

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

YÜKSEK LİSANS TEZİ

“WAGNER’İN PARSIFAL OPERASINDA
AYDINLANMA” İZLEĞİ: EZOTERİK
PERSPEKTİFTE MİT, İNANÇ VE DİN SÖYLEMİ

Ertuğrul Murad TOPRAKSEVEN

2501150928

TEZ DANIŞMANI

Prof. Şebnem ÜNAL

İSTANBUL – 2018



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜDÜRLÜĞÜ



YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : ERTUĞRUL MURAD
TOPRAKSEVEN Numarası : 2501150928
Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı / Programı : SAHNE SANATLARI
ANASANAT DALI/YÜKSEK
LİSANS Danışmanı : PROF. ŞEBNEM ÜNAL
Tez Savunma Tarihi : 07.06.2018 Saati : 14.30
Tez Başlığı : "WAGNER'İN PARSIFAL OPERASI'NDA AYDINLANMA" İZLEĞİ: EZOTERİK
PERSPEKTİFTE MİT, İNANÇ VE DİN SÖYLEMİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ŞEBNEM ÜNAL		KABUL
2- PROF. ZİBELHAN DAĞDELEN		KABUL
3- DOÇ. TUFAN KARABULUT		KABUL
4- DOÇ. DR. ZEHRA MÜGE HENDEKLİ		KABUL
5- DR. ÖĞR. ÜYESİ İLKE KARCILIOĞLU		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DR. ÖĞR. ÜYESİ DİLARA GÖZDE ARAZ		
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ALPER KAZANCIOĞLU		

ÖZ

“WAGNER’İN PARSİFAL OPERASINDA AYDINLANMA” İZLEĞİ: EZOTERİK PERSPEKTİFTE MİT, İNANÇ VE DİN SÖYLEMİ

Ertuğrul Murad TOPRAKSEVEN

Bu tezde 19. yüzyıldan günümüze büyük izler bırakan ünlü Alman besteci, filozof, librettist ve şair Richard Wagner’in ideolojik, teolojik ve felsefi gelişiminin nihai mertebesi olarak tanımlayabileceğimiz, sanatçının görünenin arkasına büyük bir beceri ve ustalıkla yerleştirdiği evrensel gizleri barındıran, tartışma yaratan ve hala hakkında birçok noktada fikir birliğine ulaşılamamış çok katmanlı ‘müzik draması’ *Parsifal* (1882), tüm alegorik yapısıyla irdelenecektir.

Opera’nın merkezine yerleşen ve esasen Pagan Kelt kökenine sahip Orta Çağ İngiliz ‘Kutsal Kase’ mitine (söylencesine) ve Arthur romanslarına ezoterik (*batını*) bir bakış geliştirilecek; Jung’çu bir okumayla ana karakter Parsifal’in “spiritüel kahraman” konumu üzerinden arketiplerin bireysel ve kolektif bilinçdışına olan etkileri incelenecek, bununla birlikte eserde bulunan diğer karakterlerin Parsifal’in bilincinde gelişen içsel eyleme dair işlevleri sorgulanacak; dramanın içindeki mitolojik ve dini simgelerin arkasında yer alan ‘spiritüel aydınlanma’ olgusuna, bestecinin bizzat etkilendiği Budizm, Hinduizm, Sufizm ve Kabala inancı gibi Doğu dinleri ve mistisizm (*gizemcilik*) olduğu kadar, kökenleri antik Yunan felsefesine dayanan ve kadim Pagan inanışlarıyla koparılamaz bir bağ oluşturan Gnostisizm (diğer adıyla “Hristiyan Tasavvufu”) bağlamında makro bir boyut kazandırılacak; sanatçının Hristiyan teolojisine dair okumalarında ve *Parsifal* eserini oluşturmasında son derece kilit bir rol oynayan Schopenhauer’in “istenç” kavramı ve merhamet etiğinin, eserde karakterler ve dramatik eylem akışı içinde işlenişi çözümlenecektir.

