genç bir adam,
Bu kederli annenin kalbini en iyi şekilde teselli edebilir.

Arya:

Acı çekmeye mahkumum
Çünkü kızımı özlüyorum;
Onun yüzünden tüm mutluluğum kayboldu,
Kötü adam kaçırdı onu.
Hala titrediğini görebiliyorum,
Endişeli titremesini,
Onun korku içinde sarsılmasını,
Onun utangaç sarsılmaları.
İzlemek zorunda kaldım kaçırılmasını
Ah, yardım et, tek söylediği buydu:
Yalnız, yalvarması boşunaydı,
Çünkü yardımım çok zayıftı.
Onları serbest bırakacaksın.
Kızımın kurtarıcısı olacaksın;
Ve senin kazandığını gördüğümde
O zaman sonsuza kadar o senin olacak.

Açıklama:

Aryanın başlangıcı, önceki aryaların Singspiel tarzından farklı olarak, büyük opera (Grand Opera) ⁵⁵ atmosferi yaratır. Si bemol majör tonu, Allegro maestoso temposu ve 4/4'lük ritmiyle gelen büyük crescendo, "Yıldızlar İçinden Gelen Kraliçe" karakterinin etkileyici girişini vurgular. Sabit senkoplu ritim, heyecan ve

⁵⁵ Genellikle dört ya da beş perdelik, büyük ölçekli oyuncular ve orkestralar ve (orijinal yapımlarında) gösterişli ve muhteşem tasarım ve sahne efektleri ile karakterize edilen, normalde dramatik tarihi sahneler ya da çevresine dayanan olay örgüsüne sahip bir 19. yüzyıl operası türüdür.

güçlü gerilimi dinleyiciye ileterek sahnede büyük bir etki bırakır. Reçitativin başlangıcıyla birlikte ritim sakinleşir ve ardından kederli bir melodiyle ariyanın başlangıcına geçilir. Sol minör tonu, Largo tempoda ve 3/4'lük ritmiyle, Mozart'ın melankolik tonunu yansıtarak derin bir duygusal atmosfer oluşturur. Bu bölüm, Gece Kraliçesi'nin kızının kaybından derinden etkilenen, içten bir kadın olarak tasvirini sunar. İlerleyen bölümlerde bunun tam tersi karakter tasviri ile karşılaşilmektedir. Dikkat çekici bir ayrıntı, eserin tüm hüznü sahnelerinde fagotların karakteristik sesinin kullanımıdır. Fagotlar, özellikle melankolik tonların vurgulandığı anlarda, duygusal derinliği artıran bir unsur olarak öne çıkar. Mozart'ın bu enstrümantal seçimi, dramatik etkiyi güçlendirmek ve dinleyiciyi karakterin içsel dünyasına daha fazla çekmek amacıyla başarıyla kullanılmıştır.



Şekil 3.7: Gece Kraliçesinin Aryası

Ariyanın ikinci kısmı, Si bemol majör tonu, Allegro moderato temposu ve 4/4'lük ritmiyle başlar. Bu kısımda, Kraliçe'nin doğrudan Tamino'ya hitap ettiği ve ariyanın atmosferinin tamamen değiştiği bir geçiş yaşanır. Ariyanın bu bölümü, Kraliçe'nin kararlılığı ve tehlike karşısındaki hırsını ifade eder. Yüksek koloratürler, duygusal yoğunluğu artırarak dinleyiciye karakterin içsel dünyasını daha derinden hissettirir. İntikam arzusu, ariyanın bu bölümünde net bir şekilde ortaya çıkar ve Tamino'nun Pamina'yı kurtarmak zorunda olduğu iddiasını destekler.

Baştaki senkop, orkestrada içsel heyecanın bir belirtisi olarak bu kısımda da tekrar tekrar kullanılır. Bu ritmik öge, Kraliçe'nin iç dünyasındaki çalkantıyı ve hırsını vurgular. Senkop, karakterin güçlü duygusal durumunu ifade etmek için etkili

bir şekilde kullanılmış bir orkestrasyon tekniğidir. Gece Kraliçesi, karanlığı temsil eder. Onun dünyası irrasyonallite ve batıl inançlarla doludur, bilgisizlik, egoistlik onu tanımlamak için yeterlidir ancak burada kendini olabildiğince masum ve hakkının yenildiğini gösteren kadın figürü olarak tanımlamıştır.

3.6.1.8.Yedinci Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin)*

(Gök gürültüsü. - Yine hava aydınlanıyor; sahne eski haline geri döner, Tamino yalnız.)

Tamino (biraz durakladıktan sonra):

Gördüğüm gerçek mi? - Ey iyi tanrılar, beni kandırmayın!

(Gidecek, Papageno yolunu kesiyor.)

Nr. 5 Quintett:

Papageno (üzgün üzgün ağzındaki kilidi göstererek):

Hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm!

Tamino:

Zavallı adam cezası yüzünden,

Dili ve çenesi tutuldu.

Papageno:

Hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm!

Tamino:

Sana yas tutmaktan başka bir şey yapamıyorum,

Çünkü yardım edemeyecek kadar zayıfım.

Papageno:

Hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm, hm!

Açıklama:

Gece Kraliçesi'nin dramatik ariasının ardından gelen bölüm, Alman Singspiel tarzının önemli bir örneğini sunmaktadır. Bu bölüm, Si bemol majör tonunda, Allegro tempoda, alla breve (C – bare) ritminde bestelenmiştir. Papageno'nun esprili girişi, Singspiel tarzının bir özelliğidir. Ağzındaki kilit ile sadece mırıldanabilmesi, sahneye komik bir unsuru ekler. Bu esprili an, dinleyiciyi güldürmeyi ve operanın duygusal tonunu hafifletmeyi amaçlar.



Şekil 3.8: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett



Şekil 3.9: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett 2

Tamino'nun sözlerinin yorumu, dinleyicinin kendi bakış açısına bağlı olarak değişebilir. Tamino'nun ifadelerinin iki olası yorumu vardır; dürüst bir teselli veya ironi vurgulanmıştır. Burada sembolik olarak dualiteye (karşıtların birliği) dikkat etmek gerekir.

Eğer Tamino'nun ifade tarzı dürüst bir teselli olarak yorumlanıyorsa, bu durumda, geçici bir cezanın bile asıl bir kişi için bir tür adalet getirebileceği düşünülmektedir. Tamino, Kraliçe'nin ona yönlendirdiği görevi dürüstlükle yerine getirmeye çalışan bir karakter olarak görülmektedir. Adaleti, asaletin bir parçası olarak değerlendirir ve bu nedenle kendisine verilen görevi onurlu bir şekilde tamamlamaya odaklanır.

Diğer bir yorum ise Tamino'nun ifade tarzının içerdiği ironi üzerinedir. Bu durumda, Tamino'nun “geçici” ceza ve adalet anlayışının aslında içsel bir çelişki taşıdığı düşünülmektedir. Onun melodisinin zavallı Papageno'yu taklit etmesi, belki de Tamino'nun asilzadelik iddiasının altını oymak için kullanılan bir ironi unsuru olabilir.

Bu iki yorum, Tamino'nun karakterinin karmaşıklığını vurgular. Dinleyicilere düşen görev, bu çift anlamlı ifadeleri değerlendirirken kendi perspektiflerini kullanmak ve Tamino'nun motivasyonunu anlamak için müziği ve librettoyu derinlemesine incelemektir.

3.6.1.9.Sekizinci Sahne

Libretto:

(Üç Kadın görünürler)

Birinci Kadın (Papageno'ya):

Kraliçe seni affediyor,

Cezanı benim aracılığımla bağışlıyor.

(Kilidi ağzından alır.)

Papageno:

Şimdi Papageno tekrar gevezelik edebiliyor.

İkinci Kadın:

Evet, gevezelik! Sadece bir daha yalan söyleme!

Papageno:

Bir daha asla yalan söylemem. HAYIR! HAYIR!

Üç Kadın:

Bu kilit senin uyarın olacak!

Papageno:

Bu Kilit benim uyarım olacak!

Hepsi:

Keşke bütün yalancıların
Ağzında böyle bir kilit olsa:
Nefret, iftira, kara safra yerine
Sevgi ve kardeşlik olurdu.

Birinci Kadın (Tamino 'ya altın bir flüt vererek):

Ey Prens, bu hediye benden al!
Kraliçemiz bunu size gönderiyor!
Sihirli Flüt sizi koruyacak,
En büyük talihsizlikte sizi destekleyecektir.

Üç Kadın:

Bununla ilahi bir gücün olacak,
İnsanların tutkusunu dönüştürebileceksin.
Üzgün olan sevinecek,
Kibirli gurur sevgi ile dolacak.

Hepsi:

Oh, böyle bir flüt altından ve taçtan daha değerlidir
Çünkü onun aracılığıyla insan mutluluğu ve memnuniyeti artar.

Papageno:

Pekâlâ, siz güzel hanımlar,
Size veda edebilir miyim?

Üç Kadın:

Her zaman veda edebilirsin
Ama Kraliçe seni görevlendirdi
Prensle birlikte Sarastro'nun şatosuna
Gitmene karar verdi.

Papageno:

Bunun için teşekkürler ama hayır!
Sizden duydum.
Onun kaplan gibi görüldüğünü!

Kesinlikle merhametsiz olduğunu.

Yolar beni Sarastro, kızartır.

Beni köpeklere servis eder.

Üç Kadın:

Prens seni korur, yalnız ona güven!

Bunun için onun hizmetkarı olacaksın.

Papageno (kendi kendine):

Varsın prens şeytanla uğraşsın!

Hayatımı seviyorum;

Sonunda, şerefim üzerine,

Benden bir hırsız gibi sıvışıyor.

Birinci Kadın (Papageno'ya metal kutu içinde Glockenspiel verir):

İşte, bu kutuyu al, senindir.

Papageno:

Hey! Hey! Bunun içinde ne olabilir.

Üç Kadın:

İçeride Glockenspiel'in çaldığını duyarsınız.

Papageno:

Onlarla oynayabilecek miyim?

Hepsi:

Tabii! Evet evet elbette!

Gümüş çanlar, sihirli flütler

Senin korunman için gerekli

Elveda, gitmemiz gerek.

Elveda, tekrar görüşmek üzere!

(Üç kadın çıkmak üzere harekete geçerler)

Tamino:

Fakat güzel hanımlar söyleyin bana:

Papageno:

Kale nasıl bulunur?

İkisi birden:

Kale nasıl bulunur?

Üç Kadın:

Üç erkek, genç, güzel, nazik ve bilge,
Yolculuğunuzda etrafınızda dolaşacak:
Onlar yolunuzda rehberler olacaklar,
Sadece onların Tavsiyesine uyun.

İkisi birden:

Üç erkek, genç, güzel, nazik ve bilge,
Yolculuğumuzda etrafımızda dolaşacak:

Hepsi:

Elveda, gitmemiz gerek.
Elveda, tekrar görüşmek üzere!

(Hepsi çıkarlar)

Açıklama:

Papageno, Tamino'nun hizmetinde Sarastro'ya doğru riskli yolculuğa katılarak cezadan kurtulur ve bu durum, ahlaki düşüncelerle bağlantılı bir quintetin başlangıcını oluşturur. Papageno'nun Tamino'ya katılarak çıktığı tehlikeli yolculuktaki fedakarlığı, önceki sahnelerde Papageno'nun mizahi ve naif kişiliğiyle kurulan imajına meydan okumaktadır. Karakterin bu seçimi, onun sadece basit bir komik figür olmanın ötesinde bir potansiyele sahip olduğunu gösterir. Papageno'nun cesareti ve fedakârlığı, dinamik bir değişimi başlatır.

Ahlaki düşüncelerle bağlantılı olan quintet, karakterler arasındaki duygusal ve ahlaki bağlantıları ifade eden bir müziksel kompozisyonudur. Bu kısım, Papageno'nun kararının yarattığı duygusal etkiyi ve diğer karakterlerin tepkilerini içerir. Aynı zamanda, operanın genel temalarına ve evrensel ahlaki değerlere vurgu yapar.

Mozart'ın eserlerinde sıkça görüldüğü gibi, Sihirli Flüt'te de müzik ve libretto arasındaki bu organik ilişki, karakter gelişimi ve dramatik öğeleri güçlendirerek izleyicilere zengin bir deneyim sunar.



Şekil 3.10: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett – Ahlaki düşüncelere övgü

Birinci Kadın'ın Tamino'ya altın flütü vermesiyle birlikte, müzik aksiyonun akışını yönlendirir. Sahne boyunca kesintiye uğramadan devam eden müzik, flütün teslim alınması, flüte övgü,



Şekil 3.11: Sihirli Flüt Nr.5 Quintett – Flüte Övgü

Papageno'nun veda girişimi, Tamino'nun Sarastro'nun şatosuna kadar eşlik etme kaderi ve protestosu, Papageno'ya Glockenspiel'in takdimi, Üç Kadın'ın veda etmesi, Tamino'nun Papageno tarafından desteklenen kalenin nasıl bulunacağına dair sorusu ve sahnenin sonunda üç kadın tarafından söylenen Si bemol majör, Andante, 4/4'lük) bölümde; “Genç, güzel, kibar ve bilge üç küçük çocuğun rehberlik

edeceklerini ve sadece onların tavsiyelerine uyulması” telkini gibi farklı bölümlere ayrılır.

Müzikal olarak etkileyici olsa da dramaturjik olarak tartışmalı olan bu sahne, Gece Kraliçesi'nin krallığına ait olan üç kadının, Tamino'yu karşılayacak olan elf benzeri üç sevimli çocuğun liderlik yapacaklarına dair telkinde bulunmaları birbirlerine zıt iki dünyanın unsuru olmaları dolayısı ile sorular ortaya çıkarmaktadır. Buna ek olarak altından yapılmış flüt, ilerleyen bölümlerde Pamina tarafında açıklanan hikâyede Pamina'nın babası tarafından ağaçtan yapılması ile çelişki oluşturur. Tamino ve Papageno'nun iyimser tahminlerinin tekrarıyla, iki grup arasındaki bu sahne, karşılıklı cevaplarla zenginleşmiş, melodi dolu ve anlamlı bir şekilde kapanmaktadır.

3.6.1.10. Dokuzuncu Sahne⁵⁶

Libretto:

(Saraastro'nun sarayında Mısır usulü zengin bir şekilde döşenmiş oda; önünde bir Osmanlı tarzı masanın yanı sıra iki köle güzel yastıklar getirmekte, üçüncü köle sahneye girer.)

Üçüncü Köle:

Hahaha!

Birinci Köle:

Şşş! Şşş!

İkinci Köle:

Gülmenin ne anlamı var?

Üçüncü Köle:

İşkencecimiz, her işe burnunu sokan Zenci, yarın kesinlikle asılacak ya da mızraklanacak. - Pamina... Hahaha!

Birinci Köle:

Yani?

Üçüncü Köle:

Güzel kız! - Hahaha!

⁵⁶ Dokuzuncu ve Onuncu sahneler genel olarak eserden çıkartılır ve sözlü sahnelerdir.

İkinci Köle:

Yani?

Üçüncü Köle:

Kaçtı.

Bir ve ikinci Köle beraber:

Kaçtı mı?

Birinci Köle:

Ve firar mı etti?

Üçüncü Köle:

Kesinlikle! En azından benim gerçek dileğim bu.

Birinci Köle:

Oh. Teşekkürler, iyi tanrılar! İsteğimi duydunuz.

Üçüncü Köle:

Bir gün bizim için de intikam sırası geleceğini ve kara Monostatos'un cezalandırılacağını söyleyip durmuyor muydum?

İkinci Köle:

Zenci hikâye hakkında ne diyor?

Birinci Köle:

Onun bundan haberi yok mu?

Üçüncü Köle:

Doğal olarak! Gözlerinin önünden kaçtı. - Bahçede çalışan, uzaktan gören ve duyan bazı kardeşlerin bana söylediğine göre, Pamina, Sarastro'nun maiyeti tarafından geri getirilse bile zenci artık kurtarılamaz.

Birinci ve İkinci Köle:

Neden?

Üçüncü Köle:

Şehvetli koca göbeklinin tarzını biliyorsun; ama kız düşündüğümde daha zekiymiş. Bizimkisi her şeyi yoluna koyduğuna ikna olduğunu düşündüğünde, kız Sarastro'nun adını söylemiş: bu, Zenci'yi öyle korkutmuş ki; dili tutulup, dona kalmış. Bu sırada Pamina kanala koşmuş ve bir gondolla hurma korusuna yelken açmış.

Birinci Köle:

Ah, ürkek geyik, can korkusuyla şefkatli annesinin sarayına koşacağı gibi!

3.6.1.11. Onuncu Sahne

Libretto:

(içeriden)

Monostatos:

Hey köleler!

Birinci Köle:

Monostatos'un sesi.

Monostatos:

Hey köleler! Zincirleri getirin!

Üç Köle:

Zincirleri mi?

Birinci Köle (Yan kapıya koşar):

Umarım Pamina için değil mi? Ah tanrılar! İşte kardeşlerim, kız yakalanmış.

İkinci ve Üçüncü Köle:

Pamina? - Korkunç bir manzara!

Birinci Köle:

Bakın, acımasız şeytan onu narin küçük ellerinden nasıl tutuyor, dayanamıyorum.

(Diğer tarafa gider.)

İkinci Köle:

Ben de.

Üçüncü Köle:

Böyle bir şeyi görmek zorunda kalmak, cehennemden ıstırabı!

(Çıkar.)

3.6.1.12. On birinci Sahne

Libretto:

Nr.6 Terzett:

Monostatos (Pamina'yı çekiştirerek):

Seni güzel güvercin, içeri gel!

Pamina:

Ah ne işkence! Ne acı!

Monostatos:

Hayatın yok artık.

Pamina:

Ölüm beni titretmez,
Sadece annem için dayanıyorum;
Kesinlikle kederinden ölecek.

Monostatos:

Ey köleler! Zincirlerini bağlayın
Öfkem sana zarar vermesin.

Pamina:

En iyisi ölmeme izin ver
Çünkü hiçbir şey, barbar, senin duygunu etkileyemez!

Monostatos:

Şimdi çıkın! Beni onunla yalnız bırak.

(Köleler çıkar.)

Açıklama:

Orkestra tanıtımı olmadan, neredeyse nefes nefese, sahne (Sol majör, Allegro molto temposunda, 4/4'lük) başlar. Sarastro'nun hizmetindeki zenci Monostatos⁵⁷, kaçan Pamina'yı yakalar. İlk pasajda aşkına karşılık bulabilmek için onun hayatını tehdit eder. “Barbar” haykırışı ile Pamina bayılır. Sihirli Flüt operası, görünen (“Schein”) ile hakikat (“Sein”) arasındaki çatışmayı olumlu bir tema olarak işlese de bazı eleştirmenler tarafından ırkçılık ve kadın düşmanlığı içerdiği yönünde de suçlanmıştır. Sonraki bölümde karşımıza çıkacak olan rahip ve Sarastro'nun kadınların zayıflığı hakkındaki yorumları ve Monostatos (koyu tenli bir karakter) gibi unsurlar, karakterlerin altında yatan önyargıları bazı izleyicilere düşündürebilir. Seyircinin bakış açısından, bunlar hakikat ile görünen arasındaki sınavın bir parçası olabilir. Oyuna geri dönecek olursak Monostatos, Pamina ile yalnız kalmak isterken, bu sırada Papageno'nun ürkek adımları, el yordamıyla yolunu bulma arayışı müzikte ses tonu dizisi ile vurgulanmıştır.

⁵⁷ Yunanca “yalnız duran” anlamına gelir.

Sol majör tonu, sahnenin hafiflik ve aydınlık öğelerini yansıtarak dinleyiciye duygusal bir atmosfer sunar. Monostatos'un tehditleri ve Pamina'nın bayılması, operanın genel teması olan aşk, tehlike ve kurtuluşun birleşimini temsil eder. Papageno'nun ürkek adımları ve müzikteki ses tonu değişiklikleri, sahnenin hem komik hem de gerilimli yanlarını vurgular, Mozart'ın ustalığıyla birleşerek seyirciyi etkileyici bir deneyime davet eder.

3.6.1.13. On ikinci Sahne

Papageno (Monostatos tarafından fark edilmeden, dışarıdan pencereden):

Neredeyim? nerede olabilirim?

Ah, orada insanlar buluyorum!

Cesaret, içeri gireceğim.

(içeri girer.)

Güzel kız, genç ve zarif,

Tebeşirden çok daha beyaz!

Monostatos, Papageno (birbirlerinden korkarak):

Hu! Bu kesinlikle şeytan!

Merhamet et beni bağışla!

Huuu! Huu! Huuu!

(İkisi de kaçar.)

Açıklama:

Papageno, 'İnsanlar'ı gördüğünde neşeli bir ses tonuna kavuşur; Pamina'yı tanımak için oyunbaz "kuş avcısı" sesini kullanır. O ve Monostatos birbirlerini gördüklerinde donakalırlar. Garip bir şekilde birbirlerinden korkarlar ve karşılıklı bir düetle neredeyse kalp çarpıntılarıyla acınası bir şekilde kekeleyip, müzik eşliğinde zekice sahneden zıt yönlerle doğru kaçarlar.

Bu sahne, Mozart'ın karakterler arasındaki çatışmaları ve komik etkileşimleri ustaca tasvir ettiği sahne örneğidir. Papageno'nun neşeli hali ve Monostatos'un tehditkâr durumu, dramatik çatışmayı vurgular. İki karakterin birbirinden korkup kaçması, operanın komik unsurlarını öne çıkarır.

3.6.1.14. On Üçüncü Sahne

Libretto:

Pamina (Rüyasında konuşur gibi):

Anne! Anne! Anne! (*Kendine gelir, etrafına bakar*) Nasıl? - Hala atıyor mu bu kalp? – Yeni azaplara uyanık mı? -Oh, bu çok zor, çok zor! – Acılarım ölümden beter.

3.6.1.15. On Dördüncü Sahne

Libretto: (*Konuşmalı metin*)

Papageno (geri döner.):

Bu kadar korkacak kadar aptal miyim? Dünyada kara kuşlar var da neden siyah insanlar olmasın? (*Pamina'yı görür.*) İşte orada! İşte güzel genç bayan. Sen gece kraliçesinin kızı.

Pamina (kalkar):

Gece kraliçesi? - Sen kimsin?

Papageno:

Işıklar saçan Kraliçe'nin gönderdiği biri.

Pamina (sevinçle):

Annem mi? Ah ne mutluluk! Adınız nedir?

Papageno:

Papageno.

Pamina:

Papageno? Papageno. Adını birçok kez duyduğumu hatırlıyorum; ama seni hiç görmedim.

Papageno:

Ben de öyle.

Pamina:

Yani benim nazik, şefkatli annemi tanıyor musun?

Papageno:

Gece kraliçesinin kızıysanız- evet!

Pamina:

Ah, o benim.

Papageno:

Bunu şimdi anlıyoruz.

(*Daha önce Prens'in aldığı ve şimdi Papageno'nun boynuna bir kurdeleyle taktığı*)

portreye bakar.)

Gözler koyu mavi- doğru, koyu mavi. Dudaklar kırmızı- doğru, kırmızı. Sarı saç- sarı saç. Eller ve ayaklar dışında her şey uyuyor, Resme bakılırsa ne eliniz ne de ayağınız olmalı; çünkü hiçbirini burada gösterilmiyor.

(Ona portreyi gösterir.)

Pamina:

İnana bana. Evet, o benim. Elinize nasıl geçti?

Papageno:

Size bundan daha fazlasını anlatmam gerekecek. Bu sabah her zamanki gibi teslimatımla annenizin sarayına geldim.

Pamina:

Teslimat?

Papageno:

Evet, yıllardır bütün güzel kuşları annenin ve nedimelerinin sarayına teslim ediyorum. Tam kuşlarımı teslim etmek üzereyken karşımda kendisine prens diyen bir adam gördüm. Annen bu prene o kadar inanmış ki portreni ona vermiş ve seni serbest bırakmasını söylemiş. Prensın kararı sana olan aşkı kadar çabukmuş.

Pamina:

Aşk? *(Mutlulukla)* Demek beni seviyor? Oh, tekrar söyle: Aşk kelimesini duymayı seviyorum!

Papageno:

Sana inanıyorum, sen genç bir bayansın! – Nerede kalmıştım?

Pamina:

Aşkta.

Papageno:

Bu doğru, aşk! Gelmek güzel hanım! Genci gördüğünüzde şaşıracaksınız.

Pamina:

Pekâlâ! Bu tehlikeli olacak.

(Çıkarlar, Pamina geri döner.)

Ama ya bu bir tuzaksa. Ya Sarastro'nun çevresinden kötü bir ruhsa?

(Şüpheyle ona bakar.)

Papageno:

Ben kötü bir ruh muyum? Bunu nereden çıkarttınız Genç Bayan? - Ben dünyadaki en iyi

kalpli ruhum.

Pamina:

Beni affet, seni kırdıysam beni affet! Senin duygu dolu bir kalbin var.

Papageno:

Ah, tabii ki duygulu bir kalbim var! Ama bütün bunların bana ne faydası var? Papageno'nun henüz bir Papagena'sı olmadığını düşündüğümde sık sık tüm tüylerimi koparmak istiyorum.

Pamina:

Zavallı adam! Yani henüz bir eşin yok mu?

Papageno:

Eşi bırak bir kız arkadaşım bile yok! Ve bazen biz de sosyal sohbetler yapmak istediğimiz neşeli saatlerimiz olsun isteriz.

Pamina:

Sabırlı ol arkadaş! Cennet seninle de ilgilenecek; sen farkına bile varmadan sana bir arkadaş gönderecek.

Papageno:

Keşke onu yakında gönderse!

Nr.7 Duet:

Pamina:

Sevgiyi hisseden erkeklerde,
İyi bir kalp eksik değildir.

Papageno:

O halde tatlı dürtülere sempati duymak,
Kadının ilk görevidir.

İkisi birden:

Aşkın tadını çıkarmak istiyoruz
Yalnız aşkla yaşıyoruz.

Pamina:

Aşk her belayı tatlandırır,
Her canlı ona feda olur.

Papageno:

Hayatımızın günlerine renk katar,
Doğanın döngüsünde çalışır.

İkisi birden:

Yüksek amacımız açıkça gösteriyor,
Kadın ve erkekten daha asil bir şey yoktur.
Erkek ile kadın ve kadın ile erkek,
Beraberce ulaşırlar Tanrıya.
(İkisi birlikte çıkar.)

Açıklama:

Mi bemol majör, Andantino temposunda, 6/8'lik bir yapıda başlayan bu ağır melodi,



Şekil 3.12: Sihirli Flüt Nr.7 Duet

Önce iki kişinin tek tek söylediği ve ardından bir armoniye doğru ilerleyen girişle karakterizedir. İkinci kıtası, melodik bir şekilde tekrarlanarak Pamina'ya duygulu bir koloratur cümlesi yapma fırsatı veren iki kıtalık bir formda düzenlenmiştir. Müzikal olarak, bu partiyon, operanın önemli anlarından birini oluşturmaktadır.

Şatafatlı düet, birkaç açıdan önem taşımakta ve detaylı bir incelemeyi hak etmektedir. Müziğin melodisi, Papageno'nun ait olduğu halk tabakasının dünyasını yansıtmaktadır. Ancak, alegorik olarak, bu düet aslında Papageno'nun yabancıısı olduğu bir seviyeyi temsil etmektedir. Papageno'nun idealleri arasında yemek, içmek ve ilkel bir erotizm bulunmakta olup, bu durum derin insan bağlantısı ve kutsanmanın "tanrısallığa ulaştığı" ruhsal düzeyi nasıl anlayabileceğini sorgulamamızı sağlar. Bunun yanı sıra, bu düetin 'sıradan adam' Papageno ve 'prenses' Pamina tarafından söylenmesi, duyguların sosyal hiyerarşileri aştığını ve herkese uygulandığını göstermektedir. Ne erkek ne de kadın birbirinden üstün değildir.

3.6.1.16. On beşinci Sahne

(Sahne bir koruluğa dönüşür. Bir koruda üç tapınak bulunur: akıl, doğa ve (ortada) bilgelik.)

(Üç çocuk, omzunda flüt taşıyan Tamino'yu olay yerine götürür.)

Nr. 8 Final:

Üç çocuk:

Bu yol seni varacağın yere götürür,
Ama sen, genç adam, bir erkek gibi fethetmelisin.
Öyleyse öğretimizi dinle:
Kararlı, hoşgörülü ve ketum olmalısın.

Tamino:

Siz sevimli çocuklar, söyleyin bana.
Pamina'yı kurtarabilir miyim?

Üç çocuk:

Bunu bildirmek bize düşmez;
Kararlı, hoşgörülü ve ketum ol.
Bunu düşün; kısacası adam ol
O zaman genç adam, bir erkek gibi fethedeceksin.