Sonuç olarak, tüm bunların temelinde *Parsifal*’de Hristiyan mitolojisine ve Eski Ahit’in Tekvin (*Genesis*) kitabına ait simgelerin arkasında yatan gizil değeri bulmak için soyut arkeolojik kazılar yapılacaktır; varoluşa içkin geliştirilecek olan evrensel ve aşkın okumaların, insanın yeryüzündeki tarihine, mücadelesine, evrimine ve psikolojisine ışık tutulması hedeflenecektir.

Anahtar Kelimeler: Simge, Mit, Kolektif Bilinçdışı, Arketip; Teoloji, Mistisizm (Gizemcilik), Ezoterizm, Gnostisizm, Sufizm, Kabala, Hinduizm, Budizm; Spiritüel Aydınlanma, İnisiyasyon, Merhamet Etiği, İstenç, Nefs, Vahdet-i Vücut, Ölmeden Ölmek, Samsara, Nirvana; Mesih, Kurtarıcı, İnsan-ı Kâmil; Komünyon, Kase, Mızrak, Simya, Ekmek ve Şarabın Dönüşümü.

ABSTRACT

THE THEME OF “ENLIGHTENMENT IN WAGNER’S PARSIFAL”: THE DISCOURSE OF MYTH, FAITH AND RELIGION IN ESOTERIC PERSPECTIVE

Ertuğrul Murad TOPRAKSEVEN

In this thesis, internationally renowned composer, philosopher, librettist and poet Richard Wagner’s multi-layered ‘music drama’ *Parsifal* (1882), whose traces from 19th century onwards can still be found today, will be analyzed with its entire allegorical aspect. This highly controversial music drama, which could perhaps be defined as the zenith of Wagner’s theological and philosophical development -a masterpiece on which no intellectual and academic agreement has ever been settled so far- comprises universal mysteries which the artist proficiently and masterfully hid behind what seems ‘apparent’ before us.

In this thesis, first and foremost the famous Middle Age ‘Holy Grail’ myth and Arthurian romances of Britain which originally have their roots back in the Pagan Celtic Culture of the pre-Christian era, will be tackled in an esoteric perspective; through the protagonist Parsifal’s ‘spiritual hero’ identity and also by referring to Jung’s psychoanalytical theory, the individual and collective effects of archetypes will be analyzed, and moreover, the question of what other characters surrounding Parsifal might be providing in the internal actions taking place in his psyche will be problematized; a macro framework will be drawn regarding the theme of ‘spiritual enlightenment’, a concept deeply embedded in the mythological and religious symbols in the drama within the context of Eastern mystical faith systems such as Buddhism, Hinduism, Sufism and Kabbalah as well as Gnosticism (aka “Christian Sufism”), whose origin is inextricably linked to ancient Greek philosophy and Pagan traditions by which Wagner was personally very much inspired; and more importantly, the issue of how Schopenhauer’s groundbreaking philosophical concept of “Will” and the ethics of compassion -which played a pivotal role in *Parsifal*’s creation process and had a

leading effect in Wagner's profound readings of Christian theology- was applied in the text regarding the characters and the flow of dramatic action, will be contemplated.

As a result, on the basis of all these concepts, in order to be able to find the latent value lying behind the symbols that belong to Christian mythology and *Genesis* of the Old Testament in *Parsifal*, some abstract archaeological diggings will be made to help reveal certain universal and transcendent readings regarding existence. Thus, these are all expected to shed light on the history of mankind, his everlasting challenge, his complicated psychology and evolution.

Keywords: Symbol, Myth, Collective Unconscious, Archetype; Theology, Mysticism, Esotericism, Gnosticism, Sufism, Kabbalah, Hinduism, Buddhism; Spiritual Enlightenment, Initiation, Ethics of Compassion, Will, Nafs, Wahdat al-Wujud, Dying Before Death, Samsara, Nirvana, Messiah, Redeemer, The Perfect Being (Insan-ı Kamil); Communion, Grail, Spear, Alchemy, Transubstantiation.