(Çıkarlar.)

Tamino:

Bu çocukların bilgelik öğretmenleri
Sonsuza dek kalbime kazındı.
Şu an neredeyim? Ya bana neler oluyor?
Burası tanrıların oturduğu yer mi?
Kapılar gösteriyor, sütunlar gösteriyor,
Bilgeliğin, emeğin ve sanatın burada yaşadığını;
Faaliyetin üstün geldiği ve aylaklığın yerini aldığı yerde,
Ahlaksızlık hakimiyetini kolay kolay elde etmez.
Cesurca kapıdan içeri giriyorum,
Niyetim asil ve saf ve halistir.
Titre, korkak canı!
Pamina'yı kurtarmak benim görevim.

(Sağdaki kapıya gider.)

Ses:

Geri dön!

Tamino:

Geri mi döneyim! Öyleyse şansımı şurada deneyeyim!

(Soldaki kapıya gider.)

Ses:

Geri dön!

Tamino:

Burada da biri bağıyor: Geri dön?

(Orta kapıya döner.)

Şurada bir kapı daha görüyorum.

Belki girişi burada bulabilirim.

(Ortadaki kapıya yaklaşırken kapı açılır ve yaşlı bir rahip belirir.)

Rahip:

Nereye gidiyorsun cesur yabancı?

Burada kutsal alanda ne yapıyorsun?

Tamino:

Sevgi ve erdemi arıyorum.

Rahip:

Kelimelerin anlamı yüksek!

Yalnız, bunları nasıl bulacaksın?

Sevgi ve erdem sana yol göstermez.

Çünkü ölüm ve intikam seni tutuşturuyor.

Tamino:

Sadece kötü adam için intikam.

Rahip:

Kuşkusuz bunu bizde bulamazsınız.

Tamino (hızla):

Sarastro bu nedenle mi hüküm sürüyor?

Rahip:

Evet, evet, Sarastro burada hüküm sürüyor.

Tamino (hızlıca):

Hatta Bilgelik Tapınağı'nda değil mi?

Rahip (yavaşça):

Buradaki Bilgelik Tapınağı'nda hüküm sürüyor.

Tamino:

Yani her şey sahte!

(Gitmek ister.)

Rahip:

Hemen gitmek mi istiyorsun?

Tamino:

Evet, gitmek istiyorum, mutlu ve özgür

Bir daha tapınağınızı görmek istemiyorum.

Rahip:

Kendini bana daha yakından anlat

Bir hileye aldanmışsın.

Tamino:

Sarastro burada yaşıyor.

Bu bana yeter.

Rahip:

Eğer hayatını seviyorsan

Öyleyse konuş, burada kal!

Sarastro'dan nefret mi ediyorsun?

Tamino:

Ondan sonsuza kadar nefret ediyorum! Evet!

Rahip:

Öyleyse bana nedenlerini söyle!

Tamino:

O bir zalim, bir zorba!

Rahip:

Söylediğin kanıtlandı mı?

Tamino:

Talihsiz bir kadın tarafından kanıtlandı

Derin keder ve acı ile.

Rahip:

Yani bir kadın seni büyüledi mi?

Kadın az yapar, çok konuşur.
Genç adam, dil oyunlarına canıyor musun?
Ah. Sarastro anlatsın sana
Yaptığı eylemin niyeti!

Tamino:

Niyet çok açık
Hırsız acımasızca koparmadı mı
Anne kucağından Pamina'yı?

Rahip:

Evet. Delikanlı, söylediğin doğru.

Tamino:

Bizden kaçırdığı o kız nerede?
Belki de çoktan kurban edilmiştir?

Rahip:

Bunu sana söylemek için sevgili oğlum,
Bana henüz izin verilmedi.

Tamino:

Bu bilmeceyi açıkla, beni kandırma.

Rahip:

Dil, yemin ve vazifeyle bağlıdır.

Tamino:

Peki belirsizlik ne zaman kaybolacak?

Rahip:

Dostluğun eli sana rehberlik eder etmez
Sonsuz bağ için tapınağa.

(Çıkar.)

Tamino:

Ah, sonsuz gece, ne zaman kaybolacaksın?
Işık gözümü ne zaman bulacak?

Sesler (içeriden):

Yakında, yakında, genç ya da asla!

Tamino:

Yakında mı diyorsun yoksa asla mı?

Siz görünmezler, söyleyin bana

Pamina hala yaşıyor mu?

Sesler (içeriden):

Pamina, Pamina hala yaşıyor.

Tamino (neşeyle):

O yaşıyor! Bunun için teşekkür ederim!

(Flütü eline alır.)

Ah gücüm yettiğinde

Yüce efendiler, sizin şerefimize

Her nota ile teşekkürlerimi ifade edeceğim,

Nasıl burada *(kalbi işaret ederek)* çırpınıp durduğunu!

(Tamino flütünü çalar. Hayvanlar hemen ortaya çıkar.)

(Çalmayı bırakır bırakmaz hayvanlar kaçar.)

Sihirli tonu ne kadar güçlü,

Çünkü sevgili flüt, senin icranla,

Vahşi hayvanlar bile neşe duyuyor.

(Yine çalar.)

Ama sadece Pamina uzak durur.

Pamina! Duy, duy beni!

Nafile!

Nerede? Ah, seni nerede bulabilirim?

(Yine çalar.)

(Papageno uzaktan panflütü ile cevap verir.)

Aa, bu Papageno'nun tonu!

(Tamino çalar ve Papageno cevaplar.)

Belki de Pamina'yı çoktan görmüştür.

Belki onunla bana koşar,

Belki ses beni ona götürür.

(Aceleyle uzaklaşır.)

Açıklama:

Işığın habercileri olarak ortaya çıkan üç çocuk, Mozart tarafından parlak bir ton olan Do majör tonunda, ağır bir tempoda (largo) ve törensel marş ritmiyle

Şekil 3.13: Sihirli Flüt Nr.8 Finale



Şekil 3.14: Sihirli Flüt Nr. 8 Rahibin girişi

Takip eden her şey hala anlatımda olsa da Tamino'nun, yaşlı rahibin ve orkestranın sesleri zaman zaman son derece anlamlı bir hale bürünmektedir. Bu sahnedeki diyaloglarda, kadınların dışlandığı ve inisiyasyon sürecine girmeye hazırlanan her erkeğin, kendisini ve karşılaştığı sözleri sorgulayacağı bir evreye geçişin anlatımı yapılmaktadır. Mozart'ın hitabet ile melodik pasajları bir araya getirme becerisinin hemen hemen hiçbir örneği yoktur. Bu ezgili söylev, bir gün (tüm ülkelerde) müzikal dramın temelini oluşturacak şekilde öngörülmekle kalmamış, aynı zamanda büyük ölçüde gerçekleştirilmiştir. Bu söylev sahnesi, Sihirli Flüt'ün ilk dramatik dikkat çekici noktasını temsil eder. Sarastro'nun derin, hümanist (o zamanki adıyla aydınlatıcı) düşünceleriyle Gece Kraliçesi ve Papageno'nun dünyalarından üstün olduğunu kanıtlayacak olan gizemli ancak erişilebilir dünyasına girişi sunar. Tamino'nun “Peki belirsizlik ne zaman kaybolacak?” sorusuna, rahibin La minör, Andante, 4/4'lük ölçü ile verdiği cevap, etkileyici bir çello eşliğinde hem gizemli hem de rahatlatıcı, son derece melodik bir cümleye odaklanır:

*“Dostluğun eli sana rehberlik eder etmez
Sonsuz bağ için tapınağa.”*



Şekil 3.15: Sihirli Flüt Nr. 8 Rahip ve Tamino

Ardından, trombonların sesleriyle renklenen aynı melodik orkestra cümlesinin üzerinde, görünmez bir koro vaat verir:

'Yakında, yakında, genç ya da asla!'

Bu, operada sıkça vurgulanan 'üç' sayısına bir gönderme olarak, orkestrada üç kez aynı şekilde çalınır. Pamina'nın yaşadığı müjdeleyici anı simgelemektedir.

Belirsizlik baskısından kurtulan Tamino, yalnızca minimal orkestra akorlarıyla desteklenen, yüksek notalarla sonuçlanan, neşeyle dolu uzun ve anlamlı bir cümle söyler:

'Yüce efendiler, sizin şerefinize

Her nota ile teşekkürlerimi ifade edeceğim,

Nasıl burada (kalbi işaret ederek) çırpınıp durduğunu!'

Sonra sihirli flütü alır ve güzel bir melodi çalar.



Şekil 3.16: Sihirli Flüt Nr.8 Flüt Sahnesi

Bu, genellikle hayvanların dans ettiği bir bale sahnesini tetikler. Hayvanlar, bu sestten etkilenip yaklaşırken, Pamina'ya ulaşamayan Tamino'nun haykırışına Papageno, beş notalı flüte cevap niteliğindeki sesi ile yanıt verir. Ardından Tamino'nun kısa ve çok hızlı bir cümlesi gelir ve Tamino, vokalin tiz tonunda iki kez fermata ile duran ve sonunda Pamina'yı görmenin ümidine vurgu yaptığı hızlı bir şekilde sahneyi terk eder. Bu sahnenin bütünsel alegorik anlatımında, Tamino'nun inisiye adayı olarak hazırlık yaptığı, yolculuğa başladığı ve masonlukta mabet kapısına ulaştığı durumu ifade etmektedir; aynı zamanda göz bağları takılarak gerçekteşirilen sembolik bir yolculuğa gönderme yapılmaktadır.

3.6.1.17. On Altıncı Sahne

(Papageno ve Pamina koşarak gelirler.)

İkisi birden:

Hızlı ayaklar, hızlı cesaret,
Düşmanın kurnazlığına ve öfkesine karşı korur.
Sadece Tamino'yu bulabilmemiz lazım,
Yoksa bizi yakalarlar!

Pamina:

Sevgili genç adam!

Papageno:

Sus, sus, daha iyisini yapabilirim!

(Pan Flütü'nü çalar ve Tamino flütüyle yanıt verir.)

İkisi birden:

Var mıdır daha büyük sevinç?
Dost Tamino bizi duyabiliyor!
Flüt sesi buradan geliyordu.
Onu bulursam ne mutlu!
Acele etmeli! acele etmeli!

(Acele ile çıkmak isterler.)

Açıklama:

Pamina ve Papageno, sanki içinde bulundukları tehlikeli durumun farkında değillermiş gibi, etkileyici naif bir müzik eşliğinde son derece basit bir melodiye başlarlar. Andante tempoda ve küçük nota değerleriyle daha hızlı bir etki yaratmak üzere tasarlanmış Sol Majör tonundaki bu melodi, “Yakalanma” ve “hızlı ol” gibi kelimelerle neredeyse muzip bir oyun sunarak, ikilinin peşinde koşan Monostatos'un takibine hem metinsel hem de müzikal ipucu sağlar.

3.6.1.18. On yedinci Sahne

(Monostatos onlarla alay ederek.)

Monostatos:

Acele et, çabuk ol!
Ha, yakaladım sizi!
Çelik ve demir getirin!
Bekle, size Adalet'i göstermek istiyorum!
Monostatos'u büyülemek!
Kayış ve halatları getirin!
Ey köleler, buraya gelin!

Pamina, Papageno:

Ah, artık bizim işimiz bitti!

Papageno:

Tehlikeyi göze alan, kazanır,
Gel güzel Glockenspiel!
Zillerin çalsın, çalsın,
Kulaklara şarkı söylesin.

Monostatos ve Köleler:

Kulağa çok hoş geliyor!
Kulağa harika geliyor.
Lara la, la, la, larala, la, la, lara la!
Hiç böyle bir şey duymadım ve çok güzel!
Lara la, la, la, larala, la, la, larala!

(Şarkı söyleyerek ve dans ederek uzaklaşırlar.)

Pamina, Papageno:

Herhangi bir iyi adam
Böyle Glockenspiel bulsaydı,
Düşmanları kolayca yok olurdu
Ve onlarsız yaşardı,
En iyi uyum içinde.
Sadece arkadaşlığın uyumu
Rahatsızlığı hafifletir
Bu merhamet olmadan
Dünyada mutluluk olmaz!

Sesler (dışarıdan):

Yaşasın Sarastro, yaşasın Sarastro!

Papageno:

Bu ne anlama geliyor? Titriyorum, ürperiyorum!

Pamina:

Ah dostum, artık bizim için bitti!
Sarastro'nun geldiği bildiriliyor.

Papageno:

Ah keşke bir fare olsam!
Nasıl saklansam acaba!
Salyangoz kadar küçük olsaydım
Evime sürünürdüm.
Çocuğum, şimdi ne söyleyeceğiz?

Pamina:

Gerçek, suç olsa bile!

Açıklama:

Monostatos, “Acele et” kelimesiyle Papageno'nun son cümlesini devralır, bu sırada tempo keskin bir şekilde hızlanır (Allegro). Monostatos, intikam şarkısını muzaffer bir şekilde güçlü aralıklarla söylerken, takip edilen ikilinin kısa cümlesi çok daha endişeli bir hal alır. Papageno kendini toparlar ve bu müzikte açıkça duyulur; onun her zamanki melodisi, yerini küçük Glockenspiel'i çalmasına bırakır ve

Monostatos ile diğer kölelerin büyülenmiş gibi dans etmeye başladığı son derece basit melodiye geçer.



Şekil 3.17: Sihirli Flüt Nr. 8 Papageno Glockenspiel – A



Şekil 3.18: Sihirli Flüt Nr. 8 Papageno Glockenspiel – B

Hala aynı tonda (Sol majör) Pamina ve Papageno, mutlu bir şekilde keyifli bir düet söyleyerek:



Şekil 3.19: Sihirli Flüt Nr.8 Pamina, Papageno

Sonrasında uzaklardan, marşı andıran bir ritimle (Do majör, Allegro maestoso, 4/4'lük) trompet ve davullar, Sarastro'nun yaklaştığını duyurarak koro tarafından sevinçle karşılanır. Ancak Pamina ve Papageno, müziğin açıkça ifade ettiği gibi korku içindedirler. Papageno, kendini fare gibi gizlemek isterken, tonal bir uyum içinde ve kromatik iniş çıkışlarla korkusunu ifade eder. Pamina ise “gerçeği” söyleme kararı alarak büyüklük gösterir ve “Bu bir suç olsa bile” cümlesinde sesi kararlı bir hal alır.

3.6.1.19. On sekizinci Sahne

Libretto:

Koro:

Çok yaşa Sarastro. Sarastro yaşasın!
Sevinçle teslim olduğumuz kişi O'dur!
Bilge bir adam olarak hayattan her zaman zevk alır,
O, herkesin kendisini adadığı bizim idolümüzdür.

(Sarastro, altı aslanın veya kölenin çektiği arabadan iner.)

Pamina (Sarastro'nun önünde diz çöker):

Efendim, ben bir suçluyum
Senin kudretinden kaçmak istedim!
Ama tek başıma benim hatam değil.
Kötü zenci beni aşka zorladı.
Bu nedenle, Efendim, senden kaçtım.

Sarastro:

Kalk, neşelen, ey aşık!
Kalbinin içini görmeden bile,
Hakkında çok şey biliyorum:
Başkasını çok seviyorsun
Seni sevmeye zorlayamam
Ama sana özgürlük vermeyeceğim.

Pamina:

Ama evlat olarak görevim beni çağırıyor,
Çünkü annem...

Sarastro:

...benim himayemdesin.
Mutluluğunu kaybedersin
Seni onun ellerine bırakırsam.

Pamina:

Annemin adı tatlı tatlı tınlıyor kulaklarıma.
İşte o...

Sarastro:

... gururlu bir kadın
Bir erkek kalbinize rehberlik etmeli
Çünkü onsuz her kadın kendi faaliyet
Alanının dışına çıkma eğilimindedir.

Açıklama:

Sarastro'nun gelişiyile yeniden kazanılan zafer, ona bir kutlama girişi sağlar. Sahnenin atmosferi, törensel bir hal alır (veya libretto gereği, müziğin çok iyi uyduğu, aslanlar tarafından çekilen bir arabada görünmesini gerektirdiği için bu şekilde giriş yapar). Bu bölümdeki atmosfer, Larghetto, Fa majör, 4/4'lük tempoda hissedilir. İlk üç akor, uvertürün başlangıcını anımsatır ve eserde sıklıkla rol oynar. Pamina'nın ilk sözleri ve Sarastro'nun cevabının başlangıcı, ritmi sabit olmasına rağmen, karakter olarak neredeyse reçitatif formundadır. Düet, giderek melodik bir ifade kazanır ve Sarastro'nun iyiliğini ve insanlığını çok net bir şekilde tasvir eder. "Yine de sana vermeyeceğim..." cümlesini tekrarlarlarken, Mozart son derece alçak bir Fa notası besteler ve ses bir buçuk oktavın üzerinde aşağı iner – bu, şaşırtıcı bir müzikal etki yaratır.



Şekil 3.20: Sihirli Flüt Nr. 8 Sarastro

Düet, dominant ve tonik, iki akorun üzerine söylenen “kadınların kalbinin erkekler tarafından yönetilmesi” cümlesinden sonra tipik bir reçitatifle sona erer.



Şekil 3.21: Sihirli Flüt Nr. 8 Sarastro, Pamina – A



Şekil 3.22: Sihirli Flüt Nr. 8 Sarastro, Pamina – B

3.6.1.20. On dokuzuncu Sahne

Libretto:

Monostatos:

Pekâlâ, gururlu genç, gel buraya.

İşte burada efendimiz Sarastro.

Pamina:

Bu o!

Tamino:

Bu o!

Pamina:

İnanamıyorum!

Tamino:

Bu o!

Pamina:

Bu o!

Tamino:

Bu bir rüya değil!

Pamina:

Kolum ona dolanacak!

Tamino:

Kolum ona dolanacak

İkisi birden:

Benim de sonum bu olsa bile!

(Birbilerine sarılırlar.)

Koro:

Bu da ne demek oluyor?

Monostatos:

Ne küstahlık!

Hemen ayrılın! Bu çok ileri gidiyorsunuz!

(Onları ayırır ve Sarastro'nun önünde diz çöker.)

Kölen ayaklarının altında kapanıyor

Küstah günahkarlara ödetin!

Çocuğun ne kadar arsız olduğunu bakın:

(Pageno'yu işaret ederek)

Bu nadir kuşun kurnazlığıyla

pamina'yı kaçırmak istedi

Onu nasıl bulacağımı sadece ben biliyordum!

Beni tanırsın! Benim açığözlüğümü...

Sarastro:

...defnelerini hak ediyor.

Hey, beyefendiye verin hemen...

Monostatos:

Sadece senin lütfun beni zengin eder.

Sarastro:

... sadece yetmiş yedi sopa vurun.

Monostatos:

Ah. Efendim, bu ödülü ummuyorum.

(Köleler tarafından götürülür.)

Sarastro:

Bana teşekkür etme, bu benim görevim!

Koro:

Yaşasın kutsal bilge Sarastro!
Hakkıyla benzer çevrelerde
Ödüllendirir ve cezalandırır.

Sarastro:

Bu iki yabancıyı
Test tapınağımızla tanıştırın.
Sonra başlarını örtün,
Önce arınmaları gerekir.

Koro:

Erdem ve adalet
Kutlu Yol'u ihtişamla kapladığında.
O zaman yeryüzü cennetin krallığıdır.
Ve tanrılara eşit olur ölümlüler.

(Sarastro, Pamina'nın elini sıkarak ve onunla merkezi kapıya gider. Tamino ve Papageno, başlarını örten rahiplerin ellerini tutarak çıkışa doğru dönerler. Diğerleri yavaşça çıkar.)

Açıklama:

Düet, heyecanlı Monostatos tarafından kesintiye uğratılarak, tutuklu Tamino'yu (Fa majör, Allegro, C – Bare) sahneye getirir. Aşıklar ilk kez karşı karşıya gelirler. Tehlikeli durumu unutarak, bunalmışlık hissini kısa, kıpır kıpır ve içten ifadelerle dokunaklı bir şekilde ifade ederler. Diğer bir deyişle, melodiyi birbirlerinin ağzından alıyor gibi hissederler. Ancak her ikisinin şaşkınlığı bir araya

geldiğinde harika bir bütün oluşturur. Pamina'nın plansızca hareket ederek, ilk şaşkınlığı ve Tamino'ya sarılma eylemine geçen kişi olduğunu belirtmek, Mozart'ın belki de bilinçsizce, librettonun kadın düşmanlığını bir ölçüde telafi etmek istediği bir nokta olabilir. Monostatos aşıkları ayırır. Sarastro'ya dönerek uyanıklığını göstermeye çalışırken, enerjik tonu dalkavukluğa dönüşür. Ses tonu ödül umuduyla yükselir:



Şekil 3.23: Sihirli Flüt Nr. 8 Monastatos ödül bekleyişi!

Ancak Sarastro, onu neden olduğu pek anlaşılmayan bir şekilde 77 “sopa” ile cezalandırır. Monostatos, daha önceki umut verici ifadesini umudunu kaybetmiş bir şekilde tekrarlar. Koro olay hakkında yorum yapar: Sarastro'yu sotto voce (çekingen bir şekilde) alkışlasa da yalnızca ilahi bilgenin sözlerini ve Sarastro'nun “benzer çevrelerde” ödüllendirdiği ve cezalandırdığı metinsel olarak oldukça anlaşılmaz ifadeyi vurgular. Şahit olanlar (koro) muhtemelen tam olarak anlamazlar, ancak durumdan memnun görünürler.



Şekil 3.24: Sihirli Flüt Nr. 8 Koro – A



Şekil 3.25: Sihirli Flüt Nr. 8 Koro – B

Sarastro, reçitatif formunda, Tamino ve Papageno'yu Bilgelik Tapınağı'na girmeleri için önemli talimatlar verir. Bu talimatlar, adeta gizli toplulukların kabul törenlerine yapılan bir göndermeyle, karakterlerin çeşitli testlere tabi tutulmasını içerir. Bu durum, özellikle masonlar gibi gizli toplulukların giriş ritüellerine benzerlik taşıdığına işaret eder. İlk perde, geleneksel büyük ve neşeli bir koro eşliğinde (Do majör, presto, C - Bare), seyirciye kapalı olan bu bilgelik tapınağına giriş sürecinin başladığını işaret ederek sona erer.

3.6.2. İkinci Perde

(Palmiye Ormanı)

3.6.2.1. Birinci Sahne

Libretto:

Nr. 9 Marş:

(Marş sırasında rahipler ve Sarastro ciddi adımlarla girerler.)

Sarastro (duraklamadan sonra):

Bilgelik Tapınağı'nda inisiye edilen büyük tanrılar Osiris ve İsis'in hizmetkarları! - Saf bir ruhla, bugünkü toplantımızın zamanımızın en önemlilerinden biri olduğunu size açıklıyorum. Bir kralın oğlu olan Tamino, tapınağımızın kuzey kapısından geldi. Ve hepimizin zahmet ve özenle elde etmesi gereken bir şey için erdemli bir yürekle iç çekiyor. Bu erdemli insana sahip çıkmak, ona dostluk eli uzatmak bugün bizim en önemli görevlerimizden biridir.

Birinci Rahip:

Onun erdemi var mı?

Sarastro:

Erdemli!

İkinci Rahip:

Ağzı sıkı mı?

Sarastro:

Ağzı sıkı!

Üçüncü Rahip:

Hayırsever mi?

Sarastro:

Hayırsever! Onun layık olduğunu düşünüyorsanız, beni örnek alın.

(Rahipler borozanları üç kez üflerler.)

Kalplerimizin birliğinden duygulanan Sarastro, insanlık adına size teşekkür ediyor. - Nazik, erdemli kız Pamina, sevimli genç adam için tanrılar tarafından seçildi; bu yüzden onu mağrur annesinden ayırdım. Kadın kendini mükemmel sanıyor, insanları aldatma ve batıl inançlarla tuzağa düşürmeyi ve güçlü tapınak binamızı yıkmayı umuyor. Ancak, bunu yapamaz! Sevimli genç adam Tamino'nun kendisi bizimle tapınağımızı güçlendirmeli ve bir inisiye olarak erdemlilere ödül ve kötülere ceza dağıtmalıdır.

(Borozanlarla üçlü akor herkes tarafından tekrarlanır.)

Sözcü:

Büyük Sarastro! Bilgelik dolu konuşmalarınızı tanıyor ve beğeniyoruz; Tamino da kendisini bekleyen çetin sınavlarla tek başına mücadele edecek mi? - O bir prens.

Sarastro:

Dahası- o bir insan!

Sözcü:

Peki ya gençliğinde canından olursa?

Sarastro:

O zaman Osiris ve İsis'e bağışlanmış olur ve tanrıların neşesini bizden önce hisseder.

(Üçlemeler tekrarlanır.)

Tamino'yu yol arkadaşıyla birlikte ön avluya götürün.

(Önünde diz çöken sözcüye.)

Ve sen, tanrıların bizim aracılığımızla gerçeğin savunucusu olarak seçtiği dostum, kutsal

görevini yerine getir ve bilgeliğinle hem insanlığın görevinin ne olduğunu öğret, hem de onlara tanrıların gücünü tanımayı öğret!

(Konuşmacı bir rahiple çıkar. Bütün rahipler palmiye dallarıyla toplanırlar.)

Nr. 10 Arya ve Koro:

Sarastro:

Ey! İsis ve Osiris, bahşet
Yeni çifte bilgelik ruhu!
Gezginlerin adımlarını yönlendiren sizler,
Sabırla onları tehlikelere karşı güçlendirin.

Koro:

Sabırla onları tehlikelere karşı güçlendirin.

Sarastro:

İmtihanların meyvelerini görmelerine izin verin;
Ama yol mezarlarına çıkacaksa,
Cesur ver erdem koşusunun karşılığı buysa,
Onları makamınıza kabul edin.

Koro:

Onları makamınıza kabul edin.

(Önce Sarastro daha sonra diğerleri çıkar.)

Açıklama:

Perdenin açılmasını sağlayan marş (Fa majör, Andante temposunda, C – Bare) seyirciyi Sarastro'nun gerçek dünyasına, yani Bilgelik Tapınağı'nın dünyasına taşır. Bu müzik, izleyicide güçlü bir içsellik hissi uyandırarak, özellikle Sarastro'nun konuşmasını önemli noktalarda üç kez kesintiye uğratan özel bir anlam taşıyan üç üflemeli akor sesini içerir.



Şekil 3.26: Sihirli Flüt Nr. 9 Rahipler'in Marşı

Bu operada özel bir anlamı olan üç üflemeli akor sesi: bu kez Si bemol majörde, yani tam olarak uvertürdeki ses biçiminde ikinci kez tekrarlanır. Bu akor ilerlemesi, Sarastro'nun konuşmasını önemli noktalarda üç kez kesintiye uğratar.



Şekil 3.27: Sihirli Flüt Nr. 9 Rahiplerin Marşı Adagio

Bu uzun “Masonik” sahneden sonra Sarastro iki ünlü ariasından ilkinin söyler.



Şekil 3.28: Sihirli Flüt Nr.10 Sarastro Arya

Sarastro'nun ilk aryası, Fa majörde, çok yavaş bir tempoda (Adagio) ve 3/4'lük bir ölçüyle bestelenmiştir. Melodisi, törensel bir nitelik taşıyan ve derin anlamlar içeren bir yapıya sahiptir. Arya, iki nakarattan oluşur ve her iki nakarata dört sesli erkek koro eşlik eder. İlk bölüm baskın bir Do majör ile sona ererken, ikinci bölüm klasik bir armoni ilerlemesi olan tonik Fa majörüne geri döner. Arya, son derece pes bir şekilde bestelenmiştir. Şimdiye kadar, Sarastro'nun dünyası Si bemol majör tonuyla ifade edilmiştir. Ancak, Mozart'ın ton sistemi kullanımının amacı, tonal bir ifade mi yoksa dramatik bir anlam mı olduğu sorgulanabilir. Bu müzikal seçimler, Sarastro'nun karakterini ve sahnenin genel atmosferini derinleştirmek adına özenle yapılmış gibi görünmektedir. Sembolik ve alegorik olarak bu sahnede; Sarastro, rahiplere Prens Tamino'nun kabul edilmeyi beklediğini, erdemli bir kalbe sahip olduğunu ve ancak büyük çaba ile ulaşılabilecek bir duruma özlem duyduğunu bildirir. Ardından rahipler Sarastro'ya üç soru sorar: “Erdemli mi? Sessiz kalabilir mi? Hayırsever mi?” Bu sorular açıkça, inisiyenin girişinden önceki inisiyasyon aşamasına, yani kimlik, itibar vb. gibi soruların sorulduğu noktaya gönderme yapar. Sarastro'nun rahiplere Tamino'nun kabulünü layık görüp görmediklerini sorması ve rahiplerin jestlerle onay vermeleri de masonik inisiyasyonun bir kısmıyla paralellik gösterir.