ÖNSÖZ

Öncelikle tüm araştırma yolculuğum boyunca, tez konusu seçimimden teslim aşamasına kadar, sunduğu sınırsız akademik özgürlükle her aşamasında çalışma sahama güvenerek beni sabır ve saygıyla karşılayan, yaptığımız görüşmelerde kendisiyle aynı dili merak ve heyecanla konuştuğum, karşılıklı olarak son derece keyifli ve yapıcı bilgiler paylaştığım değerli tez danışmanım sevgili Prof. Şebnem Ünal'a; Yüksek Lisans eğitimim boyunca bir sanatçı ve bir yol gösterici olarak, gerek sağladığı güven gerekse kişisel birikimiyle bana ilham veren, kadim Alevi-Bektaşî geleneğinin derinliklerini anlamamda yardımcı olan, yazdığım tezle doğru oranda yaşadığım bu kişisel yolculukta hem entelektüel hem manevi anlamda desteğini esirgemeyerek ortaya çıkan bu işi olabildiğine zenginleştiren; Tasavvuf felsefesinin ezoterizmini büyük bir ustalık ve ender görülen bir estetik algı ile sunarken, duru ve sade bir anlatımı hem akıl hem kalp diline muazzam bir yoğunlukta çevirdiği *Kırklar Meclisi* eseri sayesinde insana içkin tanrısallığı algılamamı ve bir 'Varlıklar Meclisi' olarak evrendeki tüm varoluşların birbirinden koparılamaz ilişkiselliğini Wagner'in eşsiz vedası *Parsifal* (1882) üzerinden anlamamı, hissetmemi ve çözümlememi sağlayan; her aşamasında bana güvenen ve bu tezin gerçekleşmesini yaşadığım tüm zorluklara rağmen beni cesaretlendirerek mümkün kılan sevgili dostum, yol arkadaşım, seramik sanatçısı Ali Konbal'a; gerçekleştirdiğimiz eşsiz derinlikteki sohbetlerimizde, sahip olduğu engin bilgiler aracılığıyla Bektaşî geleneğinin sır perdesini benim için aralayan ve hala aktif olarak Cemler düzenleyen, Lüleburgaz Çeşmekolu köyünün önde gelen Bektaşî babalarından Bahtiyar Konbal'a; müzik eğitimim boyunca armoni birikimimin temelini atarak beni bir müzisyen olarak daima gelişmem için motive eden ve tezimde, Wagner'in diğer eserlerinde olduğu gibi *Parsifal*'in zorlu armonik yapısını, gelenekdışı yönelimini ve müziksel açıdan bestecinin devrimsel niteliğini benimsememi sağlayan Dr. Öğretim Üyesi İlke Karcılıoğlu'na ve son olarak tüm eğitim hayatım boyunca benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen, her zaman yanımda olan sevgili aileme içtenlikle teşekkürlerimi sunarım.

Daha önce Türkiye’de üzerine akademik anlamda çok fazla eğilinmemiş, özgün ve bakir bir alan olan ezoterizm ve Hristiyan teolojisinin, özellikle Klasik Batı Müziğinin devrimci ‘ustası’ Richard Wagner ile bağlantısını kurmanın ve bunun için, sanatçının zihin ve yaratıcılığının derinliklerini kavramaya soyunmanın, her şeyden önce cesaret gerektiren bir proje olduğunu itiraf etmeliyim. Doğu’dan Batı’ya birçok dini ve mitolojik ögenin insana dair evrensel birer kültürel miras olarak izlerini sürmek, benim için çoğu zaman uzun çalışma saatlerine malolan, yer yer yorucu ve kafa karıştırıcı ancak bütününde muazzam boyutta heyecan ve ilham verici bir süreç oldu. Bu cesareti bana sağlayan, kendime ve yaptığım işe kattığım her bilgiye ve bu süreçte bana dokunan herkese tekrar minnettar olduğumu belirtmek isterim. Umarım bu tez, okuyucuyla buluştuğunda emekle yazılan her cümlenin bir düşünsel ve duygusal karşılığı da olacaktır. Zira bunun, benim ve okuyucunun arasında gerçekleşecek organik ve düşünsel bir diyalog haline gelmesi en büyük temennimdir.