3.6.2.2. İkinci Sahne

Tapınağın dış avlusu. Gece.

(Tamino ve Papageno, konuşmacı ve diğer rahip tarafından getirilirler;

Başlarındaki çuvalı çözerler ve uzaklaşırlar.)

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Tamino:

Korkunç bir gece! - Papageno, hala benimle misin?

Papageno:

Tabii ki!

Tamino:

Şimdi nerede olduğumuzu düşünüyorsun?

Papageno:

Nerede mi? Evet, karanlık olmasaydı sana söylemek isterdim- ama böyle... (*Gök gürültüsü*)

Aman!

Tamino:

O nedir?

Papageno:

Bu konuda iyi hissetmiyorum!

Tamino:

Sanırım korkuyorsun.

Papageno:

Korkmuyorum, sadece soğuk ürpertiler omurgamdan aşağı iniyor.

(*Güçlü gök gürültüsü*) Aman!

Tamino:

Ne oluyor?

Papageno:

Sanırım biraz ateşim çıkıyor.

Tamino:

Ayıp sana Papageno! Erkek ol biraz!

Papageno:

Keşke bir kız olsaydım!

(*Çok güçlü bir gök gürültüsü*)

Ay! Ay! Ay! Bu benim son anım!

3.6.2.3. Üçüncü Sahne

(*Konuşmacı ve diğer rahip meşalelerle belirir.*)

Sözcü:

Siz yabancılar, bizden ne istiyorsunuz veya neyi arıyorsunuz? Sizi duvarlarımızdan içeri sürükleyen şey nedir?

Tamino:

Dostluk ve Aşk.

Sözcü:

Bunun için hayatın pahasına savaşmaya hazır mısınız?

Tamino:

Evet!

Sözcü:

Kaderin ölüm olsa bile mi?

Tamino:

Evet!

Sözcü:

Prens! Dönmek için hala vaktin var- bir adım daha ileri gidersen artık çok geç olacak.

Tamino:

Bilgelik zaferim; Pamina, güzel kız, ödülüm olsun.

Sözcü:

Her imtihana katlanacak mısın?

Tamino:

Hepsine!

Sözcü:

Bana elini Ver (*El sıkışır.*) Peki o halde!

İkinci Rahip:

Sen de bilgelik aşkı için savaşmak istiyor musun?

Papageno:

Savaşmak benim işim değil. Temel olarak, herhangi bir bilgelik de istemiyorum. Öyle bir natüralistim ki, uyumakla, yemekle, içmekle yetinirim ve güzel bir dişi yakalayabilirsem...

İkinci Rahip:

İmtihana katlanmadıkça asla sahip olamayacaksın.

Papageno:

Bu sınav nelerden oluşuyor?

İkinci Rahip:

Sizi tüm yasalarımıza tabi kılıyoruz, ölümden bile korkmuyoruz.

Papageno:

Ben bekar kalıyorum.

İkinci Rahip:

Ama ya Sarastro senin için seninle aynı renk ve elbiseden bir kız bulsaydı?

Papageno:

Benimle aynı mı? O genç mi?

İkinci Rahip:

Genç ve güzel!

Papageno:

Adı ne?

İkinci Rahip:

Papagena.

Papageno:

Nasıl? – Pa-?

İkinci Rahip:

Papagena.

Papageno:

Papagena? Meraktan onu görmek istiyorum.

İkinci Rahip:

Onu görebilirsin!

Papageno:

Ama onu gördükten sonra ölmeli miyim?

(İkinci Rahip belirsiz bir hareket yapar.)

Evet mi? Bekar kalacağım.

İkinci Rahip:

Onu görebilirsin ama bu süre zarfında onunla tek kelime konuşamazsın. Ruhun dilini dizginleyecek kadar dayanıklı olacak mı?

Papageno:

Evet tabii!

İkinci Rahip:

Ver elini! Onu göreceksin.

Sözcü:

Sen de. Prens, tanrılar yararlı bir sessizlik dayatıyorlar; bu olmadan ikiniz de kaybolursunuz. Pamina'yı göreceksin ama onunla konuşmana asla izin verilmeyecek; bu, imtihanınızın başlangıcıdır.

Nr. 11 Duett:

Sözcü ve İkinci Rahip:

Kadınların oyunlarından kendinizi koruyun,

Bu birliğimizin birinci görevidir!

Pek çok bilge adam kendini kandırmasına izin verdi,

Kaçırdı dikkatinden ve göremedi.

Sonunda terk edildiğini gördü,
Sadakati küçümsemeyle ödüllendirildi!
Boşuna ellerini açtı,
Ölüm ve umutsuzluk onun ödülü oldu.

(İkisi de çıkar.)

Açıklama:

İki ikincil karakter arasındaki düet, müzikal olarak sade ancak etkileyici bir dramatik an sunar. Bu düet, Do majör tonunda, Andante tempoda ve 4/4'lük ritimde gerçekleşir. Müziğin sadeliği, duygusal bir derinlikle birleşerek dinleyiciye özgün bir deneyim sunar. Mozart'ın bu düette, Sihirli Flüt üzerinde çalışırken karısına yazdığı mektuptan bir alıntı kullanması, eserin müzikal ifadesine ek bir katman ekler. 'Ölüm ve Çaresizlik Onun Ödülü idi' (Grube & W.A.Mozart, 2009) ifadesi, müziğin içsel anlamını güçlendirir ve eserin genel temalarıyla derin bir bağ kurar. Mozart'ın eserlerinde sıkça görüldüğü gibi, bu düet de müzikal ve duygusal anlamda katmanlıdır. Bu sahnedeki sembolik ve alegorik yaklaşımda sözcünün bir kez daha Prens'e amacına ulaşma yolunda hayatını riske atmaya hazır olup olmadığını sorması ile başlar “Hâlâ geri dönmek için zaman var, ama bir adım daha atarsan çok geç olacak.” Bu uyarının inisiyasyonda karşılığı vardır. Üstat, inisiyeye topluluğa girişinin tüm ciddi sonuçlarını gösterir ve eğer kalbini güçlendiremezse dünyevi hayata dönmesi konusunda uyarır. Gizlilik ve sessizlik konusundaki uyarı da masonik inisiyasyonda bulunur. Sözcü ve rahipler arasındaki düet yine kadınların dışlanmasına gönderme yapar.

3.6.2.4.Dördüncü Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Papageno:

Hey ışıkları açın! ışıkları açın! Beyefendiler ayrıldıktan sonra insanın açık gözlerle görememesi bana tuhaf geliyor.

Tamino:

Sabırlı ol ve bunun tanrıların iradesi olduğunu düşün.

3.6.2.5.Beşinci Sahne

Libretto:

Nr. 12 Quintett:

Üç kadın:

Nasıl? Nasıl? Nasıl?

Bu korkunç yerde?

Asla! Asla! Asla!

Mutlu şekilde kaçamayacaksın!

Tamino, ölümüne yemin ettin!

Sen, Papageno, kayboldun!

Papageno:

Hayır! Hayır! Hayır! Bu çok fazla oluyor!

Tamino:

Papageno, kapa çeneni!

Burada kadınlarla konuşmama yeminini,

Bozmak mı istiyorsun?

Papageno:

İkimizin de sonumuzu duyabiliyorsun.

Tamino:

Sus, diyorum, sus!

Papageno:

Hep sessiz ol ve Hep sessiz ol!

Üç kadın:

Kraliçe size çok yakın.

Tapınağa gizlice girdi.

Papageno:

Nasıl? Ne? Tapınakta olması mı gerekiyordu?

Tamino:

Sus, diyorum, sus!

Her zaman böyle küstahça,

Yeminini unutacak mısın?

Üç kadın:

Tamino, dinle! Sen kendinde değilsin!

Kraliçeyi hatırla!

Kulaklarına çok şey fısıldar,

Bu papazların iki yüzlüsü.

Tamino (kendi kendine):

Akıllı bir adam inceler ve görmezden gelir,

Sıradan ayaktakımının ne dediğini.

Üç kadın:

Kim bağlılık yemini ederse

Cehenneme derisi ve saçları ile gireceği söylenir.

Papageno:

Ancak Şeytan söyletir bunu, kabul edilir değil!

Söyle bana Tamino, bu doğru mu?

Tamino:

Kadınların söylediği,

Ama münafikların uydurduğu dedikodu.

Papageno:

Ama kraliçe de öyle söylüyor.

Tamino:

O bir kadın ve kadın duygularına sahip.

Sus, sözlerimle yetin.

Görevini düşün ve akıllıca hareket et.

Üç kadın (Tamino'ya):

Neden bize karşı bu kadar donuksun?

(Tamino konuşmaması gerektiğini belirtir.)

Papageno da sessiz, haydi konuş!

Papageno (Gizlice kadınlara):

İsterdim- isterim...

Tamino:

Sessiz ol!

Papageno:

Yapmamam gerektiğini görüyorsunuz...

Tamino:

Sessiz ol!

Papaeno:

Gevezelik etmeyi bırakamıyorum,
Benim için gerçekten utanç verici!

Tamino:

Gevezelik etmeyi bırakamıyorsun,
Senin için gerçekten utanç verici!

Üç kadın:

Onları utanç içinde bırakmalıyız.
Kesinlikle kimse gevezelik etmiyor.

Tamino, Papageno:

Bizleri utanç içinde bırakmalıyız.
Kesinlikle kimse gevezelik etmiyor.

Hepsi:

Bir adam sağlam bir ruha sahipse,
Düşünür ne söyleyeceğini de.

(Üç kadın ayrılmak isterler.)

Rahipler Korosu (dışarıdan):

Kutsallık kirletildi,
Kadınlar cehenneme gitsin!

(Gece çöker: gök gürültüsü ve şimşek.)

Üç kadın:

Eyvah! Eyvah! Eyvah!

(Üç kadın sahnenin altına savrulur.)

Papageno:

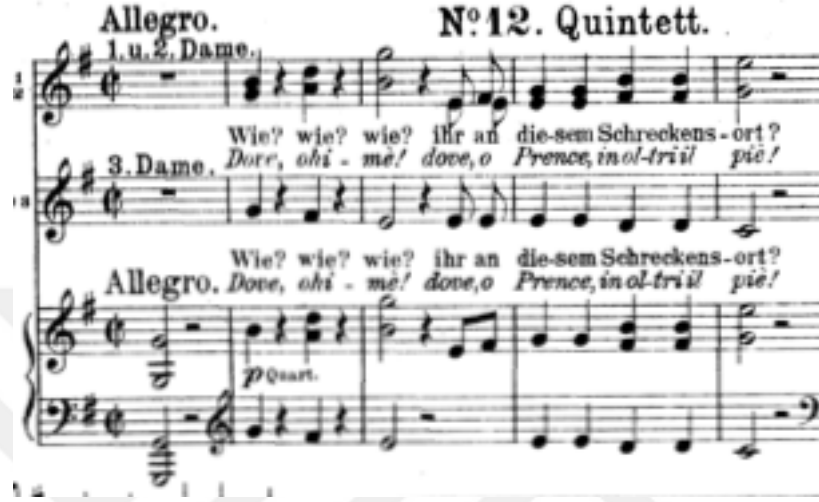
Eyvah! Eyvah! Eyvah!

(Yere düşer.)

Açıklama:

Sol majör tonunda, Allegro tempoda ve C – bare ritminde gerçekleşen Quintett, üç hayal kırıklığına uğramış kadının sahneye girişi ile başlar. Bu beşli, kısmen ciddi, kısmen komik unsurları içinde barındırır. Papageno'nun komik bölümlerde yer aldığı bu beşli, entrikacı unsurları içerir ve Papageno'nun sessizlik

kuralını çiğneyip hanımlarla sohbet etmek istemesi üzerine sürekli olarak azarlandığı komik anlar kapsar. Üç kadın karakteri, mırıldanan, geveze ve saldırgan özellikleriyle birbirlerinden ayrılırlar.



Şekil 3.29: Sihirli Flüt Nr. 12 Quintett

Papageno'nun cümleleri ölüm korkusu ile kendine acıma arasında gidip gelirken, sonunda Tamino'nun ağzından gelen komik gibi görünen cümleleri ("Bir adam sağlam bir ruha sahipse, Düşünür ne söyleyeceğini de") benimsemektedir. Üç kadının bu cümleleri tekrarlaması, metinsel bir hata olmadığı sürece ironik bir anlam taşıyabilir. Rahiplerin araya girmesiyle birlikte ortaya çıkan eksilmiş yedili akor, "Kutsallık kirlentildi, Kadınlar cehenneme gitsin!" ifadesiyle güçlü bir vurgu yapar. Rahiplerin sesleri, harmonik dengesizlik içeren akorlar arasında kaybolmuş ve ayrılmak üzere olan kadınları korku içinde bırakmıştır.

Libretto, bu akoru gök gürültüsü ve şimşek ile gecenin çökmesiyle ilişkilendirir. Gök gürültüsü ve şimşek, Papageno'nun bayılmasına neden olur. İlgi çekici bir biçimde, Papageno gibi diğer karakterlerin korkuları, üç farklı müzikal formda ifade edilmekte ve bu durum, operada üç sayısının, inisiyasyonun sembolizasyonu üzerindeki düşünceye meydan okumaktadır. Bunun yerine, bu durum tamamen müzikal bir fikri öne çıkarmaktadır. Dikkat çeken bir detay, Papageno'nun korkusunu yaşadığı anlarda, önceki eseri olan Don Giovanni'nin Commandatore'nin davetinden korkmadan "evet" demesinde kullandığı müzikal

temayı (Sol Minör yürüyüş) (W.A.Mozart, 1791: 325) tekrar kullanmasıdır. Bu durum dramatik açıdan ilgi çekicidir çünkü Papageno, bu korkuyu yaşarken Don Giovanni'nin cesaretle “evet” demesiyle karşılaştırılır. Başka bir açıdan bakıldığında, Mozart'ın Sol minör tonunu kullanışı, müzikal anlamı zenginleştirmek ve cehennem olgusunu vurgulamak amacıyla yapmış olması ihtimalidir.



Şekil 3.30: Sihirli Flüt Nr. 12 Quintett Papageno



Şekil 3.31: Don Giovanni - Don Giovanni Commandatore

3.6.2.6.Altıncı Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

(Sözcü ve ikinci rahip meşalelerle girerler.)

Sözcü:

Sana selam olsun Genç adam, kararlı ve erkekçe davranışın galip geldi! Öyleyse temiz bir kalple yolculuğumuza devam edelim.

(Çuvalı başına geçirir.)

Bu yüzden, şimdi gel!

(Tamino ile çıkar.)

İkinci Rahip:

Ne görüyorum! Dostum, kalk! Nasılsın?

Papageno:

Bayıldım!

İkinci Rahip:

Kalk, kendini topla! Ve erkek ol!

Papageno (ayağa kalkarak):

Beyler, söyleyin bana, bütün bu eziyetleri ve dehşetleri neden hissetmek zorundayım? - Tanrılar bana bir Papagena verdiyse, onu kazanmak için neden bu kadar riske girmeliyim?

İkinci Rahip:

Amacın bu meraklı soruyu cevaplayabilir. Gel! Benim görevim seni yönlendirmek.

(Çuvalı başına geçirir.)

Papageno:

Böyle sürekli bir yolculukla, insan sevgisini sonsuza dek kaybedebilir.

(Birlikte çıkarlar.)

3.6.2.7.Yedinci Sahne

(Dolunay ışığında bahçe, ortada Pamina'nın uyuduğu bir çardak.)

Monostatos (Sahne arkasından gelir ve ay ışığının aydınlattığı Pamina'yı görür.):

Hah, işte ağırbaşlı güzelliği buldum! Böyle bir manzara karşısında kim soğuk ve duyarsız kalır ki? İçimde yanan ateş beni yine yakacak. *(Etrafına bakar.)* Bilseydim tamamen yalnızım ve kimsenin haberi olmayacak... Sanırım bir öpücük mazur görülebilirdi.

Nr. 13 Arya:

Monostatos:

Her şey aşkın sevincini hissettirir,
Okşar, oynaşmalar, sarılmalar ve öpücükler.
Ve ben aşktan kaçınmalıyım,
Çünkü siyah bir adam çirkindir!
Bana kalp verilmedi mi?
Ben etten ve kemikten değil miyim?
Kadınsız yaşamak,
Gerçekten cehennem olurdu!

Bu yüzden istiyorum, çünkü yaşıyorum,
Sarılmak, öpmek, şefkatli olmak!
Sevgili güzel ay, bağışla beni.
Bir beyaz beni ele geçirdi.
Beyaz güzeldir! Onu öpmeliyim;
Ay! Bu yüzden kendini gizle!
Gördüklerin seni kızdırabilir,
Bu yüzden, gözlerini kapat!

(Yavaş ve sessizce yaklaşır.)

Açıklama:

Do majör arya, neredeyse hayaletimsi bir karakterin girişini müjdeler nitelikte başlar. Melodi, iki mısradan oluşur ve sanki müzik çok uzaktaymış gibi her şey piyano (p) ifadesiyle çalınır. Hızlı tempolu (Allegro, 2/4'lük) ve ardışık on altılıklar, müziğin aceleye getirilmiş, son derece heyecanlı bir karakterin vurgusunu yapar. Aryanın vokal bölümü, genellikle Monostatos'un duygusal durumunu ifade eder. Metin, karakterin içsel çatışmalarını, hırsını veya başka duygusal durumlarını yansıtacak şekilde anlatılır. Do majör tonu, genellikle pozitif, neşeli ve parlak bir his uyandıran bir tonalite olarak bilinir. Ancak, Monostatos'un Do Majör Aryası'nda bu tonun kullanımı, karakterin ironik veya çelişkili özelliklerini vurgulamak için olabilir.



Şekil 3.32: Sihirli Flüt Nr. 13 Monostatos Arya

3.6.2.8. Sekizinci Sahne

(Gece Kraliçesi, Pamina'nın hemen önünde gök gürültüsü ve şimşek arasında belirir.)

Gece Kraliçesi:

Geri git!

Pamina (uyanır.):

Ey tanrılar!

Monostatos (geriye yuvarlanır.):

Eyvah!

(Sessizce durur.)

Pamina:

Anne! Anne! Annem!

(Kollarına yığılır.)

Monostatos:

Anne mi? Hmm! Bunu uzaktan dinlemem gerekiyor.

(Gizlice uzaklaşır.)

Gece Kraliçesi:

Seni benden ayıran kadere şükürler olsun ki kendime hâlâ senin annenim diyorum. Sana gönderdiğim genç nerede?

Pamina:

Ah. Anne, sonsuza dek dünyadan ve insanlardan koparıldı. Kendini kutsanmışlara adadı.

Gece Kraliçesi:

Kutsanmışlar mı? Talihsiz kızım! Şimdi benden sonsuza dek koparıldın.

Pamina:

Koparıldım mı? Oh, hadi kaçalım sevgili annem! Korumanız altında her tehlikeye karşı gelirim.

Gece Kraliçesi:

Koruma? Sevgili çocuğum, annen artık seni koruyamaz. Babanın ölümüyle gücüm öldü.

Pamina:

Babam...

Gece Kraliçesi:

Gönüllü olarak yedi katlı güneş çemberini kutsanmışlara verdi. Sarastro, güneşin bu güçlü çemberini göğsünde taşıyor. Babana bundan bahsettiğimde kaşlarını çatarak konuştu: “Kadın, son saatim geldi- tek başıma sahip olduğum tüm hazineler senin ve kızınındır.” - “Güneşin her şeyi tüketen çemberi”- aceleyle sözünü kestim- “kutsanmışlar için tasarlanmıştır,” diye yanıtladı. “Sarastro, onu benim yaptığım gibi erkekçe yönetecek. Ve şimdi tek kelime daha söyleme; kadın zihninin kavrayamayacağı işlere burnunu sokma. Senin görevin, kendini ve kızını bilge adamların rehberliğine bırakmak.”

Pamina:

Sevgili anne, tüm bunlardan sonra genç adamı sonsuza kadar kaybettiğim sonucuna varıyorum.

Gece Kraliçesi:

Güneş dünyayı renklendirmeden önce onu bu yeraltı dünyasından kaçmaya ikna etmezsen, kaybedeceksin. Günün ilk ışıkları ile, tamamen sana mı yoksa kutsanmışların mı olacağı belli olacak.

Pamina:

Sevgili anne, genç adamı bir kutsanmış olarak şimdi onu sevdiğim kadar şefkatle sevemez miyim? Babamın kendisi de bu bilge adamlara bağlıydı; Nezaketlerini, zekalarını, erdemlerini överek onlardan her zaman keyifle söz ederdi. Sarastro daha az erdemli değil.

Gece Kraliçesi:

Neler duyuyorum? Kızım sen bu barbarların utanç verici davalarını nasıl savunabilirsin? Ölümcül düşmanımla bağlantılı olduğu için her an sadece felaketimi hazırlayacak bir adamı sevmek? Buradaki çeliği görüyor musun? Sarastro için bilendi. Onu öldürecek ve güneşin kudretli çemberini bana teslim edeceksin.

Pamina:

Ama canım annem!

Gece Kraliçesi:

Bir kelime daha etme!

Nr. 14 Arya:

Cehennem intikamı kalbimde kaynıyor,
Etrafımda ölüm ve çaresizlik alev alev yanıyor!
Sarastro için ölümcül acılar hissetmiyorsan,
O haldesen artık benim kızım değilsin.
Sonsuza dek kovulup, terk edileceksin.
Doğanın aramızda kurduğu bağlar sonsuza dek parçalanacak,
Eğer sen olmazsan Sarastro'nun rengini solduran!
Duyun intikam tanrıları, annenin yeminini duyun!

(Gök gürültüsü altında sahnenin altına açılan kağıdan çıkar.)

Açıklama:

Sadece bir buçuk ölçü uzunluğundaki orkestral giriş, yaylı tremolo⁵⁸ ve sforzando⁵⁹ vuruşları, Kraliçe'nin derin heyecanını, Allegro assai temposundaki Re minör arya içinde duygusal bir hareketle ifade edilen bir tonda resmetmektedir.



Şekil 3.33: Sihirli Flüt Nr. 14 Gece Kraliçesi Arya

Sesin enerjik hareketi, geniş atlamalar ve tiz tonları içerir; özellikle korkulan koloratür Fa notasında doruğa ulaşması gereken birkaç kez söylenmesi gereken teknik zorlukları içermektedir. Bu zor koloratürler, genellikle aciliteli şarkı söylemek için kullanılan teknikler aracılığıyla, Gece Kraliçesi'nin sahnede neredeyse vahşi bir gerilim ve intikam kararlılığını ustaca vurgular.

⁵⁸ Titreme, müzikte bir tür süsleme anlamına gelir. İtalyanca tremolo sözcüğünden alıntıdır. İtalyanca sözcük İtalyanca tremere "titremek" fiilinden türetilmiştir. Bu sözcük Latince tremere "titremek" fiilinden evrilmiştir. Latince fiil Latince terrere "korkuyla titremek" sözcüğü ile eş kökenlidir.

⁵⁹ Tek bir sesi ya da akoru birden güçlendiren vurgulama imi. Sesi birden kuvvetlendirmek.

3.6.2.9.Dokuzuncu Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Pamina (Elinde Hançer ile):

Öldürmeli miyim? Tanrılar! Bunu yapamam, yapamam!

(Düşünceli halde durur.)

3.6.2.10. Onuncu Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Pamina:

Tanrılar ne yapmalıyım?

Monostatos (hızla, gizlice ve çok sevinçle gelir.):

Bana güvenmelisin.

(Hançeri elinden alır.):

Pamina (Korkar ve çılgılık atar):

Ha!

Monostatos:

Neden titriyorsun? Siyah rengimden mi yoksa tasarladığın cinayetten mi?

Pamina (Titreyerek):

Demek biliyorsun?

Monostatos:

Her şeyi. Yani kendini ve anneni kurtarmanın tek bir yolu var.

Pamina:

Neymiş o?

Monostatos:

Beni sevmek!

Pamina:

Tanrılar!

Monostatos:

Bu yüzden. Genç kız evet mi hayır mı?

Pamina (Tereddütsüz):

Hayır!

Monostatos (Öfke ile):

Hayır?

3.6.2.11. On birinci Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Monostatos (hançeri kaldırır):

Öl öyleyse!

(Saraastro müdahale eder.)

Efendim, ben masumum!

Saraastro:

Ruhunun da yüzün kadar kara olduğunu biliyorum. Git!

Monostatos (Giderken):

Şimdi annesini göreyim çünkü kız benim kaderimde yok.

(Çıkar.)

3.6.2.12. On ikinci Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Pamina:

Efendim, annemi cezalandırma. - Yokluğumun acısı yüzünden...

Saraastro:

Ben her şeyi biliyorum... Annenden intikamımı nasıl aldığımı görmeni istiyorum.

Nr. 15 Arya:

Bu kutsal salonlarda
İntikamı kimse bilmez,
Ve bir insan düştüğünde,
Aşk onu vazifesine götürür.
Sonra arkadaşının eliyle yürür
Mutlu ve memnuniyetle daha iyi bir ülkeye.

Bu kutsal duvarların içinde.
İnsanın insanı sevdiği yerde.
Hiçbir hain gizlenemez.
Çünkü düşman bağışlanır.
Bu tür öğretiler kimi memnun etmez ise,
İnsanlıktan nasibini alamaz.

3.6.2.13. On üçüncü Sahne

Libretto: *(Konuşalı metin.)*

(Sahne bir salona dönüşüyor. Önde iki bank vardır.)

(Tamino ve Papageno, sözcü ve ikinci rahip tarafından başlarında çuval olmadan içeri girerler.)

Sözcü:

Burada ikiniz yalnız kalacaksınız. Trompet çalar çalmaz oraya doğru yol alırsınız. Prens, elveda! Yine şu kelimeyi unutmayın: sessizlik.

(Çıkar)

İkinci Rahip:

Papageno, burada kim sessizliğini bozarsa tanrılar tarafından gök gürültüsü ve şimşekle cezalandırılacak. Elveda!

(Çıkar)

3.6.2.14. On dördüncü Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

(Tamino öndeki sıraya oturur.)

Papageno (duraklamadan sonra):

Tamino!

Tamino (azarlar şeklinde):

Şşşt!

Papageno:

Aman ne eğlenceli hayat! - Hasır kulübemde ya da ormanda olsaydım, en azından bazen bir kuş ıslığı duyardım.

Tamino (azarlar şeklinde):

Şşşt!

Papageno:

Muhtemelen kendi kendime konuşabilirim değil mi hem ikimiz birlikte de konuşabiliriz, sonuçta biz erkeğiz.

Tamino (azarlar şeklinde):

Şşşt!

Papageno:

La la la la la! – Başka her şeyi bıraktım, bu insanlardan bir damla su bile alamıyoruz.

3.6.2.15. On beşinci Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

(Çirkin yaşlı bir kadın büyük bir bardak suyla gelir ve Papageno'ya verir.)

Papageno (ona uzun uzun bakar):

Bu benim için mi?

Kadın:

Evet meleşim!

Papageno (yine ona bakar, içer):

Sudan ne eksik ne fazla. Söyle bana, meçhul güzellik, bütün yabancı misafirler böyle mi ağırlanır?

Kadın:

Evet meleşim!

Papageno:

Öyle mi! Bundan dolayı da yabancılar çok sık gelmez.

Kadın:

Çok az.

Papageno:

Tahmin edebiliyorum. Gel yaşlı kadın, yanıma otur, çok zamanım var. Söyle bana kaç yaşındasın?

Kadın:

Kaç yaşında mı?

Papageno:

Evet!

Kadın:

On sekiz yıl iki dakika...

Papageno:

Seksen yıl iki dakika mı?

Kadın:

On sekiz yıl iki dakika...

Papageno:

Hahaha! Ah, seni genç melek! Senin de bir sevgilin var mı?

Kadın:

Var elbette!

Papageno:

O senin kadar genç mi?

Kadın:

O kadar değil, on yaş büyük.

Papageno:

Senden on yaş büyük mü? Bu aşk olmalı! Sevgilinin adı ne?

Kadın:

Papageno.

Papageno (korkar, duraklar):

Papageno mu? O halde nerede bu Papageno?

Kadın:

İşte oturuyor meleşim!

Papageno:

Sevgilin ben miyim?

Kadın:

Evet meleşim!

Papageno:

Söyle bana, adın ne?

Kadın:

Benim ismim...

(Şiddetli gök gürültüsü; yaşlı kadın hızla topallayarak çıkar.)

Papageno:

Amanın! Artık tek kelime konuşmam!

3.6.2.16. On altıncı Sahne

Libretto: (Üç çocuk güllerle kaplı bir uçan makine içinde gelirler. Ortada güzelce döşenmiş bir masa vardır. Birinde flüt, diğerinde küçük çanların (Glöckchenspiel) olduğu kutu.)

Nr. 16 Terzett

Üç çocuk:

İkinci kez hoş geldiniz.

Siz erkekler, Sarastro'nun krallığına!
Sizden aldıklarını gönderdi,
Flüt ve çanlar.
Yiyecekleri reddetmek istemiyorsanız,
Öyleyse yiyin, afiyetle için.
Üçüncü kez buluştuğumuzda
Cesaretin ödülünü neşe olacak!
Tamino, cesaret! Hedef yakın.
Sen, Papageno, sessizliğini koru.

Açıklama:

Üç çocuk, sahneye etkileyici bir tarzda giriş yaparlar.



Şekil 3.35: Sihirli Flüt Nr. 16 Terzett

Orkestral giriş, adeta kanatlarıyla süzülen bir varlığı anımsatır şekilde tasvir edilmiş gibidir. Mozart, belki de çocukların entonasyonlarına⁶⁰ tam olarak güvenmemiş olabilir, bu nedenle her zaman üç sesin enstrümanlarla desteklenmesine olanak tanımış gibi gözükmemektedir. Ancak, her duraklamayı çarpınan bir motifin devamını sağlamak için bu kullanımı tercih etmiş; aynı zamanda parçayı son derece estetik bir şekilde, yine bu çarpınış temasıyla tamamlamıştır.

⁶⁰ Bir müzisyenin sesi yönlendirme ve tonlama becerisidir. İngilizce "intonation" sözcüğüne dayanmaktadır.



Şekil 3.36: Sihirli Flüt Nr. 16 Terzett final

3.6.2.17. On yedinci Sahne

Libretto: (Konuşmalı metin.)

Papageno:

Tamino, yemek yemeyecek miyiz?

(*Tamino Flütü çalar*)

Papageno:

Sen sadece flütünü çal, ben de kendi lokmalarımı üflemek istiyorum. Efendi Sarastro iyi bir mutfak işletiyor. Bu şekilde, evet, her zaman böyle güzel ısırlıklar aldığım da sessiz kalabilirim. Mahzenin o kadar iyi olup olmadığını görmek istiyorum. (*İçer.*) Ha! Bu tanrıların şarabı!

(*Flüt susar*)

3.6.2.18. On sekizinci Sahne

Libretto: (Konuşmalı metin.)

Pamina (mutlu):

Buradasınız? Yüce tanrılar! Teşekkür ederim! Flütünü duydum ve sesin peşinden bir ok hızıyla koştum. - Ama üzgünsün? Pamina'n ile tek hece konuşmayacak mısın? Beni artık sevmiyor musun?

Tamino (iç çeker):

Ah!

(*Uzak durmasını işaret eder*)

Pamina:

Papageno, söyle bana, söyle, sevgilime ne oluyor?

(Papageno'nun ağzında bir lokma vardır, iki eliyle lokmayı tutar ve Pamina'ya gitmesini işaret eder.)

Nasıl? Sen de mi? Oh, bu ölümden daha beter! (Sessizlik) Sevgili, biricik Tamino!

Nr. 17 Arya:

Pamina:

Ah, hissediyorum, gitti,
Aşkın sonsuz mutluluğu!
Mutlu saatlerin asla
Kalbime geri dönmeyecek!
Bak, Tamino, bu gözyaşları
Yalnız senin için akmakta.
Aşkın özlemini hissetmiyorsan,
Öyleyse ölüm huzur olacak.

(Çıkar)

Açıklama:

Zorluğu ve görkemiyle dikkat çeken bu ariya, Pamina'nın yanlış anlamalara dayanan çaresizlik hissini ifade eder. Tamino tarafından sevilmediğini düşünmenin getirdiği acıyı yansıtmaktadır.



Şekil 3.37: Sihirli Flüt Nr. 17 Pamina ariya

Sol minör tonundaki bu ağır tempolu (Andante, 6/8'lik) ariya, neredeyse bitkin bir hüznün içinde atılan kalp atışlarını, orkestranın ağırlığındaki ritimle ifade eder. Burada, daha önceki olayda olduğu gibi acıyı artırmak amacıyla yaylılara

eklenen fagotun karakteristik rolü vurgulanır. Vokal frazlar⁶¹, koloratur benzeri bölümlerde dahi, Pamina'nın ölümü arzulayan hüznünü ifade etmeye devam eder, sembolik bir anlatıma katkıda bulunur.

3.6.2.19. On dokuzuncu Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin)*

Papageno (hızlı hızlı yiyerek):

Gördüğün gibi Tamino, gerekirse bende sessiz kalabiliyor muyum? *(İçer.)* Bay Aşçı ve Bay Kilerci çok yaşasın!

(Üç kez trompet sesi duyulur.)

(Tamino, Papageno'ya gitmeleri gerektiğini işaret eder.)

Sen devam et, ben seni takip ederim.

(Tamino onu zorla uzaklaştırmak ister.)

Geliyorum tamam! Her yerde seni takip etmezsem bana alçak diyebilirsin. *(Üç kez trompet sesi duyulur.)* Bu bizi ilgilendiriyor. Geliyoruz. Ama dinle Tamino, bize ne olacak?

(Tamino gökyüzünü işaret eder.)

Tanrılara mı sormalıyım?

(Tamino evet anlamında kafasını sallar.)

Evet, elbette bize bildiğimizden daha fazlasını söyleyebilirler.

(Üç kez trompet sesi duyulur.)

Bu kadar acele etme, kızartma olmak için hâlâ vaktimiz var.

(Çıkarlar.)

3.6.2.20. Yirminci Sahne

Libretto:

(Sahne bir iç mekânı temsil eder; yarı karanlık. On sekiz rahip, her biri altışar olmak üzere üçgen şeklinde dizilmiştir.)

Nr. 18 Rahipler Korosu:

Koro:

⁶¹ Sözcük öbekleri ya da kelime grupları, en az iki sözcükten oluşan ve genelde oluştukları sözcükten farklı anlamlara sahip olan ifadelere verilen addır.

Ey İsis ve Osiris, ne büyük zevk!
Karanlık gece, güneşin parlaklığıyla kovuluyor.
Yakında asil genç yeni bir hayat soluyacak,
Yakında kendini tamamen bizim hizmetimize adanmış olacak.
Akıllı cesur, kalbi temiz.
Yakında bize layık olacak.

(Tamino içeri alınır.)

Açıklama:

Rahiplerin sayısı ve düzeni konusu, birçok yazılı kaynakta ele alınmış, tartışılmış ve sıkça gizemle örtülü tutulmuştur. Bu bağlamda, burada bahsedilenin, masonik sembolizmi yansıttığı düşünülmektedir. Onsekiz rahip, Hiram'ın⁶² mezarını beklemişlerdir ve Sethos'ta gerçekleştirilen kurbanları yöneten rahibelerin sayısının da onsekiz olduğu bilgisini öğrendiğimizde, bağlantıyı kurabilmemiz mümkün olmuştur. Re majör tonunda, Adagio tempolu, C – bare eserde; Rahipler, Tamino'nun sınavlarını başarıyla tamamlayacağına dair umutlarını ifade ederler. Koro, özellikle bas seslerde basit, ağırbaşlı, homofonik⁶³ ve etkileyici vokallerle karakterize edilir.

3.6.2.21. Yirmi birinci Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Sarastro:

Prens, şu ana kadarki davranışın erkekçe ve sakindi; ancak hâlâ yürümeniz gereken iki tehlikeli yol var. Eğer kalbin hâlâ Pamina için aynı heyecanla atıyorsa ve bilge bir prens olarak hüküm sürmek istiyorsan, tanrılar sana eşlik etmeye devam etsin. Elini ver! Pamina getirilsin!

(Rahipler arasında derin bir sessizlik olur: Pamina, aynı inisiyelerin giydikleri şekilde başı örtülü olarak içeri alınır.)

Pamina:

Neredeyim? Söylesenize, genç adamım nerede?

⁶² Ayrıca dul kadının oğlu olarak da bilinir, masonluk topluluğunun üç derece olarak belirlenmesinde alegorik içeriğe sahip karakterdir.

⁶³ Müzikte homofoni birincil parçanın bir veya daha fazla ek ses tarafından desteklendiği bir yapıdır. Armoniye canlandırır ve genellikle ritmik kontrast sağlar

Sarastro:

Son vedasını söylemeyi bekliyor.

Pamina:

Son veda mı? Ah! nerede o?

Sarastro:

Burada!

Pamina:

Tamino!

Tamino:

Uzak dur!

Nr. 19 Terzett:

Pamina:

Artık seni göremeyecek miyim canım?

Sarastro:

Birbirinizi görmekten mutlu olacaksınız!

Pamina:

Ölümcül tehlikeler seni bekliyor!

Tamino:

Tanrılar beni korusun!

Pamina:

Ölümcül tehlikeler seni bekliyor!

Tamino:

Tanrılar beni korusun!

Sarastro:

Tanrılar onu korusun!

Pamina:

Bir önsezi bana ölümden kaçamayacaksın diye fısıldıyor.

Tamino:

Tanrıların iradesi yerine getirilebilir,

Onların talimatları benim kanunlarım olacaktır!

Sarastro:

Tanrıların iradesi yerine getirilebilir,

Onların talimatları onun kanunları olacaktır!

Pamina:

Ah, benim seni sevdiğim gibi sen de sevseydin, bu kadar sakın olmazdın.

Tamino:

İnan bana, ben de aynı dürtüleri hissediyorum

Ve sonsuza kadar sana sadık kalacağım!

Sarastro:

İnan bana, o da aynı dürtüleri hissediyor

Ve sonsuza kadar sana sadık kalacak!

Saat geldi, artık yola çıkmalısın!

Pamina, Tamino:

Ayrılığın ıstırabı ne kadar ağır!

Sarastro:

Tamino'nun artık gitmesi gerekiyor.

Tamino:

Pamina artık gitmeliyim.

Pamina:

Tamino'nun artık gerçekten gitmesi gerekiyor.

Sarastro:

Artık gitmesi gerekiyor!

Tamino:

Şimdi gitmeliyim.

Pamina:

O yüzden gitmelisin!

Tamino:

Pamina, elveda.

Pamina:

Tamino, elveda.

Sarastro:

Şimdi acele edin. Sözün seni çağırıyor.

Vakit geldi, birbirimizi tekrar göreceğiz!

Pamina, Tamino:

Ah, paha biçilmez huzur, tekrar geri dön!

Elveda! Elveda!

Sarastro:

Birbirimizi tekrar göreceğiz!

(Hepsi çıkarlar.)

Açıklama:

Si majör tonunda Andante moderato, yani 'orta tempoda', ancak pratikte devam eden orkestral figürleri düzgün bir şekilde sunabilmek adına oldukça hızlı bir tempoda icra edilmelidir, C – bare ritmindeki bu kompozisyon, özellikle singspiel türüne ait bir örnektir ve melodik yapısı oldukça etkileyicidir.

Nº 19. Terzett.

Andante moderato.

Pamina. Sarastro.

Soll ich dich, Teu - rer! nicht mehr sehn? Ihr werdet froh euch wie - der -
Danque il mio ben non ve - drò più? Fia il premio almen di tua vir -

Sta. Quart. p

Fag.

Şekil 3.38: Sihirli Flüt Nr. 19 Terzett

Aynı zamanda, özellikle eserin ilerleyen bölümlerinde, Sarastro'nun kromatik pasajları armonik zenginlik sunar. Bu özellikle “Vaktin geldiği” kısmında belirginleşir, burada aşıkları ayrılmaya teşvik eden bu pasajlar dramatik bir ayrılığın yaklaştığını işaret eder. Önceki bölümlerde Sarastro, Tamino'nun Pamina'ya söylemesi gereken “son vedadan” bahsederken, terzett'in başında teselli edici bir tonla “Birbirinizi tekrar görmekten mutlu olacaksınız” ifadesini kullanması, eserdeki dramatik gelişmelerin karmaşıklığına işaret eder.

3.6.2.22. Yirmi ikinci Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Papageno (dışarıdan.)

Tamino! Tamino! Benden tamamen ayrılmak mı istiyorsun?

(Etrafa bakınarak içeri girer.)

Keşke en azından nerede olduğumu bilseydim? - Tamino! - Tamino! Yaşadığım sürece senden artık uzak kalmayacağım. Ancak bu sefer zavallı yol arkadaşım, beni bırakma.

(Tamino'nun götürüldüğü kapıya gelir.)

Bir ses:

Geri!

(Gök gürültüsü; kapıdan ateş çıkar: güçlü akor duyulur.)

Papageno:

Merhametli tanrılar! Nereye döneceğim? Keşke nereye geldiğimi bilseydim.

(Geldiği kapıya yönelir.)

Ses:

Geri!

(Gök gürültüsü; kapıdan ateş çıkar: güçlü akor duyulur.)

Papageno:

Artık ne ileri ne de geri gidebiliyorum.

(Ağlar.)

Açlıktan bile ölebilirim! Tabi ya! Neden bu yolculuğa katıldım ki?

3.6.2.23. Yirmi üçüncü Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Sözcü (girer.):

Be adam! Esasen, dünyanın karanlık yarıklarında sonsuza kadar dolaşmayı hak ediyorsun. Ama nazik tanrılar seni cezalandırmaktan vazgeçtiler. Ama inisiyelerin ilahi zevkini asla hissetmeyeceksin.

Papageno:

Neyse benim gibi daha çok insan var. İyi bir kadeh şarap şu an en büyük zevkim olurdu.

Sözcü:

Yoksa bu dünyada başka isteğin yok mu?

Papageno:

Şimdilik yok.

Sözcü:

İsteğin yerine getirilecek.

(Çıkar. Bir anda büyük bardak kırmızı şarap sahnede belirir.)

Papageno:

İşte orada!

(İçer.)

Muhteşem! - Cennet gibi! - İlahi! Haha, şimdi o kadar mutluyum ki kanatlarım olsaydı güneşe uçmak isterdim. Haha, kalbim çok tuhaf hissediyor! İstiyorum- keşke - evet. Ama Ne?

Nr. 20 Arya:

Papageno (Glockschen'ını çalar.):

Kız veya kadın
Papageno'nun dileği!
Oh, böyle nazik bir güvercin
Benim için mutluluk olurdu!
Daha sonra içmenin ve yemenin tadını çıkarırdım.
O zaman prenslerle rekabet edebilirdim,
Bilge bir adam olarak hayatın tadını çıkarır
Ve Elysium'da gibi olurdu.

Kız veya kadın
Papageno'nun dileği!
Oh, böyle nazik bir güvercin
Benim için mutluluk olurdu!
Ah, sevimli kızlardan herhangi birini
Memnun edemez miyim?
Derdimden kurtulmama yardım etmezse kimse.
Gerçekten kederden öleceğim.

Kız veya kadın
Papageno'nun dileği!
Oh, böyle nazik bir güvercin
Benim için mutluluk olurdu!
Kimse bana sevgi vermezse
Alev beni de tüketmeli!
Ama bir kadının dudakları beni öperse,
Tekrar sağlıklı olurum!

Açıklama:

Papageno'nun seslendirdiği bu Singspiel türündeki ariası, büyük bir popülerlik kazanmıştır. İki bölüme ayrılan bu melodi, glockenspiel'in yoğun bir şekilde kullanıldığı özel bir yapıya sahiptir. İlk bölüm, Andante tempolu, 2/4'lük ölçüde ve Fa majör tonunda ana melodiyle başlar.



Şekil 3.39: Sihirli Flüt- Nr.20 Papageno Arya

İkinci bölüm ise Allegro tempolu, Fa majör, 6/8'lük ölçüde devam eder. Bu kısımda neşeli bir glockenspiel pasajı öne çıkar, ayrıca 2. ve 3. mısralarda değişik varyasyonlar görülür. Parçanın ana tonu olan Fa majörden, Do majör'e geçiş yapar ve ardından Fa majör tonunda Andante temposunda sona erer.

3.6.2.24. Yirmi dördüncü Sahne

Libretto: (Konuşmalı metin.)

İhtiyar Kadın (dans ederek ve bastonuna yaslanarak gelir):

İşte buradayım meleğim!

Papageno:

Bana merhamet edecek sen misin?

Kadın:

Evet meleğim!

Papageno:

Ne talih ama!

Kadın:

Ve eğer bana sonsuza kadar sadık kalacağına söz verirsen, karımın seni ne kadar şefkatle

seveceğini bileceksin!

Papageno:

Ah, seni sevecen deli!

Kadın:

Ah, sana nasıl sarılmak, okşamak ve kalbime bastırmak istiyorum.

Papageno:

Kalbine de mi bastıracaksın!

Kadın:

Gel, anlaşmamızın teminatı olarak bana elini ver.

Papageno:

Acele etme sevgili meleğim! Böyle bir ittifakın da dikkate alınması gerekiyor.

Kadın:

Papageno, tereddüt etmemeni tavsiye ederim. Elini ver, yoksa sonsuza kadar burada hapsedileceksin.

Papageno:

Hapsedilmek mi?

Kadın:

Su ve ekmek günlük yiyeceğin olacak. Erkek arkadaşın ya da kız arkadaşın olmadan yaşarsın ve dünyadan sonsuza kadar vazgeçmiş olursun.

Papageno:

Su içmek mi? Dünyadan vazgeçmek mi? Hayır, hiçbir şey yerine yaşlı bir kadını tercih ederim. Sana her zaman sadık kalacağımın güvencesini vererek elimi uzatıyorum.

(Kendi kendine)

...daha güzel biriyle tanışmadığım sürece.

Kadın:

Yemin edermisin?

Papageno:

Evet yemin ederim!

(Kadın, Papageno ile aynı şekilde giyinmiş genç bir kadına dönüşür.)

Pa – Pa – Papagena!

(Ona sarılmak ister.)

3.6.2.25. Yirmi beşinci Sahne

Libretto: *(Konuşmalı metin.)*

Sözcü (hızla Papagena'yı elinden tutar.):

Defol git genç kadın, o henüz sana layık değil.

(Onu içeri çeker, Papageno da onu takip etmek ister.)

Geri çekil diyorum!

Papageno:

Geri çekilmeden toprak beni yutacak.

(Yere batar.)

Ah tanrılar!

(Batmaktan kurtulup kaçır.)

3.6.2.26. Yirmi altıncı Sahne

Libretto:

(Sahne küçük bir bahçeye dönüşür.)

Nr.21 Final:

Üç çocuk (sahnenin yukarısında aşağı doğru inerek.):

Birazdan sabah duyurulacak,

Güneş altın bir yolda.

Yakında batıl inançlar ortadan kalkacak,

Yakında bilge adam kazanacak.

Ey tatlı barış, göğsünden kalk,

İnsanların kalplerine dön,

O zaman dünya cennetin krallığı olacak

Ve ölümlüler tanrılarla eşit olacak.

Birinci çocuk:

Ama görüyorsunuz, çaresizlik Pamina'ya eziyet ediyor.

İkinci ve Üçüncü çocuk:

Nerede o?

Birinci çocuk:

Düşüncelere dalmış!

Üç çocuk:

Helak eden aşk acısı eziyet ediyor ona.
Mazlumu teselli edelim!
Gerçekten onların kaderi bize dokundu!
Ah keşke genç aşkı de burada olsaydı!
Geliyor, kenara çekilelim de
Ne yaptığını görelim.

(Kenara çekilirler.)

Açıklama:

Operanın son bölümü, müziğin sürekli bir akış içinde ilerlediği ve sözlü metinlerin müziği kesintiye uğratmadığı bir yapı sergiler. Opera tarihine ilgi duyanlar için, “baştan sona bestelenmiş opera formu”nun önceki Singspiel ve diğer operalardan farklılaştığı görülür. Bu fark, sözlü diyalogların (Almanca) ve secco reçitatiflerin (İtalyanca) kademeli olarak ortadan kaldırıldığı bir gelişmeyi yansıtır.

Final bölümü, üç çocuğun seslendirdiği Terzett ile başlar. Bu kısım, Mi bemol majör tonunda, Andante tempolu ve C – bare ritminde güzel bir sabah melodisini anımsatır.



Şekil 3.40: Sihirli Flüt- Nr.21 Final- Üç çocuk Terzett

Mozart'ın klarnetleri kullanma tarzı bu noktada dikkat çeker. İkinci bölümde orkestra, Do minör tonuna geçerek, klasik müziğin kromatiklik ve diğer çalkantılı öğelerini ifade eder. Bu sırada, çocuklar huzursuzca dolaşan ve intiharı düşünen Pamina ile ilgilenirler. Sahne, müzikal olarak travma içindeki Pamina ile hem fikir halindeki çocuklar arasındaki yüzleşmeye doğru ilerler.

3.6.2.27. Yirmi yedinci Sahne

Libretto:

Pamina (elinde hançerle yarı delirmiş; hançerle konuşuyor):

Peki sen benim damadım mısın?

Acımı senin sayende tamamlıyorum.

Üç çocuk (kenardan.):

Ne tür karanlık sözler söylüyor?

Zavallı kadın delirmek üzere.

Pamina:

Sabır, sevgilim, ben seninim.

Yakında evleneceğiz.

Üç çocuk:

Delilik zihninde güçleniyor;

Sesinin her yerinde intihar yazıyor.

(Pamina 'ya)

Güzel kız, bize bak!

Pamina:

Ölmek istiyorum çünkü

Asla nefret edemediğim adam

Sevdiğini terk edebildi.

(Hançeri işaret eder.)

Bu annemin bana verdiği şey.

Üç çocuk:

Tanrı sizi intihar ettiğiniz için cezalandırır.

Pamina:

Aşkın acısıyla yok olmaktansa,

Bu demirin yüzünden ölmek daha iyidir!

Anne, senin yüzünden acı çekiyorum

Ve senin lanetin beni takip ediyor.

Üç çocuk:

Bizimle gelmek ister misin?

Pamina:

Evet, kederime tahammül edemiyorum!

Sahte delikanlı, elveda!

Bak, Pamina senin yüzünden ölüyor

Bu demir beni öldürüyor.

(Kendini hançerlemek ister.)

Üç çocuk (kolundan tutarlar.):

Ah, talihsiz kız, dur!

Eğer bu sizin delikanlı görseydi,

Üzüntüden ölürdü,

Çünkü o yalnızca seni sevdi.

Pamina (kendine gelir.):

Ne? Sevgim karşılıklı mı?

Ama hislerini benden sakladı,

Niye yüzünü benden çevirdi?

Neden benimle konuşmadı?

Üç çocuk:

Bunu gizli tutmalıyız.

Ama size onu göstermek istiyoruz!

Ve hayretle göreceksiniz

Kalbini sana adadığını

Ve senin için ölümü göze aldığını.

Hadi, onun yanına gidelim.

Pamina:

Beni ona götür, onu görmek istiyorum.

Dördü birden:

Aşkla yanan iki kalbi

İnsanların fenalığı asla ayıramaz,

Düşmanın çabaları boşa gider;

Tanrılar bizzat korur onları.

(Çıkarlar.)

Açıklama:

Üç çocuk, Pamina'nın kolundan tutup hançeri ele geçirdiklerinde, müzik Mi bemol majör tonunda ve canlı Allegro tempolu bir 3/4'lük ritminde mutlu bir

melodiye dönüşür. Bu an, Pamina'nın umutlarının canlanmaya başladığı bir noktayı temsil eder. Üç çocuk, Pamina'yı Tamino'ya götürmeyi teklif eder ve bu noktadan itibaren Pamina'nın ve çocukların sesleri birleşir. Bu birleşme, neredeyse halk melodilerini anımsatan bir kuartet oluşturur ve bu, yavaş yavaş orkestral bir postlude, yani son cümlede, doruk noktasına ulaşır.

3.6.2.28. Yirmi sekizinci Sahne

Libretto:

(Sahne birinden çağılayan akan diğerinden ateş püsküren iki dağa dönüşür.)

(Siyah zırhlı iki adam Tamino'yu içeri alır. Ona şeffaf bir yazı okurlar.)

İki zırhlı adam:

Bu dertlerle dolu yolda yürüten,
Ateşle, suyla, havayla, toprakla temiz olur;
Ölüm korkusunu yenebilirse,
Yerden göğe yükselir.
Aydınlandıktan sonra kendisini,
Tamamen İsis'in gizemlerine adayabilecektir.

Tamino:

Hiçbir ölüm beni insan gibi davranmaktan,
Erdem yolunda ilerlemekten korkutamaz.
Bana dehşetin kapılarını aç,
Ben de memnuniyetle cesurca koşmaya devam edeceğim.

Pamina (dışarıdan.):

Tamino, dur! Seni görmek zorundayım.

Tamino:

Ne duyuyorum? Pamina'nın sesi mi?

İki zırhlı adam:

Evet, evet bu Pamina'nın sesi.

Tamino, İki zırhlı adam:

Bana/Sana iyi şanslar, artık benimle /seninle gelebilir,
Artık kader bizi /sizi ayıramayacak,
Ölüm kararı verilmiş olsa bile!

Tamino:

Onunla konuşmama izin var mı?

İki zırhlı adam:

Onunla konuşmana izin var.

Tamino:

Ne talih birbirinize kavuşmamız.

İki zırhlı adam:

Ne talih birbirinize kavuşmanız.

Tamino, İki zırhlı adam:

Mutlulukla, el ele tapınağa gidin.

Geceden ve ölümden korkmayan kadın

Layıktır inisiye olmaya.

(Kapı açılır; Tamino ve Pamina kucaklaşırlar.)

Pamina:

Tamino'm! Ah ne mutluluk!

Tamino:

Pamina'm! Ah ne mutluluk!

Orada terörün, sefaletin

Ve ölümün kapıları var.

Pamina:

Her yerde senin yanında olacağım.

Ben sana rehberlik ediyorum,

aşk bana rehberlik ediyor!

(Tamino'nun elinden tutar.)

Yollara güller serpmeyi sever

Çünkü güller her zaman dikenlidir.

Sihirli flüt çal;

Bizi yolumuzda korur.

Sihirli bir saatte babam,

Onu derin bir sebepten

Bin yıllık meşe ağacının,

Gök gürültüsü ve şimşek,

Fırtına ve uğultusu altında kesti.

Şimdi gel flütü çal,

Bize ürpertici bu yolda rehberlik edecek.

Pamina, Tamino:

Ölümün karanlık gecesinde,
Bu sesin gücüyle sevinçle yürüyoruz!

İki zırhlı adam:

Ölümün karanlık gecesinde,
Bu sesin gücüyle sevinçle yürüyorsunuz!

(Kapılar arkalarından çarpılır: Tamino ve Pamina'nın dolaştığını görülür; ateşin çıtırtısını ve uğultulu rüzgâr duyulur, bazen boğuk gök gürültüsünün sesi ve suyun sesi duyulur. Tamino flütünü çalar. Ateşten çıkar çıkmaz birbirlerine sarılırlar ve ortada dururlar.)

Pamina, Tamino:

Ateşin içinden geçerek cesaretle
Tehlikeye karşı savaştık.
Yangında olduğu gibi su baskınlarında da
Sesiniz koruyucu olsun.

(Tamino çalar; aşağı indikleri ve bir süre sonra tekrar yukarı çıktıkları görünür; aniden bir kapı açılır, parlak bir şekilde aydınlatılmış tapınağa giriş kapısıdır. Törensel bir sessizlik olur. Bu görüntü en mükemmel ihtişamı tasvir ediyordur. Aynı anda koro davullar ve trompetler eşliğinde sahneye girerler ama önce Tamino ve Pamina.)

Tamino, Pamina:

Ey tanrılar! Ne müthiş bir an!
Isis'in talihinden bize pay düştü.

Koro:

Zafer! Zafer! Sizin asil çift!
Tehlikeleri yendiniz!
Isis'in kutsaması artık sizin!
Gelin, tapınağa girin!

(Herkes çıkar.)

Açıklama:

Sahne değişikliğiyle birlikte, eserin en gizemli sahnelerinden biri olan ateş ve suyun imtihanına geçiş hazırlanır. Orkestra eşliğinde, füğ⁶⁴ tarzında kontrapuntal bir tema, bas ve tenor eşliğinde, Do minör tonunda, Adagio temposunda ve 4/4'lük ritimde gösterişli bir şekilde hareket eder. Tamino, ciddi bir ruh halini benimseyerek, anın ciddiyetini ifade eder. Pamina'nın çağrısı, orkestrada umut etkisi yaratan Allegretto tempolu bir geçiş sağlar. Tamino ve iki zırhlı adam arasındaki kısa terzette, aşıkların artık testleri birlikte geçebilecek olmasının sevinci ortaya çıkar. (Metne katı bir mantıkla yaklaşılsa burada mason hukukunun ihlali söz konusu olmaktadır. Sarastro'nun krallığında geceden ve ölümden korkmayan bir kadın inisiyasyona layık görülmektedir.)