İSTANBUL, 2018

ERTUĞRUL MURAD TOPRAKSEVEN

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ.....	vii
İÇİNDEKİLER.....	ix
RESİMLER LİSTESİ.....	xiv
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xvi
SEMBOLLER LİSTESİ.....	xviii
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	xix
TABLolar LİSTESİ.....	xx
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xxi
GİRİŞ.....	22

BİRİNCİ BÖLÜM

RICHARD WAGNER'IN OPERA TARİHİNDEKİ YERİ

A.WAGNER VE 'GESAMTKUNSTWERK' (BÜTÜNLÜKLÜ SANAT ESERİ YA DA BÜTÜN SANATLARIN BİRLEŞİMİ) KAVRAMI	32
B.WAGNER'IN KLASİK MÜZİĞE VE OPERA SANATINA GETİRDİĞİ YENİLİKLER.....	36
1.SONSUZ EZGİ.....	37
2.KROMATİZM.....	38
3.LEITMOTİF (YÖNLENDİREN YA DA KILAVUZ MOTİF).....	42
4.'SENFONİK OPERA' KAVRAMI VE WAGNER ORKESTRASI.....	46
C.WAGNER ESERLERİNDEKİ MİTOLOJİK ÖĞELER VE 'KURTULUŞ' TEMASI.....	50
D.BAYREUTH OPERA BİNASI (BAYREUTH FESTSPIELHAUS) VE <i>PARSIFAL</i>	53

İKİNCİ BÖLÜM

MİT, ‘KUTSAL KASE’ ALEGORİSİ VE HRİSTİYAN TEOLOJİSİNDEKİ PAGAN ETKİLERİ

A.TEOLOJİYE YAKLAŞIM BAĞLAMINDA ‘NIETZSCHE VE WAGNER’ İHTİLAFI.....	55
B.EVRENİN SİMGESEL BİLGİSİ: BİR YARADILIŞ HİKAYESİ OLARAK ‘MİT’ (SÖYLENCE).....	61
C. ANTİK BİR GÜNEŞ TANRISI: İSA MİTİ.....	66
D. KELT MİTOLOJİSİNDEN HRİSTİYAN DOGMATİZMİNE ‘KUTSAL KASE’ ALEGORİSİ.....	79
1.ORTA ÇAĞ ‘KASE’ (<i>GRAAL</i>) MİTLERİ VE <i>PARSIFAL</i>	81
a.HRİSTİYANLAŞAN ORTA ÇAĞ AVRUPA’SI VE ‘KASE’ MİTİNİN YÜKSELİŞİ.....	85
2.WOLFRAM VON ESCHENBACH’IN <i>PARZIVAL</i> ŞİİRİ VE <i>PARSIFAL</i> ’IN OLUŞUM SÜRECİ.....	90
a.BİR ETİMOLOJİ HATASI: <i>PARZIVAL</i> ’DEN <i>PARSIFAL</i> ’E.....	91
b. <i>PARZIVAL</i> VE <i>PARSIFAL</i> ’DE KARAKTER KARŞILAŞTIRMALARI.....	93
c.CENETTEN İNEN TAŞ’TAN (KARA TAŞ) KUTSAL KASE’YE.....	96
3. <i>PARSIFAL</i> ’IN DOĞUŞU.....	107

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

WAGNER’DE PSİKANALİZ, MÜZİK VE DRAMA İLİŞKİSİ

A.JUNG’UN ANALİTİK PSİKOLOJİSİ VE ‘MİT’ KAVRAMINA BAKIŞI.....	112
1.ARKETİPLER VE KOLEKTİF BİLİNÇDİŞİ.....	114
a.KOLEKTİF BİLİNÇDİŞİ.....	116
b.TEMEL ARKETİPLER VE <i>PARSIFAL</i> ’DEKİ YANSIMALARI.....	117
B.WAGNER MÜZİĞİNDE KULLANILAN PSİKANALİTİK ÖĞELER.....	128