Pamina sahneye girdiğinde, yeni bir müzikal bölüm başlar. İki aşkın tutkulu çağrışmalarının ardından özellikle vurgulanan bir unsur, Pamina'nın coşkusunun, durumun ciddiyeti karşısında Tamino'nun coşkusundan daha yüksek bir seviyede ifade edilmiş olmasıdır.



Şekil 3.41: Sihirli Flüt- Nr.21 Pamino, Tamino sahnesi

Orkestra, Fa majör tonunda, Andante tempoda ve 3/4 ritimde, önceki analizde belirtilen ciddiyetin ifadesini taşıyan vurgulu bir ifadeye geçer. İki sevgili, tehlikeli yolculuklarına başlarken, Tamino'nun flüt çalması gerekmektedir.

⁶⁴ Müzikte iki ya da daha fazla ses için bir kontrapuntal bir besteleme tekniğidir. Başlangıçta sunulan bir konu farklı aralıklarda tekrarlanır ve bu durum eser boyunca sıklıkla devam eder.

İki zırlı adam, aşıkların seslerine bir quartet oluşturacak şekilde eklenir; bu quartet sayesinde, Tamino'nun ilk melodi teması “Cantus Firmus”⁶⁵ etkisi yaratır.



Şekil 3.42: Sihirli Flüt - Nr.21 Tamino, Pamina, iki zırlı adam

Aşıklar, Tamino'nun çaldığı Sihirli Flüt ile Do majör, Adagio 4/4'lük melodisinin koruması altında önce “Ateş Mağarası”ndan, ardından da “Su Mağarası”ndan geçerler.



Şekil 3.43: Sihirli Flüt - Nr.21 Tamino, Pamina Ateş ve Su sınavı

⁶⁵ Diğer ses veya melodilerin bir kompozisyon yapacak şekilde üzerine eklendiği ana melodi.

İki test arasında, muhtemelen tam birliğin sembolü olarak, paralel üçlü bir yapıda umut dolu bir kantilene⁶⁶ söylerler ve ikinci testin ardından tanrılara (daha kısa) bir şükran şarkısıyla sona erer.

Başarılı aşıklar, parlak 4/4'lük Do majör Allegro tempoda, koro ve orkestra eşliğinde trompet sesleriyle selamlanır.

Sembolik olarak bu sahne, iki zırhlı adamın dört element tarafından inisiyenin sınanacağı yeri yani yeraltı dünyasının tasvirini yaparlar. Onlar yeraltı dünyasının bekçileridir. Prens'in sembolik yolculuğu, hem Sethos'ta hem de Masonik inisiyasyonda gerçekleşen ateş ve su denemelerini içermektedir. Bu denemelerde başarılı olan inisiye, İsis'in gizemlerine ulaşma ayrıcalığını kazanacaktır.

3.6.2.29. Yirmi dokuzuncu Sahne

Libretto:

(Sahne *eski bahçeye dönüşür.*)

Papageno (ıslık çalar.):

Papagena! Papagena! Papagena!
Dişi güvercinim! Güzelim!
Boşuna! Ah, o kayboldu!
Ne yazık ki ben zaten bahtsız doğdum.
Gevezelik ettim- ve kötüydü.
Ve bu yüzden hak ediyorum.
Bu şarabı tattığımdan beri,
Güzel kadını gördüğümünden beri,
Kalbimin odacıkları böyle yanıyor
Burası böyle acıyor.
Orası böyle acıyor.
Papagena! Sevgilim!
Papagena! Sevgili küçük güvercinim!
Beyhude! Boşuna!
Hayatımdan yoruldum!

⁶⁶ Küçük şarkı, balad tarzı popüler şarkı.

Ölmek aşka son verir,
Hala yüreğim böyle yanarsa.

(Belinden ip çıkartır.)

Bu ağacı süslemek istiyorum.
Boynumu ona bağlayacağım.
Çünkü hayat beni gücendiriyor:
İyi geceler kara dünya.
Çünkü bana kötü davranıyorsun,
Bana güzel bir çocuk vermedin.
İşte bu, işte böyle ölüyorum:
Güzel kızlar beni düşünün.
Birisi benimle ilgilenmek isterse,
Asılmadan önce merhamet etmek isterse,
Peki, bu seferlik olmasına izin vereceğim!

(Etrafına bakar.)

Sadece evet ya da hayır diye bağır.
Kimse beni duymuyor, her şey sessiz!
O halde bu mu sizin isteğiniz?
Papageno, tazelen!
Hayatını sonlandır!

(Etrafına bakar.)

İşte hala bekliyorum.
Sayana kadar: bir, iki, üç diye.

(Islık çalar.)

Bir! *(Etrafına bakar, ıslık çalar.)*

İki! *(Etrafına bakar.)*

İki zaten bitti. *(Islık çalar.)*

Üç! *(Etrafına bakar.)*

Neyse, öyle olsun!
Çünkü beni tutan hiçbir şey yok.
İyi geceler, seni sahte dünya!

(Kendini asmak ister.)

Üç çocuk *(aşağı inerler.):*

Dur, Hey Papageno ve akıllı ol.

Sadece bir kez yaşar insan, bununla yetin.

Papageno:

İyi konuşuyorsunuz, iyi dalga geçiyorsunuz;
Ama sizin de yüreğiniz benimki gibi yanarsa
Siz de kızların peşine düşersiniz.

Üç çocuk:

O halde Glöckchen'ı çal, bu kızcağızı sana getirecektir.

Papageno (enstrümanı eline alır.):

Ben bir aptal olarak büyülü şeyleri unuttum!
Tınlayın, ziller, Tınlayın!
Sevgili kadınımı görmeliyim.
Tınlayın, ziller, Tınlayın, kızımı buraya getirin!
Tınlayın, ziller! Karımı buraya getirin!

(Üç çocuk makinelerine koşup kadını dışarı çıkarırlar.)

Üç çocuk:

Şimdi Papageno, etrafına iyi bak!

(Papageno etrafına bakar: ikisi de ritornello⁶⁷ eşliğinde garip bir şekilde hareket ederler.)

Papageno:

Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papagena!

Papagena:

Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Pa-Papageno!

Papageno:

Artık tamamen seni bana mı verildiler?

Papagena:

Artık tamamen beni sana verildiler.

Papageno:

Artık kalbimin biriciğisin!

Papagena:

Artık kalbinin parçasıyım!

İkisi birden:

Bu ne büyük mutluluk olacak.

⁶⁷ Söylenen bir müzik parçasına (arya, düet vb.) orkestral giriş anlamına gelir.

Tanrılar bizi dikkate aldığında
Ve sevgimize çocuklar verdiğinde,
Çok sevgili küçük çocuklar!

Papageno:

Önce biraz Papageno!

Papagena:

Sonra biraz Papagena!

Papageno:

Sonra bir Papageno daha!

Papagena:

Sonra bir Papagena daha!

İkisi birden:

Papagena! Papageno!
Duyguların en yücesidir,
Eğer bir sürü, çok, çok, çok
Pa-Pa-Pa-Pa-geno, Pa-Pa-Pa-Pa-gena
Ebeveynlerin bereketi olacaktır.

(İkisi birden çıkarlar.)

Açıklama:

Hızlı bir dönüşüm, müzikte tam bir değişimi beraberinde getirir. Papageno'nun "Papagena" kelime ritminden türetilen ve başlangıçta birkaç kez basit bir şekilde kesintiye uğrayan melodisi, pan flütünün yükselen beş notası ile tanımlanır. Başlangıçta 6/8'lik Sol majör, Allegro tempolu canlı melodisi, kayıp arkadaşı Papagena'yı çağırırken giderek daha uysal ve hüzünlü bir hale dönüşür. Melodik dizi, gittikçe acıklı bir hale gelirken flütün yükselen dizisine hiçbir yanıt alamamaktadır. Daha önce Pamina'nın sahnesinde olduğu gibi üç çocuk tarafından kurtarıldığında, melodisi oldukça alaycı bir Sol minör Andante'ye dönüşür. Bu sahnenin nedeni, intihar girişimi olmasına rağmen, Papageno'nun sahnesinin sadece dramaturjik değil, aynı zamanda müzikal açıdan da önceki Pamina sahnesinin bir parodisi gibi algılanmasıdır. Üç çocuğun ortaya çıkışı, hemen küçük pusları temizleyerek parlak Do majör, Allegretto, C – bare'ye dönüşür ve bu durum kesintiye uğramadan devam eder; Papageno'nun daha neşeli bir ruh halinde olduğu,

sürekli itirazlarına rağmen açıkça görülür. Glockenspiel'ı eline aldığı anda, tipik, naif, çocuksu şarkı söyleme melodisine yeniden ulaşır.



Şekil 3.44: Sihirli Flüt- Nr.21 Papageno, Papagena

Glockenspiel, Allegro tempolu basit bir melodiyle çalınır ve Papageno umut dolu şarkısını söyler. Sonunda, üç çocuğun sahneye getirdikleri genç ve güzel Papagena'nın ortaya çıkması, Papageno için yazarın sırrını koruyan bir olaydır. (Aslında bunu hak etmek için ne yaptığı, yazarın sırrı olarak kalmaktadır.) Bu aşamada, büyüleyici C – bare Sol majör tonunda başlayan ve Allegro tempolu, hafif staccato yaylılarla karakterize edilen neşeli bir düello sahneye konur. İki aşkın sergilediği “Pa-pa-pa” kekelemeleri, Mozart'ın esprili müzikal zekâsının en göz alıcı ve eğlenceli örneklerinden biridir.



Şekil 3.45: Sihirli Flüt- Nr.21 Papageno, Papagena duet

Aynı temel yaklaşımı paylaşımlarına rağmen, bu düet, içinde birçok atışma barındırmaktadır. Müzik, en aydınlık ruh halinden başlayarak, coşkulu bir sona doğru gelişim gösterir.

3.6.2.30. Otuzuncu Sahne

Libretto:

(Kayalık alan, gece.)

Monostatos:

Sadece sessiz ol, sessiz ol, sessiz ol, sessiz ol!

Yakında tapınağa gireceğiz.

Gece kraliçesi, Üç kadın:

Sadece sessiz ol, sessiz ol, sessiz ol, sessiz ol!

Yakında tapınağa gireceğiz.

Monostatos:

Evet Kraliçe, sözünüzü tutun! Yerine getirin!

Çocuğunuz benim karım olmalı.

Gece kraliçesi:

Sözümü tutarım; bu benim vasiyetim:

Çocuğum senin karın olacak.

Üç kadın:

Çocuğu eşiniz olacak.

(Boğuk gök gürültüsü ve su sesi duyulur.)

Monostatos:

Aman sessiz, gök gürültüsü ve şelale gibi

Korkunç sesler duyuyorum.

Gece kraliçesi, Üç kadın:

Evet, bu gürültü korkunç,

Uzaktan gelen gök gürültüsünün yankısı gibi!

Monostatos:

Şimdi tapınağın salonlarındalar.

Hepsi:

Onlara orada saldırmak istiyoruz,

Yobazları ateşle ve kılıçla

Güçle yeryüzünden silin.

Üç kadın, Monostatos:

Büyük Gece kraliçesi, sana, Kurban sunsun intikamımız.

(Gök gürültüsü, şimşek, fırtına. Bir anda tüm sahne güneşe dönüşüyor. Sarastro yüksekte duruyor; Tamino, Pamina, ikisi de rahip kıyafetinde. Yanlarında her iki tarafta da rahipler var. Üç oğlan çiçek tutuyor.)

Monostatos, Üç kadın, Gece kraliçesi:

Gücümüz paramparça oldu, yok oldu,
Hepimiz sonsuz geceye sivrildik.

Sarastro:

Güneş ışınları geceyi uzaklaştırarak
Riyakarların kurnaz gücünü yok etti.

Kutsanmışlar Korosu:

Selam olsun size kutsanmışlar!
Geceye nüfuz ettiniz.
Teşekkür ederim, Osiris,
Senin sayende İsis'i getirdi!
Güç zafer kazandı
Ve ödül olarak güzellik ve bilgelik
Sonsuz bir taçla taçlandırıldı!

Açıklama:

Önceki sahnedeki parlak ve dost canlısı atmosfer uzun sürmeden biter; sahnedeki ani dönüş, şeytani dramaya karanlık bir atmosfer katarken, bu durumu C – bare, Do minör tonunda, più moderato temposunda ifade eden müzik eşlik eder. Şiddet içeren bir dizi birbirini takip eden tehditkâr cümlelerden oluşan bu müzikal pasajda, gece güçlerinin saldırısı alegorik olarak tasvir edilir. Monostatos, kraliçeye (şiddetli bir orkestral tremolo ile) tapınaktaki saldırı başarılı olursa, Pamina'yı karısı olarak alacağına dair verdiği sözü hatırlatır. Kraliçe niyetini ciddi bir tonla doğrular ve üç kadın da bu yemini onaylar. Sarastro'nun krallığına doğru ilerledikçe, Gece Kraliçesi, üç kadın ve Monostatos'un beş sesi giderek daha tehditkâr birleşir ve nihayetinde Sarastro'nun parlak dünyasına karşı ciddi bir yemin ederler. Bu sembolik bir savaşa dönüşen çatışma, güçlü orkestra ritimleri ve o dönem için sert disonans akorlar ile zirveye ulaşır: “gece” figürleri, vahşi orkestral koşuların ortasında yok edici bir uçuruma sürüklenirler.

Kötülüğün çöküşü ve yok oluşu, bilgelik, iyilik ve insanlığı simgeler nitelikteki güneşin ihtişamına dönüşür. Bu geçiş, zıtlıkların yoğunlaşmasının bir mucizesidir. İlk olarak, farklı tonlar ve dinamik gölgeler yan yana durur, ardından adeta dünya dışı uzaklıklardan yayılan hafif bir ışık gibi, yükseklerden samimi bir ton dizisi iner.



Şekil 3.46: Sihirli Flüt- Nr.21 Final

Bu üç ölçünün ardından tüm orkestra, rahip dünyasının anahtarı olan Si bemol majör akorunu ele alır. Ancak birkaç ölçüden sonra, Sarastro'nun reçitativi sonrasında müzik, operanın temel anahtarı olan Mi bemol majöre geçiş yapar. (Mi bemol ve Si bemol majörün birbiriyle yakından ilişkili olduğu, “birinci derecede” önemli olduğu unutulmamalıdır.)

Eserin final bölümleri, “inisiyeler”in korolarına aittir. İlk başta ciddi bir şekilde 4/4'lük Andante parça ile başlayan müzik, daha sonra gururlu bir zafer bilinciyle 2/4'lük Allegro'ya dönüşür. Bu kısımda, Sarastro'nun tapınak krallığındaki “inisiyelere” bahşedilen “güzellik, bilgelik ve güç” hakkı tanımlanır. Bu üç unsur masonik idealarda üç küçük ışığı temsil etmektedirler.

Son

3.7.Gizem anlayışı ışığında operanın yapısı

Sihirli Flüt'ün iki perdeye ayrılması, ancak dört parçaya bölünmesi, bu inisiyasyon ritüeli anlayışını tam olarak yansıtmaktadır. Bu yapı, aynı zamanda, bir yandan sözlü diyalog içeren sayı dizisi ile diğer yandan sözlü diyalog içermeyen,

yaklaşık aynı uzunluktaki baştan sona bestelenmiş finaller arasındaki ayrımı, ayrıca tonalitenin dağılımını müzikal olarak açıkça belirtir. Parçalar ve bölümler, genellikle başladıkları tonda sona erer, yani Mi bemol majör (1. kısım), Do majör (2. kısım), Fa majör (3. kısım) ve yine Mi bemol majör (4. kısım).

Perde	Kısım	Tonalite
I. Gece, Ay, Karanlık	1. Uvertür no: 1 – no: 7 (Bei mænnern)	Mi bemol Majör
	2. No: 8 1. Perde Final	Do Majör
II. Gündüz, Güneş, Aydınlık	3. No: 9 – No: 20 (Ein Mædchen)	Fa Majör
	4. No: 21 – 2. Perde Final	Mi bemol Majör

Sihirli Flüt, sembolik bir anlam taşıyan iki perdeye sahiptir. Bu iki perdenin sembolizmi, eserin dört bölüme ayrılmasında önemli bir rol oynar. 1. Perde, gece, karanlık ve ay sembollerini içerir; 2. Perde ise gündüz, aydınlık ve güneş temalarını içerir. Eserin dört bölümü, izleyeni de içine çekerek, Tamino, Pamina ve Papageno'nun “karanlıktan aydınlığa” geçişini simgeleyen test yolculuğunun her bir aşamasını içermekte ve temsil etmektedir. Opera, masonik gizem anlayışının estetik bir performansını yansıtan ve bu anlayışın Singspiel sanat eserinde nasıl uygulandığını gösteren bir yapıttır. Masonik perspektife göre, aday, inisiyasyon sürecinde fikir değişikliklerine, bakış açısı değişikliklerine ve hatta dönüşümlere maruz kalmaktadır. Ritüel ve eğitim sırasında, ona tanrılar, insanın görevleri ve özlemleri hakkında verdiği halk dini fikirleriyle dolu düşünceler üzerine inisiyasyona girer. Aday, halkın düzenli bir devlet içinde, yasalara itaat ederek birlikte yaşaması, gerçeği öğrenmeye açık hale gelmesi ve seçkinlerin aydınlanmış dinine geçmesi için ihtiyaç duyduğu bu yanılsamalardan kendini kurtarmalıdır.

Eski gizemlerin masonik kavramsallaştırması göz önüne alındığında, eser aşağıdaki gibi bir yapıya sahiptir:

1. Gece Kraliçesi'nin dünyası, kahramanın (Tamino) ve seyircinin birlikte deneyimlediği hayatın “yanılsama” dünyasını içermektedir.
2. Tapınak bölgesinde, kahramanın deneyimlediği “hayal kırıklığı” anlarına

odaklanılır; bu aşamada kahraman, sınavlara “arayan” olarak katılmaya başlar.

3. Test'in gerçekleştiği mabette, özellikle Papageno'nun da içinde bulunduğu ve başarısız olduğu iki sessizlik testine odaklanır. Bu testler, masonik gizem anlayışına göre “küçük gizemler”i, yani sırların saklanması temsil eder.
4. “Büyük Gizemler”: Bu aşama, elementler arasında yürümenin (Tamino ve Pamina için), intihara teşebbüsün (Pamina ve Papageno için) ve hakikat vizyonunun, “en büyük ışığın tapınağına” son bakışın içerdiği ölümle yüzleşmeyi temsil eder.

Operada birinci bölüm olan Gece Kraliçesi'nin dünyası “yanılsama” yı temsil eder. Burada kahramana ve seyirciye, inisiyasyon sırasında her ikisinin de kurtulması gereken yanlış fikirler verilir (Borchmeyer & Gruber, 2007b: 432-488). Gece Kraliçesi, kendisi ve Sarastro'nun “kötü” tasvirinden bağımsız olarak, göklerin kraliçesi ve iyiliksever bir peri olarak görünür. Kızının suçsuzca kaçırılmasının saf bir gerçek olduğu izlenimini oluşturur, ancak bu noktada Isis olarak betimlenmez.



Şekil 3.47: Gece Kraliçesi - O Zittre Nicht...!



Şekil 3.48: Gece Kraliçesi - O Zittre nicht..!

Bu bakış açısı, Pamina'nın Monostatos tarafından tehdit edildiği bu bölümün son sahnesine derinlemesine taşınmış ve güçlü bir şekilde doğrulanmıştır. Bu durum, izleyicide konunun ilerleyişi hakkında belirgin beklentiler oluşturur.



Şekil 3.49: Monostatos, Pamina, Papageno Terzett

Ancak ikinci ve üçüncü bölümde, karakterler tamamen hayal kırıklığına uğrayacaklar ve bu noktada, tıpkı Tamino gibi, yeniden düşünme sürecine girecek ve buna karşılık yeni bir bakış açısı değişikliğinden geçeceklerdir.

İkinci bölüm, kahramanın hayal kırıklığını gösterir. Tamino, Sarastro vasıtasıyla Gece Kraliçesi'nin kendisine aşıladığı fikirlerden vazgeçmesi gerektiğini anlar. Sihirli Flüt'de, Gece Kraliçesi, halk dinini ve Tanrı'nın hayali fikirlerini temsil ettiğinden, burada “kadın oyunları” olarak sunulmaktadır.



Şekil 3.50: Rahibin Tamino'ya aldatıldığını söylediği bölüm!



Şekil 3.51: Rahibin Tamino'ya aldatıldığını söylediği bölüm!

Ve Pamina'yı kazanmak için inisiyasyon yoluna girmesi gerektiğini fark eder. Pamina'nın bu görüşe geçmesi ise çok daha uzun sürer, bu da seyirciyi uzun süre merak içinde bırakır.

Üçüncü bölüm, Papageno'nun da kabul edildiği “Küçük Gizemler” e ayrılmıştır. Tamino ve Papageno, sessizlik testlerinden geçerler. Adaylar, ilk sınavda, onları eski görüşlerine döndürmek ve onları erginlik ya da erdem yolundan uzaklaştırmak isteyen üç kadının fısıltılarına sessiz kalmalıdır. İlk test, bu içsel dönüm noktasının uygulanabilirliğini göstermektir. Üç kadın ortaya çıkar, iki çömezi kararlarından ve sinanacakları yollarından caydırmaya çalışırlar.

glück-lich wieder fort. *cuno us-cir non può.* Ta-mi-no, dir ist Tod ge-schworen. *Fal-sa vir-tu ti giu-rò mor-te.*

glück-lich wieder fort. *cuno us-cir non può.* Ta-mi-no, dir ist Tod ge-schworen. *Fal-sa vir-tu ti giu-rò mor-te.*

Du, Pa-pa - ge-no, bist ver - lo-ren. *as-pella or tu l'e-stre-ma sor-te.* Tamino.

Du, Pa-pa - ge-no, bist ver - lo-ren. *as-pella or tu l'e-stre-ma sor-te.* Papageno. Pa-pa - ge-no, schweige *Pa-pa - ge-no ta-ci-o-*

Nein, nein, nein, das wär zu viel. *Ah! per-chè si ven-ne qua?*

Şekil 3.52: No:12: Quintett: Tamino, Papageno, 3 Kadın

Tamino.

Geschwätz, von Wei-bern nach - ge-sagt, von Heuchlern a - ber aus-ge-
 Er-ror di don-ne cre-du-le, che reo li-tor im-ma-gi-

ist das wahr?
 chesia co-si?

mi. quart. 7794

Edition Peters

88

T dacht. Sie ist ein Weib, hat Wei-ber - sinn. Sei still, mein
 no. Ma la Re - gi-na è fem-mi - na! Or più non

P Doch sagt es auch die Kö-ni - gin.
 Ma la Re - gi-na dis-se-lo.

mi. quart. cresc.

T Wort sei dir ge-nug: denk dei-ner Pflicht und hand-le
 co' gar-rir con te: vol. 7. Io tut-to so, ti fi-da a

f. sf. p.

Şekil 3.53: No:12: Quintett: Tamino, Papageno, 3 Kadın

İkinci imtihan, sevgiliye karşı sessizlikle karakterize edilir ve soğuk aşk suçlamalarına ve ölüm arzularına sessizce katlanmayı içerir. Bu sahne, Gluck'un "Orfeo ed Euridice" adlı eserindeki benzer sahnenin tersi olarak tasarlanmıştır. Orfeo'nun Euridice'ye bakmasına izin verilmezken, Tamino'nun Pamina ile konuşmasına izin verilmez. Her iki durumda da (Pamina'da Euridice'de) bu durumu, sevdiklerinin aşkının sona erdiği bir işaret olarak yorumlarlar ve ölüm dileklerini ifade ederler. Orfeo pes eder ve Euridice'yi kaybeder, onun için yas tutar ve "Che farò senza Euridice?" (Euridice'siz ne yaparım?) diye ağıt yakar. Tamino ise

kararlıdır ve sessizliğini korur. Bu noktada, üzgün olan ancak daha sonra kazançlı çıkacağından habersiz Pamina, ariasını seslendirir: “Ach, ich fühl's, es ist verschwunden” (Ah, hissediyorum, gitti).

Andante. N^o 17. Arie. 105

Pamina.

Ach, ich fühl's, es ist verschwunden, e - wig hin mein gan-zes Glück, e - wig
 Ah! lo so, piü non m'à-van-za che la - gnarmio-gnor co - sì, che la -

Str. Quart

Şekil 3.54: No:17 Pamina Arya - Ach! ich Fühl's

Üçüncü bölüm, Tamino ve Pamina'nın Sarastro ile 'son bir veda' (Das letzte Lebewohl) için yeniden bir araya gelmesini ve Tamino'nun hayatını tehdit eden son sınav olan 'Büyük Gizemlere' doğru yola çıkmasını içerir.

Sarastro gibt einen Wink. Zwei Priester führen Tamino, den der Schleier bedeckt, herein. Sarastro. Prinz, dein Betragen war bis hieher männlich und gelassen; nun hast du noch zwei gefährliche Wege zu wandern. Schlägt dein Herz noch ebenso warm für Pamina, und wünschst du einst als ein weiser Fürst zu regieren, so mögen die Götter dich ferner begleiten. – Deine Hand. – Man bringe Pamina! (2 Priester bringen Pamina, welche mit einem Schleier bedeckt ist).	Pamina. Wo bin ich? – [Welch eine fürchterliche Stille! –] Saget, wo ist mein Jüngling? Sarastro. Er wartet deiner, um dir das letzte Lebewohl zu sagen. Pamina. Das letzte Lebewohl? – O, wo ist er? – Sarastro. (löst Taminos Schleier) Hier! Pamina (entzückt). Tamino! Tamino (sie von sichweisend). Zurück!
---	--

Edition Peters 7794

Şekil 3.55: No:19: Terzett öncesi Dialog

Ayrıca, Papageno'nun “Ein Mädchen oder Weibchen...” (Bir kız ya da bir kadın...) ariası sırasında Papagena'yı ilk kez görüp,

Nº 20. Arie.

Andante.

Urch. mit Glockenspiel.

Papageno. (spielt das Glockenspiel)

1. Ein Mädchen o - der Weib - chen wünscht Pa - pa - ge - no
 f. Co - lombia o tor - to - rel - la vor - ria lue - cel - la -

sich, o, so ein sanf - tes Täub - chen wär Se - lig - keit für
 tor, sia don - na, o sia don - zel - la, com - pa - gna del suo

Quart.

Glockenspiel.

Şekil 3.56: No:20 Papageno Arya - Ein Mædchen oder Weibchen

Tamino ve Pamina'nın yaşadığı gibi ani ayrılıkla baş edemeyerek komik bir cehennem ortamına gömüldüğü sahneye odaklanır. Bu sahne, Papageno'nun Büyük Gizemler yolculuğundan mahrum bırakıldığı anı işler.

Das alte Weib (tanzend, und auf ihren Stock dabei sich stützend, kommt herein).

Weib. Da bin ich schon, mein Engel!

Papageno. Du hast dich meiner erbarmt?

Weib. Ja, mein Engel!

Papageno. Das ist ein Glück!

Weib. Und wenn du mir versprichst, mir ewig treu zu bleiben, dann sollst du sehen, wie zärtlich dein Weibchen dich lieben wird.

Papageno. Ei, du zärtliches Närrchen!

Weib. O, wie will ich dich umarmen, dich lieblosen, dich an mein Herz drücken!

Papageno. Auch ans Herz drücken?

Weib. Komm, reich mir zum Pfand unseres Bundes deine Hand!

Papageno. Nur nicht so hastig, lieber Engel! So ein Bündnis braucht doch auch seine Überlegung.

Weib. Papageno, ich rate dir, zaudre nicht!— Deine Hand, oder du bist auf immer hier eingekerkert.

Papageno. Eingekerkert?

Weib. Wasser und Brot wird deine tägliche Kost sein.— Ohne Freund, ohne Freundin mußt du leben, und der Welt auf immer entsagen.

Papageno. Wasser trinken?— der Welt entsagen?— Nein, da will ich doch lieber eine Alte nehmen, als gar keine.— Nun, da hast du meine Hand mit der Versicherung, daß ich dir immer getreu bleibe, (für sich) so lang' ich keine Schönerer sehe.

Weib. Da! schwörst du?

Papageno. Ja, das schwör ich!

Weib (verwandelt sich in ein junges Mädchen, welches ebenso gekleidet ist, wie Papageno).

Papageno. Pa-Pa-Papagena!— (Er will sie umarmen.)

Sprecher (kommt und nimmt sie bei der Hand). Fort mit dir, junges Weib! Er ist deiner noch nicht würdig! (Er drängt sie hinaus, Papageno will nach.) Zurück! sag ich.

Papageno. Eh ich mich zurückziehe, soll die Erde mich verschlingen. (Er sinkt hinab.) O ihr Götter! (Er springt wieder heraus und läuft ab.)

Verwandlung. Kurzer Palmengarten.

Şekil 3.57: No:20 Aria sonrası dialog - Papageno'nun Papagena'sına kavuştuğu sahne

Dördüncü ve son bölüm, iki ayrı istikrarlı çifte odaklanmaktadır. Gizem Teorisine göre, Büyük Gizemler, adayın ruhunu gerçeği bulmaya veya en büyük ışığın kutsal alanına bakmaya hazırlamak için dayanması gereken 'ölüm dehşeti' ile yüzleşmesini içerir. Bu noktada, Mozart ve Schikaneder, Abbé Terrasson'un Sethos (Terrasson & Lediard, 1732) romanının Almanca çevirisine başvurmuşlardır. Terrasson'un romanı, genç prens Seti'nin 16 yaşında ateş, su ve hava testlerini geçerek İsis'in gizemli inisiyasyon sınavlarına tabi tutulduğu bir eğitim hikayesini anlatmaktadır. Sınama yolu, Memphite piramitlerinin yeraltı yapılarından geçmektedir ve bu, Sihirli Flüt'ün ritüeli için doğrudan bir şablon sağlamıştır. Tamino ve Pamina'nın ateş ve su yürüyüşü sırasında her kurala ve beklentiye karşı birleşmeleri, bu öyküye dayanmaktadır.

134 Andante.

Pamina. (Tamino umarmend) Tamino.

Ta - mi - no — mein! O welch ein Glück! Pa - mi - na — mein! o welch ein
 Ta - mi - no — mi-o! O qual fe-li - ci - tà! Pa - mi - na — mi-a! Oh qual fe-li - ci -

Glück! (zeigt nach den Felsenhöhlen) Hier sind die Schreckens-
 tà! Ma qui il ter-ror sog-

pfor - ten, die Not und Tod mir dräun. Ich wer-de al - ler Or - ten an
 giör - na, qui mor - te fre-me giä Com-pagno o-cun-que and-rai, m'avrai fe-

dei - ner Sei - te sein. Ich sel - ber füh - re dich, die
 de - le, fe - de - le o - gnor. Io gui - de - rò il mio ben, me

(Sie nimmt ihn bei der Hand)

Lie - be lei - te mich. Sie mag den Weg mit Ro-sen streun, weil Rosen stets bei Dornen
 gui - de - rà la - mor. Di florie ro-se a-more al men, le vie spi-no-se abbel-li-

Şekil 3.58: No:21 Finale - Pamina ve Tamino Ölüm kapısının önünde birlikte

Ancak eserde anlatılmak istenen sadece bu kadarla sınırlı değildir. Orpheus miti, operaya üçüncü bir boyut ekleyerek olay örgüsünü varsayıldığından daha belirleyici bir şekilde etkiler. Tamino'nun ilk flüt çalmasıyla vahşi hayvanları büyülediği anda, ikinci bir Orfeo'nun doğduğu görülür. Orfeo gibi, sevgilisini yeraltı dünyasına, rahiplerin egemen olduğu Mısır'ın yeraltına kadar takip eder ve Orfeo gibi, onunla iletişim kurmaması yönündeki katı emre uymak zorundadır. Orfeo gibi konuşması yasaklanmıştır. Orfeo gibi, yeraltı dünyasının ölümcül tehlikelerini müzikle aşar. Monteverdi ve Gluck'un müzisyen Orfeo'su gibi, Mozart ve Schikaneder de müzik mitini sahneye taşır ve hatta enstrüman olarak flütü, başlığın kahramanı olarak kullanır. Orpheus efsanesi, iki önemli noktada değiştirilmiştir: Birincisi, Tamino'nun rahiplerin emirlerine itaat etmesi ve aşkın buyruğuna kendini kaptırmaması durumunda sevgiliyi kazanması; ikincisi ise, enstrümanını her bireyin kendi sesine özgü teklikte 'şarkı söyleme' niteliğinde kullanmasıdır.

Bu noktada, Papageno'nun karakterini anlamak önemlidir. O, "alt seviye karakter" ve "komik bir kişilik" olarak nitelendirilebilir, çünkü eylemleri tüm düzeylerde yankı bulur ve baştan sona kadar karşıtlık içeren bir karakter yapısını ortaya koyar. Papageno, sadece hikâyenin bir kuş avcısı değil (birinci boyut), aynı zamanda sefil bir şekilde başarısız olan bir karakterdir (ikinci boyut). Ayrıca, (üçüncü boyutta) inisiye bir karakterdir ve komik olmasının yanı sıra sevgi dolu ve müzisyen bir "Orfeo" gibi davranır. Mitsel (Orpheus) ve komik (Papageno) ikiliği, eserin tematik yapısını destekleyen diğer iki konu, yani sihirli peri masalı ile Mısır veya mason gizem oyunu ile birleşir. Bu birleşim, opera eserinin özgün bir nitelik taşıyan ve ne öncesine ne de sonrasına benzeyen bir yapı oluşturur. Bu esrarengiz karmaşıklık, izleyicileri uzun bir süre boyunca etkisi altına alır ve bu nedenle sanatçılar üzerinde de önemli bir etki yaratır. Bu karmaşıklık, günümüze kadar ilgi çekmeye devam etmektedir.

Çıkardığı sesin dışında şarkı söyleme yeteneğine sahip olmayan eserin başlık kahramanı olan Flüt'ün özellikleri nelerdir? Amatör müzisyenlerin favori enstrümanı olmasının yanı sıra, her zaman yanında bulundurabileceğiniz bir enstrüman olması ve duygu ifadesinde dil yerine müziği tercih etmesi, bu karakterin tanımına

eklenmelidir. Bu kahraman, konuşmanın yerine müziği tercih ederek, duygusal ifadesini flüt çalma yoluyla ifade eden bir karakter olarak tanıtılabilir: “Hartknopf; Flütü cebinden çıkardı ve... hayal kurarken aklın dilini duygunun diline çevirdi: çünkü müzik ona hizmet etti. Çoğu zaman, düşüncelerini söylediğinde, sonrakini flütüyle üflerdi. Düşünceleri, tıpkı flütün tonlarına üflediği gibi, akıldan kalbe üfledi” (Moritz, 1786: 131).

Flüt, tüm enstrümanların en duygulu olanıdır. Sözlerin dilini müzikte ruhun diliyle değiştirir. Sihirli Flüt’te müzik, kelimenin duygusal bir yükselticisi olarak değil, yalnızca yankılanan bir ton dizisi olarak hareket eder. Flüte atfedilen etki, anlam verecek herhangi bir dilsel yardım olmaksızın, yalnızca müziğin etkileridir. Peki etkiler nelerdir? Tamino, kendisine sihirli enstrümanı veren üç kadından şunları öğrenir:

*“Ey Prens!
Bu armağan senindir
Yolladı kraliçe sana
Sihirli flüt korur seni
Kurtarır o tehlikeden
Sana büyük kudret verir o,
İnsanlar ram olur sana
Mahsun olan neşe bulur
Yaşlı bekar âşık olur.”*



Şekil 3.59: No:5 Quintett

Burada flütün etkisi hakkında öğrendiklerimizin sihirle hiçbir ilgisi yoktur, var olan şey müziğin insan zihni üzerindeki etkisinden başka bir şey değildir. 17. yüzyıldan beri müzik, yalnızca duyguları ifade etmekle kalmayıp aynı zamanda ilham da verebilen ifade dili olarak kabul edilmiştir. Burada etken olan sihir değil, estetikdir. Müzik, herhangi bir sözlü mesajdan bağımsız olarak bu dönüştürücü etkiye sahiptir; İnsanların tutkularını dönüştüren şarkı değil, müziğin kendisidir. Oyuncu aynı anda şarkı söyleyemediğinden flüt, kelimelerin yetersiz kaldığı durumlarda bile ruhu ve duygularını ifade edebilen müziğin gücünün özellikle açık bir simgesidir.

Flüt teması; Operada üç kez ön plana çıkmaktadır. İlk durum hakkında yukarıda bahsetmiştik. Tamino minnet duygularını flüt solosuyla ifade etmek ister ve bu durum vahşi hayvanları büyüler. Flütün ikinci kullanımı da bir o kadar kasıtsızdır (İki durumda da Tamino'nun amacı vahşi hayvanları etkilemek değildir). Bu sırada sofrasını hazırlamış olan Papageno'nun ziyafetine katılmak niyeti yerine, Mozart tarafından özel olarak bestelenmemiş melodiye flütü ile çalmayı tercih eder.

Papageno. Tamino, wollen wir nicht speisen?
 Tamino (bläst auf seiner Flöte). (Papageno ißt).
 Papageno. Blase du nur fort auf deiner Flöte, ich will meine Brocken blasen. – Herr Sarastro führt eine gute Küche. – Auf die Art, ja, da will ich schon schweigen, wenn ich immer solche gute Bissen bekomme. – Nun, ich will sehen, ob auch der Keller so gut bestellt ist. (Ertrinkt.) Ha! das ist Götterwein! (Die Flöte schweigt.)
 Pamina (freudig eintretend). Du hier? – Gültige Götter! Dank euch! Ich hörte deine Flöte – und

so lief ich pfeilschnell dem Tone nach. – Aber du bist traurig? – Sprichst nicht eine Silbe mit deiner Pamina? Liebst du mich nicht mehr?
 Tamino (seufzt). Ah! (Winkt ihr fort.)
 Pamina. Papageno, sage du mir, sag, was ist meinem Freund?
 Papageno (hat einen Brocken in dem Munde, winkt ihr fortzugehen).
 Pamina. Wie? Auch du? O, das ist mehr als Tod! (Passe.) Liebster, einziger Tamino!

Şekil 3.60: Tamino'nun Flüt çalması ve Pamina'nın bunu duyması

Monostatos, uyuyan kadına uygunsuz niyetlerle yaklaşmış ve sonrasında Gece Kraliçesi'nin kızına Sarastro'yu öldürme emrini verdiği ve itaatsizlik ederse onu evlatlıktan reddedeceği ile ilgili konuşmalarına kulak misafiri olmuştur. Monostatos, cinayet planındaki sırrı ile Pamina'ya şantaj yapmak istediğinde, Sarastro araya girer ve meşhur “In diesen heil'gen hallen” ariasını söyler.

Nº 15. Arie.

Larghetto. Sarastro. S.

1. In die - sen heil - gen Hal - len kennt
 2. In die - sen heil - gen Mau - ern, wo
 1. Qui sde - gno non s'ac - cen - de e
 2. L'in - gen - no qui non ri - de nel

Şekil 3.61: No:15 Sarastro Arya

Ve Pamina, kafası karışmış ve çaresiz bir durumda bırakılır. Ardından, Pamina, Tamino'nun flüt çaldığını duyar ve sevgilisinden teselli bulabilmek için acele eder. Annesi onun için her şeydir; ancak bu noktada, annesinin sevgi dolu ve merhametli yüzüne bakmak yerine, intikam öfkesinin Medusa'ya benzer korkutucu görüntüsüne bakmıştır.

Ancak Tamino, rahiplerin ona dayattığı sessizliği korur ve arkasını döner. Pamina seslendirdiği aryada “*Ach, ich fühl's es ist verloren*”, Tamino'nun sessizliğini aşkının sona ermesi olarak algılar.



Şekil 3.62: No:17 Pamina Arya

Gluck'ta olduğu gibi, aşıkların karşılaşması katı bir iletişim yasağına tabidir: Tamino'nun Pamina ile konuşmasına izin verilmez. Burada da Pamina, Euridice gibi, bu yasağın farkında değildir ve bu nedenle Tamino'nun sessizliğini, aşkının bittiğinin bir işareti olarak yanlış yorumlar. Ve bu koşullar altında ölmek ister çünkü Tamino'nun aşkı olmadan bir hayat düşünemez. Sihirli Flüt'te canavarca görünen durum karşısında Tamino sağlam durur. Aşk kodlamalarını diğer tüm kuralların üstüne koymak yerine, Antik çağlardan beri aşk kodlamasının gerektirdiği ve Orpheus mitinin tasvir ettiği gibi, Tamino, ritüelin kurallarına itaat eder ve böylece sadece kendi hayatını değil, sevdiklerinin hayatını da rahiplerin ellerine teslim eder. Bu sahnenin canavarca görünen yanı Orpheus mitinde – ki orada aşıkların rolü değişmiştir – arka planında belirginleşir. Pamina'nın Aryası, Gluck'ta Orfeo'nun Arya'sının karşılığıdır. Gluck'un Orfeo aryası, sevgilisinin ölmesi ve yeraltı dünyasına geri dönmesi ile alakalı olurken, Mozart da Pamina Arya'sını kaybolan aşkına karşılık söyler. Her iki durumda da yalnız, terk edilmiş bir eş durumu söz konusudur. Tıpkı Gluck'ta trajedinin dramatik dip noktasında olduğumuz gibi, burada da kendimizi ritüelin depresif dip noktasında buluruz. Mozart; bu aya ile kendisini opera litaratürünün en önemli yerine yerleştirdiği gibi Gluck'un Orfeo aryası ile rekabet edebilecek bir aya bestelediği anlamına gelir. Pamina'nın aryası,

“önemi” açısından Gluck’un ederindeki Orfeo'nun ariasına karşılık gelir, ancak ifade değeri açısından bunun çok ötesine geçer.

Sihirli flüt, ateş ve suda yürürken üçüncü ve belirleyici kullanımını sağlar. Burada da müzik bir sihir aracı olarak değil, bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Ezici olana ya da “yüce” olana direnen ruh müzikte yankılanır ve yankılanabilmesi ona dayanma gücü de verir. Müzik sadece dinleyiciyi değil, aynı zamanda çalan kişiyi de dönüştürür.

Tıpkı Tamino'nun flütü gibi, Papageno'nun glockenspiel'i⁶⁸ de operada üç kez kullanılır (üç sayısı zaten burada leitmotif⁶⁹ özelliği gösterir). Papageno enstrümanı ilk kullanımında, aynı Tamino'nun flütünün etrafına toplanan vahşi hayvanlar gibi enstrüman, Monostatos'u ve etraflarındaki her şeyi unutan köleleri büyüler, yapmaları gereken eylemlerinden uzaklaşır ve mest olmuş halde Glockenspiel'in etrafında dans ederler. Flüt çalan Tamino sahnesini andırır, ancak flütün gösterdiği durumdan farklı olarak, glockenspiel gerçekten stratejik sihirli bir araç olarak kullanılmaktadır. Papageno, küçük gizem testinin başarısızlıkla sonuçlanmasının ardından yalnız bırakıldığında ve bir rahip tarafından bir kadeh şarap sunulduğunda, ikinci kez Glockenspiel'i çalmaya başlar.

⁶⁸ Vurmalı çalgı, başlangıçta kademeli bir çan seti, daha sonra ahşap, ebonit veya bazen metal çekiçlerle vurulan bir dizi akortlu çelik çubuktur (yani bir metallofon). Britannica, T. E. o. E. Glockenspiel. Encyclopedia Britannica. Retrieved 30.03 from. 2023. <https://www.britannica.com/art/glockenspiel>

⁶⁹ Genellikle operalarda ama aynı zamanda senfonik şiirlerde de görülen yinelenen bir müzik temasıdır. Dramatik eylemi pekiştirmek, karakterler hakkında psikolojik içgörü sağlamak ve dinleyiciye dramatik olayla ilgili müzik dışı fikirleri hatırlatmak veya önermek için kullanılır. Tamamen müzikal anlamda temanın tekrarı ya da dönüşümü de büyük ölçekli çalışmalara bir bütünlük kazandırıyor. Britannica, T. E. o. E. Leitmotif. Encyclopedia Britannica. Retrieved 30.03 from. 2022. <https://www.britannica.com/art/leitmotif>

(Es wird dunkel.)
Papageno (von außen). Tamino! Tamino!
Willst du mich denn gänzlich verlassen? (kommt
tappend herein) Wenn ich nur wenigstens wüßte, wo ich
wäre.— Tamino!— Tamino!— So lang ich lebe,
bleib ich nicht mehr von dir!— Nur diesmal ver-
laß mich armen Reisegefährten nicht! (Er kommt
an die Tür links vorn.)

Eine Stimme (ruft): Zurück! (Donnerschlag; das
Feuerschlägt zur Tür heraus.)

Papageno. Barmherzige Götter!— Wo wend
ich mich hin? Wenn ich nur wüßte, wo ich her-
einkam! (Er kommt an die Türe, wo er hereinkam.)

Die Stimme. Zurück! (Donner und Feuer wie oben.)

Papageno. Nun kann ich weder vorwärts
noch zurück! (Weint.) Muß vielleicht am Ende
gar verhungern!— Schon recht!— Warum bin ich
mitgereist.

Sprecher (mit einer Fackel) Mensch! Du hättest

verdient, auf immer in finsternen Klüften der Erde
zu wandern— die gütigen Götter aber entlassen
dich der Strafe.— Dafür aber wirst du das himm-
liche Vergnügen der Eingeweihten nie fühlen.

Papageno. Je nun, es gibt noch mehr Leute
meinesgleichen! — Mir wäre jetzt ein gutes
Glas Wein das größte Vergnügen.

Sprecher. Sonst hast du keinen Wunsch in
dieser Welt?

Papageno. Bis jetzt nicht.

Sprecher. Man wird dich damit bedienen!—
(Ab.) (Sogleich kommt ein großer Becher, mit rotem
Wein angefüllt, aus der Erde.)

Papageno. Juchhe! da ist er schon!— (Trinkt)
Herrlich!— Himmlisch!— Göttlich!— Ha! ich bin
jetzt so vergnügt, daß ich bis zur Sonne
fliegen wollte, wenn ich Flügel hätte!— Ha!—
Mir wird ganz wunderbar ums Herz!— Ich
möchte— ich wünschte— ja, was denn?

Şekil 3.63: Papageno “İstiyorum, Diliyorum, Evet, ya sonra!”

Ardından, içinde garip duygular oluşur: “- *İstiyorum- diliyorum- evet, peki ya sonra?*” Daha sonra Glockenspiel'ini eline alır ve “*Ein Mädchen oder Weibchen*” aryasını seslendirir.

114

Andante.

Nº 20. Arie.

Orch. mit Glockenspiel.

Papageno. (spielt das Glockenspiel)

1. Ein Mädchen o - der Weib - chen wünscht Pa - pa - ge - no
f. Co - lomb o tor - to - rel - la vor - ria l'uc - cel - la -

Quart.

Şekil 3.64: No:20 Papageno Arya

Böylece, tıpkı Tamino'nun flüt çalarak Pamina'yı cezbedtiği gibi, Papagena'yı cezbeder. Önceki bölümdeki flütten oldukça farklı olarak, Glockenspiel burada daha

büyük ve uyumlu bir kimlik kazanırken, bu sahne aynı zamanda Tamino ve Pamina arasındaki önceki Orfeo sahnesinin alaycı bir tasvirini gerçekleştirir. Gerçekte, Papageno'nun Papagena ile konuşmasına izin verilmez, ancak o, henüz yaşlı bir kadın olarak görüldüğü için, bunun önemi yok gibi görünmektedir. Ancak kozasından çıkmış bir kelebek gibi gençliği ile ortaya çıkınca ikisi ayrılmak zorunda bırakılır ve Papageno, emre karşı geldiği için sevgilisinin sonsuza dek yeraltının esiri olan Orfeo olmuştur.

Das alte Weib (tanzend, und auf ihren Stock dabei sich stützend, kommt herein). Weib. Da bin ich schon, mein Engel! Papageno. Du hast dich meiner erbarmt? Weib. Ja, mein Engel! Papageno. Das ist ein Glück! Weib. Und wenn du mir versprichst, mir ewig treu zu bleiben, dann sollst du sehen, wie zärtlich dein Weibchen dich lieben wird. Papageno. Ei, du zärtliches Nätzchen! Weib. O, wie will ich dich umarmen, dich liebkosen, dich an mein Herz drücken! Papageno. Auch ans Herz drücken? Weib. Komm, reich mir zum Pfand unseres Bundes deine Hand! Papageno. Nur nicht so hastig, lieber Engel! So ein Bündnis braucht doch auch seine Überlegung. Weib. Papageno, ich rate dir, zaudre nicht!— Deine Hand, oder du bist auf immer hier eingekerkert. Papageno. Eingekerkert?	Weib. Wasser und Brot wird deine tägliche Kost sein.— Ohne Freund, ohne Freundin mußt du leben, und der Welt auf immer entsagen. Papageno. Wasser trinken?— der Welt entsagen?— Nein, da will ich doch lieber eine Alte nehmen, als gar keine.— Nun, da hast du meine Hand mit der Versicherung, daß ich dir immer getreu bleibe, (für sich) so lang ich keine Schönerer sehe. Weib. Das schwörst du? Papageno. Ja, das schwör ich! Weib (verwandelt sich in ein junges Mädchen, welches ebenso gekleidet ist, wie Papageno). Papageno. Pa-Pa-Papagena!— (Er will sie umarmen.) Sprecher (kommt und nimmt sie bei der Hand). Fort mit dir, junges Weib! Er ist deiner noch nicht würdig! (Er drängt sie hinaus, Papageno will nach.) Zurück! sag ich. Papageno. Eh ich mich zurückziehe, soll die Erde mich verschlingen. (Er sinkt hinab.) O ihr Götter! (Er springt wieder heraus und lößt ab.) Verwandlung. Kurzer Palmgarten.
--	---

Şekil 3.65: Papageno,Papagena Diyalog

Kendisini bir çıkmazda hissettiği sırada Papageno'ya üçüncü görevi için üç çocuk tarafından Glockenspiel'in hatırlatılması gereklidir. “*Ich Narr vergaß der Zauberdinge!*”



Şekil 3.66: Papageno: “Budala ben, Sihirli şeyi unuttum!”

Enstrümanın, Papagena'yı ona getirmesi gerekmektedir, tam da düşünüldüğü gibi ancak bu sefer kozasından çıkmış bir kelebek gibi karşısına çıkar ve birbirlerine kavuşmalarına izin verilir. Üçüncü görev, flütün üçüncü görevinden hemen sonradır ve iki enstrümanın görevleri farklılıklar gösterir. Tamino, ateş ve su testini geçmek

için içlerinden geçerken çalar ancak Papageno, sevgilisini cezbetmek ve onu kendisine getirmesi için enstrümanı kullanır. Ve kısa bir süre sonra Tamino'nun Orfeo benzeri müzik performansına kendi tarzında yanıt verir.



Şekil 3.67: Çal Glöckchen, çal, kızımı buraya getir

Alaycı ve komik üslubuyla Papageno, aşk, ölüm ya da yeraltı dünyası, erginlenme ve müzik temaları arasındaki içsel bağın altını çizer. Bunlar, Mozart ve Schikaneder'in kaynaklarında karşılaştığı şekliyle Orpheus efsanesinin temalarıdır. Orpheus efsanesi, önemli noktalarda değişiklik gösterse bile, Sihirli Flüt'ün temelini 'alt metinde' oluşturur. Tamino, Orfeo'nun Euridice'sini kaybettiği yerde Pamina'sını kazanır. Bununla birlikte, aşk ve ayrılık, ölüm ve yeraltı dünyası, inisiyasyon ve sınav, müzik ve dönüşüm temaları arasındaki içsel bağlantı, Orpheus mitinin ışığında alt metin olarak karşımıza çıkar.

3.8.Sayıların ve özellikle Masonlukta “Üç” sayısının önemi

Bu sayı, Sihirli Flüt'ün hem müziğindeki hem de metnindeki anahtar sayıdır. Mozart ve Schikaneder'in aşına olduğu masonik sembolizmin etkisinde operanın temel prensibi olarak “Üç”ün izini sürmek doğaldır. Masonluğun ritüeli temelde üçleme üzerinde belirlenir. Birkaç şeyden bahsetmek gerekirse: Üç masonik derece vardır ve idealleri, kuvvet, güzellik, akıl ve hikmet olan üç sütunla sembolize edilir. Üç hareketli; tesviye, mala ve şakül ve üç taşınmaz avadanlık; çalışma tablosu, küp ve ham taş vardır. Üç büyük ve üç küçük nur, inisiyenin üç yolculuğu, vs., vs.

Üçlü farklı gruplar, opera yapısının karakteristiğidir. “Üç Kadın” Gece Kraliçesi'nin hizmetindedir, üç gök gürültüsü ve “Geliyor – geliyor – geliyor” çığlığı onun yaklaştığını gösterir.

Erste Dame. Rüste dich mit Mut und Standhaftigkeit, schöner Jüngling! – Die Fürstin –
Zweite Dame. hat mir aufgetragen, dir zu sagen –
Dritte Dame. daß der Weg zu deinem künftigen Glück nunmehr gebahnt sei.
Erste Dame. Sie hat jedes deiner Worte gehört; – sie hat –
Zweite Dame. jeden Zug in deinem Gesichte gelesen, –
Dritte Dame. hat beschlossen, dich ganz glücklich zu machen. – Hat dieser Jüngling, sprach sie, auch so viel Mut und Tapferkeit, als er zärtlich ist, o, so ist meine Tochter ganz gewiß gerettet.
Tamino. Kommt, Mädchen, führt mich! – Sie sei gerettet! – Das schwöre ich bei meiner Liebe, bei meinem Herzen! (Kurzer starker Donner.) Ihr Götter, was ist das? (Es wird dunkel.)
Die drei Damen. Fasse dich!
Erste Dame. Es verkündet die Ankunft unserer Königin. (Donner.)
Die drei Damen. Sie kommt! – (Donner.)
(Die Berge teilen sich: man erblickt einen Sternenhimmel und den Thron der Königin der Nacht.)
Nº 4. Recitativ und Arie.

Sekil 3.68: Üç Kadının, Gece Kraliçesinin gelişini haber vermesi

Gece Kraliçesi üç ayrı sahnede kendini gösterir: Eserin başında kızından mahrum kalan anne olarak “No: 4 O Zittre nicht...”, ortasında “No:14: Der Hölle Rache” (intikam aryası) ve Sarastro’nun yanı sıra müritlerini öldürmek için eserin sonunda ortaya çıkar. Üç kadın da 1. perdenin başında ve iki Quintett No:5 ve No:15 olmak üzere üç kez sahnede yerlerini alırlar. Sınava giren inisiyelere, ruh ve eylem açısından baştan çıkarıcı üç kadının zıt kutbunu oluşturan üç erkek çocuk eşlik eder ve onları korur. Havanın ruhları olarak, sınava giren Tamino, Pamina ve Papageno üçlüsüne üç kez görünürler. Üç sayısını, Sarastro'nun ışık krallığında daha da büyük bir öneme sahip olarak görürüz. On sekiz (3 x 6) Altılı delta şeklinde sıralanmış on sekiz rahip mabette Bilgelik İttifakını⁷⁰ oluşturur ve baş rahibi Sarastro ile; İkinci perdenin başında, “O, Isis und Osiris” aryasını seslendirdiğinde, final sınavına kabul edilmeden önce Tamino ve Pamina'nın aday olarak kabul edilmesini önerdiğinde ve Güneş Tapınağı'ndaki kabul edilmişlerin toplantısında olmak üzere üç kez karşımıza çıkar. Burada dikkati çeken bir diğer unsur Mozart, rahipler korosunun sayısı ile eserdeki koronun ikinci kez sahne aldığı bölümü rahipler korusu olarak eserde 18

⁷⁰ 1762 Yılı Anayasası Masonluğun Royal Sır Yüce Şövalyeleri ve Prensleri Egemen Büyük Konseyi'nce görevlendirilmiş olan Dokuz Komiser tarafından Bordeaux Büyük Maşrıkı'nda Yapılmış Olan Tüzükler ve Yasalar: Madde 6: [...] Atamaların yapılabilmesi için, Egemen Prensler Egemeni veya Genel Yardımcısı, özellikle Paris ve Bordeaux vadilerinden olmak üzere, en az 18 konsey temsilcisi Prens'in bulunacağı bir Büyük Konsey toplantısı düzenleyeceklerdir. Editor, F. w. Schottisher Rite. MediaWiki. Retrieved 03.04 from. 2020. https://www.freimaurer-wiki.de/index.php/Schottischer_Ritus

numara ile bestelemiş olduğu ve bu sayının önemine dikkat çekmesi olarak algılanabilir.

Bunun yanı sıra, Sarastro, ışık baş rahibi olarak değil, bir arkadaş ve danışman olarak birinci perde finalde, bağışlama ariasında “*In diesen Heil’gen Hallen*” (Bu kutsal salonlarda) ve veda terzeti ile üç kez daha sahnede yer alır. Hariciler, üç sayısına göre üç ayrı testten geçmek durumundadır. İlk olarak, kararlı ve sadık olma nitelikleri sınanarak, kadınlarla konuşmama emrine bağlılık gösterilmelidir. İkinci olarak, sır saklama konusunda verilen sözün tutulup tutulmaması sınavıyla, en sevilen kişiye karşı bile tam sessizlik emri uygulanır. Üçüncü olarak, ölüm tehlikesiyle ilişkilendirilmiş ateş ve su örneği ile sınanarak, adayların dayanıklılığı test edilir. Ayrıca birinci perdenin sonunda kapılarında “Akıl”, “Bilgelik” ve “Tabiat” yazılı üç tapınak görülür. Tamino üç kez kapıyı çalarak bu tapınaklara girmek için boşuna uğraşır ancak denemeye devam eder ve son tapınağın kapısına girmek üzereyken koruyucu ile karşılaşır. Burada kutsal kitaba gönderme yapılması oldukça yüksektir. İncil Matta 7:7-8’de şöyle yazar: “7 - Dileyin, size verilecek; arayın, bulacaksınız; kapıyı çalın, size açılacaktır. 8 - Çünkü her dileyen alır, arayan bulur, kapı çalana açılır.”