1.İNSAN SESİ OLARAK ‘EGO’ VE ORKESTRAL ‘İD’	129
2.WAGNER’İN JUNG ÜZERİNDEKİ ETKİSİ	131
3.PARSIFAL’İN BİREYLEŞME YOLCULUĞU	132

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

WAGNER VE HRİSTİYAN TEOLOJİSİ

A.WAGNER’İN TEOLOJİK GELİŞİM EVRELERİ VE FELSEFESİNDEKİ YANSIMALARI.....	146
1.İLK EVRE (1840’LAR): WAGNER KANONU VE SANATÇININ ‘HRİSTİYAN’ KİMLİĞİ.....	147
a.NAZARETLİ İSA VE YEŞEREN MİSTİK EĞİLİMLER	149
2.İKİNCİ EVRE (1849-54): 1848 İŞÇİ DEVRİMİ ETKİLERİ VE WAGNER’İN KURUMSAL DİNİ ELEŞTİRİSİ.....	155
3.ÜÇÜNCÜ EVRE (1854-73): SCHOPENHAUER İLE TANIŞMA.....	157
a. SCHOPENHAUER FELSEFESİ.....	159
(1) BUDİZM.....	160
(2) İSTENÇ VE TASARIM OLARAK DÜNYA.....	165
i.CAN SIKINTISI.....	170
b. SCHOPENHAUER’E EVRİMSEL BİR BAKIŞ: HOMO SAPIENS VE ÇIKMAZLARI.....	172
c.İSTENÇ-İN REDDİ: ESTETİK, TEFEKKÜR VE MÜNZEVİ YAŞAM.....	177
d.MERHAMET (<i>MITLEIDE</i>) ETİĞİ VE ‘İLAHİ AŞK’IN (<i>AGAPE</i>) WAGNER FELSEFESİNE YANSIMALARI.....	181
e.‘BİR YALAN GÖRÜNTÜSÜNDE HAKİKAT’ SUNUMU: MİT VE DİN İLİŞKİSİ.....	187
f.HİNDUİZM VE KUTSAL METİNLERİ.....	193
g.SCHOPENHAUER ETKİSİNDE <i>TRISTAN VE ISOLDE</i> , <i>DIE SIEGER</i> VE <i>PARZIVAL</i>	197
h.WAGNER’İN SCHOPENHAUER ELEŞTİRİSİ.....	199

4.DÖRDÜNCÜ EVRE (1873-83): WAGNER'İN TEOLOJİK ARAŞTIRMALARI VE <i>PARSIFAL</i> 'İN DOĞUŞU.....	203
a.TEMEL BİR UZLAŞMAZLIK: WAGNER'İN MERHAMET ETİĞİ VE MODERN ALMANYA POLİTİKALARI	204
b.SÖMÜRÜ VE ŞİDDET ARAÇLARI OLARAK KURUMSAL DİN, KAPİTALİZM VE GELİŞİM ETİĞİ.....	207
c.WAGNER'İN 'YARATICI' İLE MUHAKEMESİ.....	209
d.WAGNER'İN TEOLOJİK OKUMALARI VE <i>PARSIFAL</i> 'E ETKİLERİ.....	211
e.DİNİN SANAT ESERİNE DÖNÜŞÜMÜ: <i>PARSIFAL</i>	215
B.WAGNER'İN <i>PARSIFAL</i> 'DEKİ TEOLOJİK KATKISININ BİR TASLAĞI.....	218
1.WAGNER'İN TEOLOJİYİ MÜZİKSEL OLARAK GELİŞTİRME YÖNTEMLERİ.....	221
C.PARSIFAL VE DİĞER WAGNER KARAKTERLERİNİN TEOLOJİK AÇIDAN KARŞILAŞTIRILMASI: 'KURTULUŞ' VE 'KEFARET' SÖYLEMİ.....	233