Erdem, yardımseverlik ve gizlilik Sarastro'nun dünyasında hüküm sürer; rahipleri Tamino'dan “Erdem, Yardımseverlik, Gizlilik” talep eder.

Sarastro. Ihr, in dem Weisheitstempel eingeweihten Diener der großen Götter Osiris und Isis! – Mit reiner Seele erklär ich euch, daß unsere heutige Versammlung eine der wichtigsten unserer Zeit ist. – Tamino, ein Königssohn, wandelt an der nördlichen Pforte unseres Tempels, und seufzt mit tugendvollem Herzen nach einem Gegenstand, den wir alle mit Mühe und Fleiß erringen müssen. – Diesen Tugendhaften zu bewachen, ihm freundschaftlich die Hand zu bieten, sei heute eine unserer wichtigsten Pflichten.

Erster Priester. Er besitzt Tugend?

Sarastro. Tugend!

Zweiter Priester. Auch Verschwiegenheit?

Sarastro. Verschwiegenheit!

Dritter Priester. Ist wohlthätig?

Sarastro. Wohlthätig! – Haltet ihr ihn für würdig, so folgt meinem Beispiele. (Sie blasen dreimal in die Hörner.) Gerührt über die Einigkeit eurer Herzen, dankt Sarastro euch im Namen der Menschheit. – Pamina, das sanfte, tugendhafte Mädchen, haben die Götter dem holden Jünglinge bestimmt; dies ist der Grund, warum ich sie der stolzen Mutter entriß. – Das Weib dünkt

Şekil 3.69: Tugend, Verschwiegenheit, Wohlthätig

Üç trompet sesiyle rahipler, Sarastro'nun önerisi ile Tamino'nun sınavlara girmesine izin verirler. Rahipler meclisindeki uvertürün ortasında, “yabancıların” kaderine karar verilen üç “mistik” trompet akoru çalar.



Şekil 3.70: No:9 Marsch der Priester (Rahiplerin Marşı)

Sihirli Flüt'ün olay örgüsünü belirlemeye yardımcı olan üç müzik aleti; Flüt, glockenspiel ve Papageno'nun Pan flütü vardır. Bu üç enstrümandan her biri üçer kez çalınır. Tamino flütü, ilk perde finalde, ikincisi, küçük sırlarla keşif sahnesinde ve son olarak ateş ve su denemesi sırasında çalar. Glockenspiel, ilk perde finalde, ardından ikinci küçük şarkısında “*Ein Mädchen oder Weibchen*” ve son olarak, üç küçük çocuk tarafından önlenen intiharından sonra özlediği Papagena'yı çağırdığında çalar. Papageno ayrıca Pan flütünü de üç kez çalmaktadır.

Son olarak, Tamino ve Pamina'nın aracılığıyla, karmaşık gizem oyununun amacı olan insanın tanrılaştırılmasına, Sihirli Flüt'ün finalinde belirtilen yaratılışın üç temel ilkesinin birliği aracılığıyla sonsuza kadar ulaşılır: “Güç zafer kazandı ve güzelliği ve bilgeliği ödül olarak ebedi bir taçla taçlandırdı.”

The image shows a musical score for a piece titled 'Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn'. The score is written for voice and piano. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The lyrics are in German and Latin. The German lyrics are: 'e-wi-ger Kron. Es sieg-te die Stär-ke und krö-net zum Lohn die'. The Latin lyrics are: 'pre-mi-i bel-tà. Un sag-gio ra-lo-re con-du-ca pie-tà, lae-'. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The score is divided into three systems, each with a vocal line and a piano accompaniment line.

Şekil 3.71: Es siegte die Stärke und krönet zum Lohn [...] mit ewiger Kron

3.9.Dört Element

Dört elementin, insan deneyimindeki temsili ve bu elementlerin anlamının detaylı bir şekilde incelenmesi gerekmektedir. Zira genel olarak ifade edildiğinde, inisiyasyon ritüellerinin 'dört elementten' geçtiği düşüncesi ikna edici değildir. Tam aksine, bu elementler farklı karakterlere sahiptir ve insanlar için aynı anlamı taşımamaktadırlar. Elementlerin sıralamasına gelince, ateşin neden önce geldiği net

değildir. Bu durumun mantıksal veya nesnel bir dayanağı yoktur. Muhtemelen Yunanlıların ateş tanrı Zeus'a, yani tanrıların babasına atfetmeleri ve bu nedenle ateşi ilk sıraya koymalarıyla ilişkilidir.

Diğer yandan, toprakla başlamanın daha inandırıcı ve mantıklı olduğu söylenebilir. İncil Yaratılış 3:19'da toprak hakkında şöyle yazmaktadır:

“Çünkü topraksın, topraktan yaratıldın ve yine toprağa döneceksin.” Bu düşünce yapısı birçok öğretilerde mevcuttur.

“Topraktan geldik toprağa gideceğiz. Mühim olan; çamurlaşmamak” (Hz. Mevlâna)

Geleneksel inanışlara göre, toprak insanların kaynağıdır ve sonunda onun tarafından yeniden kendisine döndürüleceklerdir. Bu bir sembolizm olsa da gerçekte insanlar dünya üzerinde yaşarlar ve ondan beslenirler. İnsan varlığı doğrudan toprak ile ilişkilidir ve o olmadan düşünülemez. Toprak, insanın başlangıcı ve sonudur ve inisiyasyon yolculuğuyla ilişkilendirildiğinde, başlangıç noktası ve hedefi temsil eder.

Mantıksal ve olgusal bir bakış açısıyla, toprak elementi, insanların nefes almasına ve yaşam sürdürmelerine izin veren oksijenin kaynağı olarak kabul edilebilir ve bu nedenle öncelikli bir konumda yer alır. İkinci sırada hava gelir ve insanlar, ilk nefesten son nefese kadar bu elementin varlığına bağımlıdır; artık hava alamadıklarında yaşamları sona erer. Bu nedenle, toprak ve hava elementleri insanlar için hayati öneme sahip olan unsurlardır, onları desteklerler, yaşamlarını sürdürmelerine yardımcı olurlar ve birbirlerine olan bu karşılıklı bağı asla terk etmezler.

Esasen insanlar için ikilem oluşturan ateş ve su elementlerinde durum oldukça karmaşıktır; aynı anda hem destekleyici hem de düşman olabilen, yardım edebilecekleri gibi yok edebilecekleri unsurlardır. Bu nedenle, Sihirli Flüt'teki karakterlerin arayışları, mağaradaki ateş ve su gibi bu iki ögenin etkileşimi aracılığıyla gerçekleşir.

Dört elementin sembolik anlamı konusundaki yorumlar oldukça çeşitlidir ve Kabala, simya, Gül Haçlılar ve Mısır bilgelik öğretileri gibi farklı kaynaklardan gelir, bu nedenle makul bir yorum seçmek zordur. Ancak genel olarak, toprak, insanın içgüdüsel ve dürtüsel yaşamını, karanlık yönlerini sembolize eder. Bu içgüdüleri ve duyguları olgunlaştırma ve erdemleştirme yolculuğunda, toprak insanı yoldan çıkarmaya çalışan bir engel olarak görülür. Toprağın sembolü genellikle yatay bir çizgiyle ikiye bölünmüş aşağı bakan bir üçgen olarak tasvir edilir.

Diğer yandan, hava, ruhun, ışığa olan özlemin, ahlaki dürtünün ve aşkınlığa açılmanın sembolüdür. Zihinsel berraklık, hayırseverlik ve insanın asaletini temsil eder. Havanın sembolü yatay bir çizgiyle ikiye bölünmüş yukarı bakan bir üçgen olarak tasvir edilir.

Fakat bu iki unsur arasında sürekli bir mücadele olduğu ve birinin diğerini yenmesi gerektiği fikri sürekli olarak sorgulanmalıdır. Gerçekte, toprak, güçlü, kalıcı, sağlam ve büyüyen anlamlarını taşır. Diğer yandan, hava, sınırsız keşfetme dürtüsünü, entellektüelliği temsil eder. Bu nedenle, her iki unsurun da iyi niteliklerini birbirine bağlamak, neşe ve yaşamın daha yüksek bir anlamda şekillenmesi için önemlidir.

Ateş ve su elementlerinin sembolizmi söz konusu olduğunda, Ateş, aşk, öfke ve nefret gibi duyguları temsil eder. Ateş'in simyadaki sembolü yukarı bakan bir üçgendir. Su genellikle Cıva sembolüyle de bağlantılı olarak düşünülür. Dolayısıyla suyun sembolü, ateş sembolünün tersi yâni aşağı doğru bir üçgeni temsil eder. Sihirli Flüt'ten gelen öğretilere atıfta bulunmak faydalı olacaktır. Bu bağlamda, ateş ve su unsurları erkeklik ve kadınlığın sembolik imalarını içermektedir. İnişiyelerin her ikisi de erkek ve kadın cinsiyetlerinin aleminde aynı anda dolaşabilme, zıtlığı anlayabilme, onaylayabilme ve sahiplenebilme yeteneğine sahip olmalıdır. Tıpkı Carl G. Jung'un analitik psikolojisi bağlamında, animus ve anima'nın yeniden bir araya gelmesi gereken iki ayrı yarının eski görüntüsü, psikolojik bütünlüğün ve kişisel gelişimin önemli bir unsuru olarak karşımıza çıkmaktadır. Jung'un teorisine göre, animus eril ilkelere, anima ise dişil ilkelere işaret eder ve bireyin bilinçdışındaki bu iki unsuru dengelemesi, içsel bir uyum ve tamamlanma sürecini

simgeler. İnisiyatik yolculuk, bireyin kendi içsel ateş ve su unsurlarını anlaması, deneyimlemesi ve bu zıtlıkları birleştirmesiyle, Jung'un öne sürdüğü gibi, kişisel bütünlüğe doğru bir adım atmasını temsil eder (Jung, 1983, p. 47). Bilinçdışı genellikle bilinci tamamlayıcı bir şekilde davranır ve “ruhun bu tamamlayıcılık özelliği aynı zamanda cinsiyet karakterini de etkiler” ki bu da bireydeki karşı cins anima ve animustan kaynaklanır. Bu bağlamda, iki üçgen, yukarı ve aşağı kavramlarının olmadığı, toplamın, parçaların toplamından daha büyük olan altı köşeli bir yıldızı oluşturmak üzere birleştirilmelidir.

Eserin içeriğindeki flütün, kendisiyle ilişkilendirilen sihirsel özelliklere sahip olup olmadığı sorulabilir. Pamina'nın ifadesine göre, babası bir kasırga sırasında bir meşe ağacının gövdesinden bir flüt oymuştur. Bu durumda, flüt dört elementle ilişkilidir: Toprak unsuru, meşe ağacından gelir; kasırga sırasında ortaya çıkan fırtına havayı, yağmur ise suyu temsil eder; aynı anda gerçekleşen bu doğa olayları arasında ise yıldırım, ateşin temsilcisidir.



Şekil 3.72: Pamina'nın Sihirli Flütün nasıl yapıldığını anlatması

Nihayetinde, Goethe'nin şu ifadeleri, elementlerin önemini bize açık bir şekilde anlatmaktadır: “Elementleri, güçlerini ve niteliklerini bilmeyen hiç kimse ruhların efendisi olamaz” (Goethe, 1983, p. 69).



SONUÇ

Sihirli Flüt, coğrafi bir konumu olmayan bir eserdir; Mısır'ın egzotizmi ya da uzak diyarlar gibi bir konum içerir. Bu, fantezi alanını ve masal diyarını kapsayan geniş bir kapsama işaret eder. Oyunun zamana bağlı bir sabitliği yoktur, herhangi bir saatte ve herhangi bir yerde sahnelenebilir. Karakterler, belirgin tiplerin ötesinde arketipleri temsil ederler; ancak aynı zamanda insanlık içinde ortak prensipleri içselleştiren figürlerdir.

Gece Kraliçesi, prestijinin zedelenmesinin ötesinde, belki de kızını kaçıranlardan ziyade, kendisini yetkisiz kılanlardan intikam almaya açık, görkemli bir şekilde tasvir edilen eski hükümdarın karısıdır.

Tamino, başlangıçta yalnızca duyularını takip eden ve özellikle Pamina'ya karşı aniden alevlenen aşkıyla motive olan bir gençtir. Ancak bir dizi yaşam deneyimi sayesinde insanlık ve gerçek hümanizm gibi temel değerlere ulaşabilen, nihayetinde en yüce mutluluğu keşfeden bir karakterdir.

Sarastro yaşlanmış bir Tamino'dur: Hayatın gizemlerinin içinde “inisiyasyon” sürecinin çok ilerisindedir ve artık bir dinin gerçek baş rahibi olarak tebaasını mükemmel bir bilgelikle yönetmektedir.

Pamina, annesinin yüzeysel döngüsünden zaman içinde ayrılarak, karşılaştıklarına odaklanan, varoluşun hakiki değerleri ile tanışan bir genç kadındır. Bu süreç onun olgunlaşmasını, olağandışı bir erkeğin eşi olacak şekilde evrim geçirmesini sağlar.

Papageno, doğanın içsel çocuğudur; sadece yaşamın doğal zevkleriyle ilgilenir. Sürekli olarak fedakârlık yapmaktan veya feragat etmekten kaçınması, beklenenin ötesinde bir cezalandırmaya maruz kalmaması ile sonuçlanır. “Tanrılar”, “sıradan insanları suçlamazlar”; onlara yeme, içme ve ilkel “aşk” gibi küçük zevklerle “kendi tarzlarında mutlu olmalarına” izin verirler. Papageno, istediğini elde eder, daha fazlasını değil, ancak daha yüce konularda öğrenme fırsatını kaçırmaz ve yine de hayatından memnun olur. O, bilgece, sınavları reddeder ve “idare eder”. Bu

durum, halkın eğitimi ve alt sınıfların entelektüel gelişimine yönelik devrimci çaba karşısında bir savunmayı temsil eder. Pamina'nın Tamino'ya uygun olduğu gibi, Papagena da ona uygun düşer.

Monostatos, arzuyu simgeler ve sonuçta sadece kendi arzuları uğruna mücadele eden bir karakterdir. Başlangıçta iyilerin safında yer almasına rağmen, eylemleri nedeniyle zamanla düşmanların tarafına geçer. Ona 'kötü adam' demekte zorlanılır, çünkü davranışları temelde insanın doğasından kaynaklanmaktadır.

Üç kadın karakter de insandır; ilk aşkın etkilerinden bağımlılığa, dedikodudan sonraki ilişkilere kadar tamamen insan özellikleri sergilerler.

Her ne kadar melek olarak tasavvur edilmeye meyilli olsak da üç çocuk karakteri de insan niteliklerine sahiptir. Ancak, masallarda melekler de temelde insan özellikleri ile donatılmıştır. Bütün bu karakterler, halk masallarının belirli bir çerçevesi içinde varlık gösterirler.

Peri masalı olarak ele alındığında, Sihirli Flüt'ün olay örgüsü, gerçekçi bir olaylar dizisi mantığına uymamaktadır. Librettistin işi muhtemelen üstünkörü tamamlandığından, eserde bir dizi eksiklik veya kopukluk bulunmaktadır. Ayrıca, eserin Mozart'a parça parça teslim edilmiş olması, ayrıntıların gözden kaçırılmasına veya unutulmasına neden olmuş olabilir. Sihirli Flüt, sadece şartlı olarak “masonik bir eser” olarak nitelendirilebilir. Elbette, masonluğun geleneklerine, ideallerine ve inisiyasyon ritüeline dair bir dizi ima içermektedir. Bu bağlamda, Sihirli Flüt'ün “Masonlar tarafından sipariş edildiğini” varsaymak için yeterli somut kanıt bulunmamaktadır. Dahası, eserin içerdiği potansiyel masonik anlamın yüzde kaçını oluşturabileceği konusundaki bir hesaplamada, bu tür temsilin sınırlı olduğu anlaşılabacaktır. Daha çok, Schikaneder'in büyüleyici malzeme arayışında, dönemin popüler hayal gücünü etkileyen ve Mozart'ın ilgi gösterdiği masonluk ile temas ettiği düşünülmektedir. Eserin oluşumuyla ilgili olarak, başlangıçta durumun bu şekilde olup olmadığını iddia etmek güçtür. Bu 'kurtarıcı düşünce'nin Schikaneder'in aklına, muhtemelen bir rakip eserin performansı nedeniyle taslağını değiştirmek zorunda kaldığı bir noktada geldiği düşünülebilir. Tüm 'masonik' sahneler, eserin genel akışı

içinde, özellikle I. Perde'nin finalinden itibaren, yani Schikaneder'in endişeleri nedeniyle derin değişikliklere gitmek zorunda kaldığı bölümde yer almaktadır.

Sihirli Flüt, başlangıçta Viyana'daki bir banliyö tiyatrosunda birkaç düzine akşam boyunca sahnelenmek üzere tasarlanmış bir halk oyunu olarak ortaya çıkmıştır. Bu eser, komik karakterler ve sihirli unsurlar içeren oyunların Viyana'da büyük talep gördüğü bir dönemde yaratılmış ve çağdaşları arasında benzersiz bir yer edinmiştir. Besteci ve librettist, yarattıkları eserin, opera tarihinde unutulmaz bir anı yaratacağını öngörmemişlerdir. Zamanlarının kısıtlı olması nedeniyle tutarsızlıklar bırakmak zorunda kalmışlar ve Schikaneder sahnelerin tasarımını üstlenmiştir. Mozart ise parçaları aldığı gibi müziğe dökmüş, bu esnada çoğu zaman doğru sırayı takip etmediği olasıdır. Böylece, eserdeki hatalar ve çelişkiler, önemsiz gibi görünen detaylardan (örneğin, flütün bir kez altın, bir kez meşeden oyulmuş olarak tanımlanması gibi) başlayarak, daha önemli konulara kadar uzanmaktadır. Özellikle, üç kadın karakterin, tamamen farklı, karşıt krallıklara ait oldukları halde Tamino'yu üç çocuğa yönlendirmesi gibi çelişkili durumlar eserde bulunmaktadır. Fakat bu, bir peri masalı olduğu gerçeğini unutmamıza yol açmamalıdır. Peri masallarından mantık beklemek gerçekçi bir beklenti değildir. Benzer şekilde, bir banliyö tiyatrosunda kısa bir akşam eğlencesinden daha fazlasını beklemek de gerçekçi değildir. Bu tür durumlar, Sihirli Flüt gibi eserlerin, açıklaması olmayan ve sadece hayranlıkla kabul etmemiz gereken harikalara yol açabilmesinin en güzel örneklerindendir.

Sembolik ve alegorik açıdan; Sihirli Flüt'ün karmaşık bir masonik alegori olmadığını, ancak librettonun bazı bölümlerinin, özellikle birinci dereceye yapılan inisiyasyon töreni ile masonik kaynaklardan türetildiğini belirtmek gerekir. Sihirli Flüt, Fransız Devrimi'nin ardından şüphe altında kaldığı bir dönemde masonluğu hafifçe savunmak amacıyla yazılmıştır. 1790'da İmparator II. Joseph'in ölümünden sonra, librettist Schikaneder gibi masonlar daha sonra topluluktan dışlanmasına rağmen, halefi II. Leopold'a masonluğun barışçıl, aydınlanmış, radikal olmayan yüzünü göstermeyi ummuşlardır. Bu nedenle, Sihirli Flüt sahneye konulduğunda, herhangi bir büyük tartışma başlatmamış ve hemen bir başarı elde etmiştir.

Sihirli Flüt, masonluk hakkında olmadığı için masonik bir opera değildir. Bu durum, operayı tartışırken genel olarak dikkate alınması açısından önemlidir. Operanın temel unsurları doğrudan Mozart ve Schikaneder'in opera üzerinde çalışmaya başlamadan yakın zaman önce yayımlanan “Lulu, oder die Zauberflöte” (Lulu ya da Sihirli Flüt) adlı bir kitaptan gelmektedir. Lulu'nun konusu, Sihirli Flüt'ün konusuyla neredeyse birebir aynıdır, ancak Sihirli Flüt'de 'peri kraliçesi' karakterinin 'kötü büyücü' karakterine dönüşmesi yoktur. Lulu'nun sonunda kraliçe, büyücünün kötü etkisinin devam etmesini engelleyerek, tapınakları yok eder. Ayrıca, komik “Papageno” karakteri, ateş ve su denemeleri yoktur. Sihirli Flüt'ün etkilendiği ikinci önemli metin ise Abbé Terrasson'un 1731'de yazdığı, Marcus Aurelius zamanında yaşayan İskenderiyeli bir Yunanlının yaşamını konu almış Sethos adlı romanıdır. Bu kitapta, Mısırlı prens Sethos, aydınlanmaya götüren bir dizi deneme geçirir. Opera'nın açılışında Tamino'nun yaptığı gibi bir yılanla savaşıyor. Bu konuda bir şeyi göz önünde bulundurmak önemlidir; Mısır mitolojisinde yılan, kötülüğü ve kaosu temsil ettiği için, operanın girişi için özellikle uygundur ancak o dönemde masonların, Mısır gizemlerine ilgisinden dolayı aynı zamanda yaşamın dönüşümünü de sergilemektedir. Sethos, denemeleri için yerin derinliklerine yolculuk eder ve kapının üzerinde okuduğu mesaj, Sihirli Flüt'teki iki silahlı muhafızın okuduğu mesajlarla neredeyse birebir aynıdır. Sethos, ateş ve su denemelerinden başarıyla geçerek, baş rahip tarafından tebrik ve kabul edilir.

Opera, “entelektüel aydınlanma ve ahlaki gelişim” ile ilgili olduğu için masonluktan ilham almıştır ve masonik ritüele gönderme yapan belirli anlar vardır. Örnek vermek gerekirse, Sarastro'nun etrafında gerçekleşen çoğu eylem ritüeli taklit ediyor gibi görünmektedir. İkinci perdenin başında kendisi ve rahipler törensel bir toplantıya girdiğinde, bu, masonların locaya ikişer ikişer, org müziği eşliğinde girişlerine benzer. Ayrıca, Tamino'nun hedefi, masonluk inisiyellerinde sıkça bulunan bir kavram olan “ışığı aramak”tır. Üç sayısı da üç tapınak, kraliçeye hizmet eden üç kadın, kahramanlarla seyahat etmek üzere görevlendirilen üç çocuk, 'üçlü akor'un kullanımı, özellikle Rahipler'in Marşı'nın sonunda operayı sarmalamaktadır. Üç akor veya üç üflemeli sesinin ardışık tekrarları, inisiyelerin tapınağa erişmek ve denemelerine başlamak için üç vuruşunu yansıtmaktadır. Altı sayısında, yani iki kere

üçte de bir anlam vardır. Masonlukta önemli bir yere sahip olan “Süleyman’ın mührü” de hekzagramdan oluşmaktadır. Altı, bir hekzagram şeklinde iki üst üste gelen üçgen tarafından temsil edilen sayının kutuplaşmasını gösterir. Üçgenin üst noktası maneviyatı, iyiliği simgelerken, alt noktası dünyeviye, kötülüğü simgelemektedir. Ayrıca yukarı uçlu üçgen ‘Ateşi’ temsil ederken ucu aşağı yönlü olan üçgen ‘Su’nun sembolik ifadesidir. Tamino'nun üstesinden geldiği gibi, 'su' ve 'ateş' ile yapılan sembolik denemeler, masonik yolculuğa başlayan inisiyenin yolculuğuna bir gönderi oluşturmaktadır.

Sihirli Flüt, gençlere opera dünyasına ilk adımlarını atmaları için uygun bir fırsat sunmaktadır. Eser, karmaşık ve derin arka planı nedeniyle bazı eleştirmenlerin karşı çıkmasına rağmen, gençlerin bu eseri keşfetmesi ve müzikle tanışması için oldukça anlamlıdır. Bu deneyim, onların müzikle ilgili keyif almasını sağlayacak, farklı karakterleri hatırlayacakları ve yaşamları boyunca opera sanatını takdir edecekleri bir temel oluşturacaktır. Sihirli Flüt'ün günümüzde opera istatistiklerinde yüksek bir popülerliğe sahip olması, eserin, materyalizmin hala gerçek değerlere duyulan özlemi yok etmediğini göstermesi bakımından sevindiricidir. Bu eser, doğruya, gerçeğe ve idealist değerlere duyulan özlemin insanlar üzerindeki etkisinin hala güçlü olduğunu kanıtlamaktadır.

Mozart'ın mezarı bugüne kadar bulunamamıştır; ancak müziği, özellikle de “Sihirli Flüt” eseri, onun mirasını canlı tutmaya devam etmektedir. Bu eser, dünya genelinde icra edilerek insanlara keyif ve memnuniyet sunmaktadır. “Sihirli Flüt,” bir peri masalını andıran, özlem dolu bir rüya gibi, karakterlerin istediklerini elde ettiği, aşkın engelleri aştığı, insanların yükseldiği ve güneşin tüm gölgeleri uzaklaştırdığı bir hikâyeyi anlatır.

KAYNAKÇA

- Abt, T.: **The Book of Pictures**, Mushat as-suwar by Zosimos of Panopolis, Living Human Heritage Publications, 2011.
- Ackrill, J. L.: **“De Interpretatione”**. In B. Jonathan (Ed.), **Complete Works of Aristotle**, Volume 1: The Revised Oxford Translation (pp. 25-38), Princeton University Press, 2014.
<https://doi.org/doi:10.1515/9781400835843-005>
- Alexandria, C. o.: **The Stromata** (Vol. 5) MÖ 182-202.
- Anderson, J.: **The Charges of a Free-Mason**, Grand Lodge of British Columbia and Yukon A.F. & A.M. Retrieved 10.02 from. 1723.
- Anonim.: **Rosenkreuz als europäisches Phänomen im 17. Jahrhundert**, Bibliotheca Philosophica Hermetica Amsterdam. 2001.
- Arnold, K.: **Vom Komödienstadel Am Lauterlech Zum Wiederaufgebauten Stadttheater**, In Adressbuch der Stadt Augsburg (Vol. 86). Augsburger Adreßbuchverlag. 1971.
- Assmann, J.: **Die Zauberflöte: Oper und Mysterium**, Carl Hanser Verlag. 2005.
- Assunto, R.: **Theorie der Literatur bei Schriftstellern des 20. Jahrhunderts**. Rowohlt TB-V. 1975.
- Augustine, S.: **Epistuale**. Christian Literature Publishing Co. 412.
- Ayan, T.: **“Esoterism In Freemasonry: Allegories and Symbols” Mimar Sinan Dergisi**, S.143. 2007.
- Baldick, C.: **Mannerism**, In: Oxford University Press. 2015.

- Bauer, K.: **Regensburg: Kunst-, Kultur- und Alltagsgeschichte** (Vol. 6), Regensauf : MZ-Buchverlag. 2014.
- Baur, E. G.: **Emanuel Schikaneder: Der Mann für Mozart**, C.H.Beck,2012.
<https://books.google.de/books?id=2Is32NHjrYYC>
- Benjamin, W.: **Briefe**, Suhrkamp, 1966.
- Benjamin, W.: **Gesammelte Schriften** (Vol. I). Suhrkamp. 1987.
- Bergunder, M.: **Das Streben nach Einheit von Wissenschaft und Religion: Zum Verständnis von Leben in der modernen Esoterik**
Leben Verständnis, Wissenschaft, Technik: Kongreßband des
XI. Europäischen Kongresses für Theologie, Zurich, 2002.
- Bergunder, M.: **Was ist Esoterik? Religionswissenschaftliche Überlegungen zum Gegenstand der Esoterikforschung**, Max Niemeyer Verlag, 2009. <https://doi.org/doi:10.1515/9783484970953>
- Bessel, P. M.: **Freemasons & the U.S. Declaration of Independence**, 1998 - 2015.
<https://web.archive.org/web/20150506054522/http://www.bessel.org/declmas.htm>
- Bessel, P. M.: **U.S. Recognition of French Grand Lodges in the 1900s**. Heredom: The Transactions of the Scottish Rite Research Society, 1996.
<https://web.archive.org/web/20060410074658/http://bessel.org/masrec/france.htm>
- Bieger, E.: **Das Bilderlexikon der christlichen Symbole** (Vol. 1), St. Benno. 2008.

- Binder, D. A.: **Die diskrete Gesellschaft: Geschichte und Symbolik der Freimaurer** (Kaleidoskop ed.), Graz, Wien, Köln: Ed. Kaleidoskop. 1988.
- Binder, D. A.: **Die diskrete Gesellschaft: Geschichte und Symbolik der Freimaurer Edition Zum Rauhen Stein** (zum rauhen Stein ed.). Studien Verlag. 2004.
- Blavatsky, H. P.: **Gizli Öğreti: Bilim, Din ve Felsefenin Sentezi** (R. S. Uğurlu, Trans.; Vol. 1), Mitra, 2019 (1888).
- Borchmeyer, D., Gruber, G.: **Die Schauspielmusik Thamos: König in Ägypten**, In A. Tumat (Ed.), Das Mozart-Handbuch in 6 Bänden: Mozarts Opern (Vol. 3). Laaber. 2007a.
- Borchmeyer, D., Gruber, G.: **Die Zauberflöte**, In W. Seidel (Ed.), Das Mozart-Handbuch in 6 Bänden: Mozarts Opern (Vol. 3), Laaber. 2007b.
- Braunbehrens, V.: **Mozartin Wien**, Piper. 1986.
- Britannica, T. E. o. E.: **Glockenspiel**, Encyclopedia Britannica, Retrieved 30.03 from. 2023. <https://www.britannica.com/art/glockenspiel>
- Britannica, T. E. o. E.: **Leitmotif**, Encyclopedia Britannica. Retrieved 30.03 from. 2022. <https://www.britannica.com/art/leitmotif>
- Britannica, T. E. o. E.: **Singspiel**, Encyclopedia Britannica. Retrieved 08.03 from. 2019. <https://www.britannica.com/art/singspiel>
- Britannica, T. E. o. E.: **Vaudeville**, Encyclopedia Britannica. Retrieved 08.03 from. 2023, January 13). <https://www.britannica.com/art/vaudeville>
- Britannica.: **Esoteric**, In T. E. o. E. Britannica (Ed.), Encyclopedia Britannica. 2016.

- Bryg, D.: **C.G. Jung und das System der analytischen Psychologie Mythen Theorien,** München, 2006
<https://www.grin.com/document/79975>
- Bullock, S. C.: **“Initiating the Enlightenment?: Recent Scholarship on European Freemasonry”,** *Eighteenth-Century Life*, 20, 80 - 92. 1996. <https://www.muse.jhu.edu/article/10377>
- Burckhardt, J.: **Rubens,** Severus Verlag. 2013.
- Buta, J.: **The God Conspiracy the Politics of Grand Lodge Foreign Relations,** 1964. http://www.freemasons-freemasonry.com/masonic_foreign_recognitions.html
- Cayce, E. E.: **Mysteries of Atlantis Revisited: The Century's Greatest Psychic Confronts One of the World's Oldest Mysteries,** St. Martin's Paperbacks, 1997.
- Cerinotti, A.: **Die Freimaurer: Ein Geheimbund und seine Geschichte,** Parthas. 2008.
- Cicero, M. T.: **De Finibus Bonorum Et Malorum** (About the Ends of Goods and Evils) (Vol. 5), W. Heinemann, t.y.
- Cicero, M. T.: **De Oratore,** MÖ 55. <http://attalus.org/info/deoratore.html>
- Clemens, A. P.: **Psychomachia,** V. century. <https://web.archive.org/web/20020429135514/http://www.richmond.edu/~wstevens/grvaltexts/psychomachia.html>
- Cohrs, B.-G.: **Der zweite Vater der Zauberflöte,** Retrieved 13.03 from. 2018. <https://www.der-theaterverlag.de/theatermagazin/dtm/theatermagazin-08-2018/emanuel-schikaneder/>

- Coleridge, S. T.: **The Complete Works of Samuel Taylor Coleridge** (Vol. I), Harpers & Brothers, 1871.
https://books.google.li/books?id=cblEAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&output=html_text
- Cooke, M.: **The Matthew Cooke Manuscript** (1450s), In F. s. G. Constitutions (Ed.). London. 1861.
- Cooper, R. L. D.: **Cracking the Freemason's Code**. Rider, 2006.
- Cooper, T.ve
Elyot, T.: **Bibliotheca Eliotae: Eliotes Dictionarie**, In “Allegoria—a figure called inversion, where it is one in woordes, and an other in sentence or meaning”, London. 1559.
- Coronati, Q.: **Tau - Zeitschrift der Forschungsloge Quatuor Coronati**, Bayreuth-Nr. II / 2012, Selbstverlag der Freimaurerischen Forschungsgesellschaft Quatuor Coronati. 2012.
- Croy, P.: **Die Zeichen und ihre Sprache**, Zeichen, Symbole, Signets. 1972.
- Damals, R.: **Freimaurerpatent Josephs II. damals**, Retrieved 01.12 from. 1785. <https://www.wissenschaft.de/zeitpunkte/11-dezember-freimaurerpatent-josephs-ii/>
- Davies, N.: **Europe: A History**, Oxford University Press. 1996.
- Denslow, W. R.,
Truman, H. S.: **10,000 Famous Freemasons from K to Z** (Vol. 2), Kessinger Publishing, 2004.
- Deutsch, O.: **Mozart: a Documentary Biography**, Simon & Schuster Ltd. 1990.
- Devellioğlu, F.: **Akide**, In Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat, Ankara: Aydın Kitabevi. 2012.

- Dittrich, S.veDittrich, L.: **Lexikon der Tiersymbole**, Tiere als Sinnbilder in der Malerei des 14. bis 17. Jahrhunderts (Vol. 2), Petersberg, 2005.
- Duden.: **Symbol**, Duden Online.
<https://www.duden.de/node/178121/revision/643678>
- Dwor, M. S.: **Some Thoughts on the History of The Tracing Boards**, Grand Lodge of British Columbia and Yukon. 1999.
https://freemasonry.bcy.ca/texts/gmd1999/tb_history01.html
- Ebeling, F.: **Das Geheimnis des Hermes Trismegistos: Geschichte des Hermetismus von der Antike bis zur Neuzeit**, C.H.Beck. 2005.
- Editor, F. W.: **Schottisher Rite**, MediaWiki, Retrieved 03.04 from, 2020.https://www.freimaurer.wiki.de/index.php/Schottischer_Ritus
- Editor, O. R.: **metaphor**, In. 2023.
- Encyclopedia, N. W.: **Esotericism**, New World Encyclopedia, 2022, 26 February 2022.
<https://www.newworldencyclopedia.org/p/index.php?title=Esotericism&oldid=1065483>.
- Erler, M.: **Die Philosophie der Antike** (Vol. 2), Schwabe Verlag, 2007.
- Faivre, A.: **Esoterik im Überblick**, Herder, 2001.
- Foundation, J. C.: **Season 1. In D. Dowling**, Mythos. 1985.
- Freller, T.: **Cagliostro**, Die dunkleSeite derAufklärung, Edition Tempus. 2001.

- Freud, S.: **Die Traumdeutung** [The Interpretation of Dreams] (3 ed.). The Macmillan Company. 1913. <https://www.gutenberg.org/cache/epub/66048/pg66048-images.html>
- Friedrich W. **Psychoanalytische Begriffe** (Vol. 5.), Heyne Verlag, 1972.
- Doucet, C. G. J.:
- Frye, N.: **Anatomy of Criticism: Four Essays**, Princeton University Press, 1957.
- Fund, M. H. E. B.: **What is Freemasonry**, Grand Lodge of Alberta, 2012. <https://web.archive.org/web/20140109020434/http://www.mhebf.com/freemasonry.html>
- G. P. : **Putnam's Sons**, 1931.
- Gebler, T. P. v., **Thamos, König in Egypten: Ein heroisches Drama in fünf Aufzügen**, Walther. 1773. <https://doi.org/10.11588/diglit.27832>
- Mozart, W. A.,
- Walther, G. C.:
- Goethe, J. W. v.: **Faust**, Kent Basımevi, 1983.
- Goethe, J. W. v.: **Maximen und Reflexionen** (Özdeyişler ve Yansımalar) (J. P. Eckermann, F. W. Riemer, Eds.), Cotta'schen Buschhandlung, 1833.
- Griffin, M.: **Freemasonry's External Relations**, The United Grand Lodge of England, 2002, <https://web.archive.org/web/20070910214045/http://www.granlodge-england.org/masonry/freemasonrys-external-relations.htm>

- Grindle, S. M.: **The Second Degree: Fellow Craft**, Grand Lodge of F&AM of Ohio, 2022a, <https://www.freemason.com/fellow-craft/>
- Grindle, S. M.: **The Third Degree: Master Mason**, 2022b, <https://www.freemason.com/master-mason/>
- Grof, S.: **What role did Psychedelics such as LSD Play in your Research?** 2014, <https://www.scienceandnonduality.com/video/what-role-did-psychedelics-such-as-lsd-play-in-your-research-stan-grof>
- Grube, Wolfgang Amadé Mozart - Ein fragmentarisches Werkportrait, Zusammengestellt, kommentiert und gelesen von Axel Grube, onomato Verlag, 2009.
- Grulich, R.: **Freimaurerei und Islam** 2011. www.kirche-in-not.de
- Haig, E.: **The floral symbolism of the great masters**, Book on Demand, 1913.
- Hammermayer, L.: **“Der Wilhelmsbader Freimaurer-Konvent von 1782”, Ein Höhe-und Wendepunkt in der Geschichte der deutschen und europäischen Geheimgesellschaften. Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung (Vol. 5/2).** Lambert Schneider. 1980.
- Hanegraaff, W. J.: **Esotericism and the Academy: Rejected Knowledge in Western Culture** (Reprint ed.), Cambridge University Press, 2014.
- Harjung, J. D.: **Lexikon der Sprachkunst: dier hetorischen Stilformen, mit über 1000 Beispielen**, Beck, 2000, <https://books.google.com.tr/books?id=AsuWoHybcgMC>

- Hawkins, P. S.: “Christian Poetry (Hristiyânî Şiir)”, **Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi**, 1, 233-242. 2003.
- Hippolytus: **Refutation of all Heresies**, Christian Literature Publishing Co. 1886.
<http://www.newadvent.org/fathers/050101.htm>
- Hochstraate, L.: **Eine Salzburger Theatergeschichte, In 100 Jahre Haus am Makartplatz**, Alfred Winter Verlag, 1993.
- Hoffman, S.-L.: **Die Politik der Geselligkeit: Freimaurerlogen in der Deutschen Bürgergesellschaft 1840-1918 Vandenhoeck und Ruprecht**. 2000.
- Irmen, H. J.: **Mozart: Mitglied geheimer Gesellschaften**, Prisca, 1988.
<https://books.google.com.tr/books?id=ev0VAAAAIAAJ>
- Irmen, H.-J.: **Die Protokolle der Wiener Freimaurerloge «Zur wahren Eintracht» (1781-1785): Peter Lang GmbH Internationaler Verlag der Wissenschaften**. 1994.
- Irmen, H.-J.: **Mozart: Mitglied geheimer Gesellschaften**, Zülrich: Prisca Verlag, 1991.
- Jacob, M. C.: **Living the Enlightenment: Freemasonry and Politics in Eighteenth-Century Europe (Society)**, Oxford University Press, 1991.
- Jacobi, J.: **Die Psychologie von C.G. Jung. Eine Einführung in das Gesamtwerk (Vol. 6.)**, Walter, 1972.
- Johnstone, M.: **The Freemasons**, Arcturus, 2005.
- Jones, I.: **Old charges**, In N. Lodge Quatuor Coronati (Ed.), **Masonic Reprints (Vol. 6)**. London, 1895.

- Jung, C. G.: **Das Wesen Der Träume**, 1948.
- Jung, C. G.: **Gesammelte Werke Band 6: Psychologische Typen**, Patmos Verlag, 1995.
- Jung, C. G.: **Gesammelte Werke: Zur Psychologie Westlicher und Östlicher Religion/[Hrsg.: Marianne Niehus-Jung, Lena Hurwitz-Eisner, Franz Riklin].. Bd. 11**. Walter-Verlag. 1983.
<https://books.google.com.tr/books?id=2XrlnQEACAAJ>
- Jung, C. G.: **The Collected Works Of C. G. Jung** (S. H. Read, Ed. Vol. 9), Princeton University Press, 1959.
- Kern, H.: **Thamos, König in Ägypten. KernKonzepte**, 2023.
<https://opera-guide.ch/operas/thamos+konig+in+agypten/>
- Knowles, E.: **Rhetoric**, In: Oxford University Press, 2006.
- Kořalka, J.: **Tschechen im Habsburgerreich und in Europa 1815-1914: sozialgeschichtliche Zusammenhänge der neuzeitlichen Nationsbildung und der Nationalitätenfrage in den böhmischen Ländern**, Verlag für Geschichte und Politik. 1991.
- Koselleck, R.: **Kritik und Krise: Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt**, Suhrkamp Verlag. 1973.
- Krüger, J.: **Symbolischer Interaktionismus Nach Herbert Blumer– Grundsätze Und Methoden Symbolischer Interaktionismus Und Phänomenologie** (WS 2010/11), Nürnberg. 2010
- Kwiatkowski, G.: **Symbol, In Schülerduden Philosophie: Das Fachlexikon von A-Z** (Vol. II., pp. German): Duden, 2002.

- Lacan, J.: **Le Séminaire XXIII, Le sinthome** (Champ freudien) Paris. 1975-1976
<http://www.lacaninireland.com/web/translations/seminars/>
- Lennhoff, E.,
Posner, O.,
Binder, D. A.: **Internationales Freimaurer Lexikon** (Vol. 5.). F. A. Herbig Verlagsbuchhandlung GmbH, 2006.
- Lennhoff,
E.vePosner, O.: **Internationales Freimaurer-Lexikon**, Unveränderter Nachdruck der Ausgabe 1932. In. Wien - München: Amalthea Verlag, 1980.
- Leuenberger, H.-
D.: **Das ist Esoterik**, Freiburg, 1999.
- Livius(Livy), T.: **Ab rbe condita**, E. P. Dutton and Co. Retrieved 11.06 from, 1912.
<http://data.perseus.org/citations/urn:cts:latinLit:phi0914.phi0012.perseus-eng3:32>
- Lodge, M.: **Become a Freemason?** Masonic Lodge of Education.com. 2007-2023.
- Lurker, M.: **Wörterbuch der Symbolik** (Kröners Taschenausgaben (KTA)) (V. ed.). Alfred Kröner Verlag. 1991.
- LUXEMBOURG,
G. L. D.: **Comment devenir franc-maçon ?** Grande Loge Du Luxembourg, 2023. <https://grande-loge.lu/?id=20&a=52>
- Mahmoudian, M.: **Zeichen**. In A. Martinet (Ed.), Linguistik (1 ed.). J.B. Metzler Stuttgart, 1973. <https://doi.org/https://doi.org/10.1007/978-3-476-02989-8>
- Massin, J.: **Wolfgang Amadeus Mozart**, Fayard. 1970.

- Meiners, C.: **Über die Mysterien der Alten, Besonders Die Eleusinischen Geheimnisse**, In Vermischte Philosophische Schriften (Vol. 3), Weygandsche Buchhandlung, 1776.
- Michel, P.: **Transformation und Augmentation bei Petrarca und seinem Meister**, In M. Schierbaum (Ed.), Enzyklopädistik. LIT, 2009.
- Militz, P.: **Die Freimaurer in Deutschland legen zu**, 2015.
<https://www.idea.de/Gesellschaft/detail/die-freimaurer-in-deutschland-legen-zu-99362>
- Moritz, K. P.: **Andreas Hartknopf: eine Allegorie**, J.F. Unger. 1786.
<https://books.google.com.tr/books?id=I8g6AAAACAAJ>
- Mozart, W. A.,
Mozart, L.,
Anderson, E.,
King, A. H.,
Carolan, M.: **The Letters of Mozart and His Family**, Macmillan, 1966.
<https://books.google.com.tr/books?id=9b4uAAAAIAAJ>
- Naess, A.: “The Shallow and the Deep, Long-Range Ecology Movement”, A Summary, Inquiry: An Interdisciplinary **Journal of Philosophy**, 16/1-4, 95–100, 1973.
- Nettesheim, H. C.
A. V.: **De Occulta Philosophia**, Verlag Von Scheibe. 1855.
<https://books.google.com.tr/books?id=N5M5AAAACAAJ&hl=tr&pg=PA1#v=onepage&q&f=false>
- Öğretir, İ.: “Püritanizm ve Dini/Ahlaki Yozlaşma: Nathaniel Hawthorne'un Kızıl Damgası”. **İlahiyat Akademisi Dergisi**, 3. t.y.
- Palmer, R. R.: **The Age of the Democratic Revolution: The struggle**, Princeton University Press, 1970.

- Pasewalck, S.: “Harjung, J. Dominik: Lexikon der Sprachkunst, Die rhetorischen Stilformen”, **Informationen Deutsch als Fremdsprache**, 29/2-3, 184-186. 2002.
<https://doi.org/doi:10.1515/infodaf-2002-2-339>
- Perl, H.: **Der Fall “Zauberflöte”, Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte**, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- Pevsner, N.,
Honour, H.,
Fleming, J.: **Fries, In Lexikon der Weltarchitektur**, Prestel, 1999.
- Platon.: **Republic**, Bordo Siyah, 2005.
- Poeppig, F.: **Ursymbole Der Menschheit Unter Besonderer Berücksichtigung der Rosenkreuzersymbolik**. Freiburg i.Br. Verlag, 1972.
- Publig, M.: **Mozart Bir Bilincin Öyküsü**, Real Yayıncılık, 1992.
- RATZINGER, J. K.: **Kongregation Für Die Glaubenslehre (İnanç Öğretisi İçin Toplantı)**, Vatican. Retrieved 26, November from, 1981.
https://www.vatican.va/roman_curia/congregations/cfaith/documents/rc_con_cfaith_doc_19831126_declaration-masonic_ge.html
- Reference, O.: **İdeograms**. 2022a,
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095956702>
- Reference, O.: **Pictogram**. 2022b.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803100326323>

- Reference, O.: **Yoni**. 2022c.
<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803125354203>
- Reinalter, H.: **Helmut Reinalter (Hrsg.): Freimaurer und Geheimbünde im 18. Jahrhundert**, Suhrkamp verlag, 1983.
- Revauger, C.: **Les Acteurs de la Révolution Américaine**, 2014, Retrieved 13.02.2023, from <https://www.cairn.info/revue-la-chaine-d-union-2014-1-page-64.htm>
- Rıfat, M.: **Açıklamalı Göstergebilim Sözlüğü** (R. Kızıler, Ed.), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2012.
- Ritschl, D.: **Zur Logik der Theologie**, Kaiser. 1984.
- Roche, D.: **France in the Enlightenment**, Harvard University Press, 2000.
- Rosenberg, A.: **Die Zauberflöte**, Geschichte und Deutung von Mozarts Oper, Prestel, 1972.
- Rosenstrauch-Königsberg, E., Münter, F., Osteuropa, S. f. K. i. M.-U.: **Freimaurer, Illuminat, Weltbürger: Friedrich Münters Reisen und Briefe in ihren europäischen Bezügen**, Camen, 1984, <https://books.google.com.tr/books?id=salFAAAAMAAJ>
- Rosicrucians, T.: **Amorc**, 2023, <https://rosicruciancommunity.org/>
- Samosata, L. o.: **Vitarum auctio** (Philosophies for Sale) (A. M. Harmon, Trans.; Reprint ed.), W. Heinemann Macmillan, 1915.
- Schmidt-Biggemann, W.: **Geschichte der Christlichen Kabbala** (Vol. 1), Frommann-Holzboog Verlag e. K., 2012.

- Schnackenberg, A. K., Bundy, J., Coen, C. A.veWestphal, J. D.: "Capitalizing on Categories of Social Construction: A Review and Integration of Organizational Research on Symbolic Management Strategies", **Academy of Management Annals**, 13/2, 375-413. 2019. <https://doi.org/10.5465/annals.2017.0096>
- Schulz, H.veBasler, O.: **Deutsches Fremdwörterbuch**, In (2 ed., Vol. 5), Berlin & New York: de Gruyter. 1981.
- Schüßler, W.: **Wie läßt sich über Gott sprechen? Von der negativen Theologie Plotins bis zum religiösen Sprachspiel Wittgensteins**, Wissenschaft Buchgesellschaft, 2008. (Wissenschaft Buchgesellschaft).
- Simonis, L.: **Die Kunst des Geheimen, Esoterische Kommunikation und ästhetische Darstellung im 18. Jahrhundert**. Winter. 2002.
- Snoek, J. A. M.: **Freemasonry: Part III - The Renaissance And Early Modernity** (G. Magee, Ed.). Cambridge University Press. 2016. <https://doi.org/10.1017/CBO9781139027649.018>
- Solomon, M.: **Mozart: A Life**, Harper Perennial, 2005.
- Sonnek, A.: **Emanuel Schikaneder: Theaterprinzpal, Schauspieler und Stückeschreiber**, Bärenreiter, 1999.
- Speake, J.veLaFlaur, M.: **Yantra**. Oxford University Press. 2002. <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780199891573.001.0001/acref-9780199891573-e-7870>
- Starck, J. A., Hoffmann, G. W.veBerger, D.: **Über die alten und neuen Mysterien**, Bey Friedrich Maurer, 1782. <https://archive.org/details/ueberdiealtenund01star/page/n4/mod e/2up>

- Strebel, H.: **Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart. Rothenhäusler Verlag,** 1991.
<https://books.google.com.tr/books?id=JzkZAQAAIAAJ>
- Strube, J.: **Hinduism, Western Esotericism, and New Age Religion in Europe. In K. A. Jacobsen ve F. Sardella (Eds.), Handbook of Hinduism in Europe (Vol. 1: Pan-European Developments).** Brill. 2020.
- Stuckrad, K. V.: **Was ist Esoterik,** Beck C. H. 2004.
- Terrasson, J.: **Sethos, Histoire Ou Vie Tiree Des Monuments,** Anecdotes V1: De L'Ancienne Egypte (1767). Kessinger Publishing. 2009.
- Terrasson, J. ve Lediard, T.: **The Life of Sethos: Taken from Private Memoirs of the Ancient Egyptians,** Tr. from a Greek Manuscript Into French, J. Walthoe. 1732.
<https://books.google.com.tr/books?id=CT0uAAAAYAAJ>
- Thomas, K.: **Mozart'ın yapıtlarındaki Masonik Örgü,** Pencere Yayınları, 1994.
- Till, N.: **Mozart and the Enlightenment: Truth, Virtue and Beauty in Mozart's Operas,** W.W. Norton. 1995.
- von Goethe, J. W.: **Goethes Werke [Hamburger Ausgabe]: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen,** 12. Beck, 1981.
<https://books.google.com.tr/books?id=0SF8mgEACAAJ>
- von Komorzyński, E. R.: **Emanuel Schikaneder: ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters,** L. Doblinger. 1951.
<https://books.google.com.tr/books?id=XJVEAAAAMAAJ>

- Voss, M.: **Symbolische Formen, Grundlagen und Elemente einer Soziologie der Katastrophe.** Transcript, 2006.
- W.A.Mozart ve Gebler, T. P.: **Thamos, King of Egypt** (Vol. 6/1), Harald Heckmann, 1774.
https://dme.mozarteum.at/DME/nma/nmapub_srch.php?l=2
- W.A.Mozart.: **Die Zauberflöte - The Magic Flute**, Breitkopf und Härtel, 1791.
- W.A.Mozart.: **Don Juan** (Mignon Ausgabe ed.), E. Hoffmann.
- Wachinger, B.: **Von den Buchstaben**, In T. Brandes (Ed.), Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon (Vol. 2). Berlín/New York: De Gruyter. 1978.
- Waerden, B. L. v.d.: **Die Pythagoreer**, Religiöse Bruderschaft und Schule der Wissenschaft. 1979.
- Warburton, W.: **On The Principles Of A Religious Deist, From The Omission Of The Doctrine Of A Future State Of Reward And Punishment In The Jewish Dispensation**, In The Divine Legation Of Moses Demonstrated (Vol. 2). F. Gyles. 1738-1741.
<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=uva.x000537673&view=1up&seq=75>
- Wellek, R. ve Warren, A.: **Edebiyat Teorisi**, Dergâh Yayınları, 2019.
- Westhuis, K.: **Im Baumarkt der Erkenntnistheorien** (Freimaurertum heute) SWR2. 2013,
<https://www.swr.de/swr2/programm/sendungen/glauben/-/id=10740234/property=download/nid=659102/1b9ygoi/swr2-glauben-20130127.pdf>

- Wheeler, L. K.: **Literary Terms and Definitions: A.** Carson-Newman University, Retrieved 11.01 from, 2018. http://web.cn.edu/kwheeler/lit_terms_A.html
- White, L.: **The Science Of Culture: A Study Of Man And Civilization,** Farrar, Strauss & Giroux. 1949.
- Wielands, C. M.: **Dschinnistan oder auserlesene Feen- und GeisterMaehrchen,** Manessa Verlag. 1992. https://archive.org/details/dschinnistan_oder_auserlesene_feen_und_geistermarchen__librivox
- Williamson, R.: **The Method of Interpretation,** In Philo and the Epistle to The Hebrews (pp. 519-538), Brill, 1970.
- Wörterbuch, D.: **Symbol,** Deutsche Wörterbuch. 1854-1960. <https://www.dwds.de/wb/dwb/symbol>
- Yates, F. A.: **Giordano Bruno and the Hermetic Tradition,** University of Chicago Press. 1964.
- York, N. L.: “Freemasons and the American Revolution”, **The Historian,** 55/2, 315-330, 1993. <http://www.jstor.org/stable/24449525>
- Yukon, G. L. o. B. **Swedish Rite FAQ,** Grand Lodge of British Columbia and C. a.: Yukon, 2010. https://freemasonry.bcy.ca/texts/swedish_faq.html#1
- (n.d.), M.-W.: **Strophic,** Merriam-Webster.com dictionary. Retrieved 08.03 from. 1848. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/strophic>

ÖZGEÇMİŞ

2001 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarında eğitimine başladı. Prof.Güzin Gürel ile şan çalışmalarını sürdürdü. 2009 yılında yüksek lisans eğitimine devam ederken Erasmus öğrencisi olarak Hochschule für Musik Karlsruhe Konservatuvarında (Prof. Donald Litaker) ve daha sonra Nürnberg Konservatuvarında (Prof. Jan Hammar) ile eğitimini sürdürdü. Üniversitesi yıllarında İstanbul'da W.A.Mozart - La Finta Giardiniera, Selman Ada - Aşk-ı Memnu, Orhan Şallıel - Kuva-i Milliye, G.Bizet – Carmen eserlerini seslendirdi. 2007 yılından itibaren Opera ve Konserler ile Almanya, Türkiye, Çekya ve Amerika'da sahne aldı. 2007 yılında “Lucia di Lammermoor” Operasında Amerika'da Sieur Du Luth Opera Festivalinde Enrico rolünü seslendirdi. 2009 yılında František Drs yönetimindeki Karlsbader Senfoni Orkestrası'nın Gala konserinde yer aldı. 2010 yılında Tübingen genç oda orkestrası eşliğinde Markus Kosel'in yönetiminde Gustav Holst'un Savitri operasında rol aldı.

Georg Solti Vakfı (2009) ödül kazananı ve 2008 yılı 10. Siemens Ulusal Şan yarışması finalisti oldu. 2011 yılından 2015 yılına kadar Pforzheim Operası'nda Solist olarak şu rolleri seslendirdi; 2011/2012 La Traviata(it) – Baron Douphol, Yarasa Opereti – Dr.Falke, Carmen(fr) – Morales, Wozzeck – 2.Çırac 2012/2013 Manon(fr) – Lescaut, Külkedisi(it) - Dandini, Usher Evi'nin Düşüşü– William 2013/2014 Cosi fan Tutte(it) – Guglielmo, Hofmann'ın Masalları(fr) – Hermann/Schlemihl 2014/2015 Tosca – Sciarrone, Lohengrin – Kralın habercisi, Rusalka(de) – Avcı

2017/2019 yılları arasında İstanbul Devlet Tiyatrosunda Oyuncu olarak çalışmalarını sürdürdü. 2021 yılından 2023 Nisan ayına kadar Haliç üniversitesinde misafir öğretim görevlisi olarak çalışmış, ayrıca 2021 yılından günümüze Mersin üniversitesinde misafir öğretim görevlisi olarak çalışmaktadır. 14 Nisan 2023 yılı itibari ile Çukurova üniversitesi Devlet konservatuvarı Opera anasanat dalında kadrolu öğretim görevlisi olarak çalışmalarına devam etmektedir. Haziran 2023 itibariyle anasanat dalı başkanlığı görevini üstlenmiştir.