BEŞİNCİ BÖLÜM

EZOTERİK PERSPEKTİFTE *PARSIFAL* ÇÖZÜMLEMESİ

A. <i>PARSIFAL</i> 'DE HİNDU VE BUDİST REFERANSLAR.....	247
1.BİR 'VARLIKLAR MECLİSİ' ALEGORİSİ: KUTSAL KASE KRALLIĞINDA HAYVAN, İNSAN VE DOĞA DENGESİ.....	247
2.MÜNZEVİ YAŞAM KAVRAMI VE BUDİST ÇAĞRIŞIMLAR.....	251
3.'SİRİTÜELLİK' VE 'KURUMSAL DİN' KARŞITLIĞI.....	253
4.KUNDRY, YAŞAMA İSTENÇ-İ VE CİNSELLİK.....	256
5.BUDİST BİR MESİH: <i>PARSIFAL</i>	263
B.KUTSAL METİNLER, YARADILIŞ MİTİ VE <i>PARSIFAL</i>	273
1.ADEM, İSA VE <i>PARSIFAL</i> ANALOJİSİ.....	275
2.MIZRAK VE KASE SİMGESİ: EVRENSEL 'İLAHİYATIN' EZOTERİK AÇILIMI.....	277
3.SİMYA, YARATILIŞ VE <i>PARSIFAL</i>	280

4.KABALA’CI ÖĞRETİ IŞIĞINDA <i>PARSIFAL</i> İNCELEMESİ VE EVRENSEL ÇAĞIRIŞIMLAR.....	288
a.KABALA YAŞAM AĞACI: EVREN-İNSAN YASASI VE SİMYA SİMGELERİ.....	288
b.SPİRİTÜEL ALEGORİ OLARAK ‘YARATILIŞ MİTOSU’: ADEM VE HAVVA’NIN ADEN BAHÇESİ’NDEN ÇIKIŞI.....	306
5.SPİRİTÜEL PSİKOLOJİ, EGO VE KLINGSOR.....	317
6.SPİRİTÜEL AYDINLANMA TEMSİLLERİ: ‘BÜYÜLÜ HAÇ’ VE ‘KUNDALİNİ’.....	325
7.DOGMATİK DİN VE RASYONEL DÜŞÜNCE: TİTREL KLINGSOR’A KARŞI.....	332
8.KUNDRY, HAVVA VE MECDELLİ MERYEM ANALOJİSİ.....	335
9.‘HAYIRLI CUMA’ VE KOMÜNYON RİTÜELİ.....	341
a.EKMEK VE ŞARABIN DÖNÜŞÜMÜ: BUĞDAY TANESİ VE MUKADDES MEYVE.. ..	343
b.VURULAN KUĞU VE KASE’YE İNEN GÜVERCİN.....	348
SONUÇ.....	353
EKLER.....	357
KAYNAKÇA.....	362

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1.1:	29
Resim 1.2:	49
Resim 1.3:	53
Resim 2.1:	67
Resim 2.2:	68
Resim 2.3:	69
Resim 2.4:	69
Resim 2.5:	71
Resim 2.6:	74
Resim 2.7:	78
Resim 2.8:	79
Resim 2.9:	99
Resim 4.1:	160
Resim 4.2:	228
Resim 5.1:	251
Resim 5.2:	267
Resim 5.3:	302
Resim 5.4:	302
Resim 5.5:	313
Resim 5.6:	321
Resim 5.7:	323
Resim 5.8:	323

Resim 5.9:	324
Resim 5.10:	324
Resim 5.11:	325
Resim 5.12:	329
Resim 5.13:	337
Resim 5.14:	337
Resim 5.15:	338
Resim 5.16:	341
Resim 5.17:	350
Resim 5.18:	350
Resim 5.19:	351
Resim 5.20:	352

GÖRSELLER LİSTESİ

Görsel 1.1:	39
Görsel 1.2:	40
Görsel 1.3:	42
Görsel 1.4:	44
Görsel 1.5:	44
Görsel 1.6:	45
Görsel 2.1:	102
Görsel 2.2:	102
Görsel 2.3:	102
Görsel 2.4:	104
Görsel 2.5:	106
Görsel 4.1:	222
Görsel 4.2.:	225
Görsel 4.3:	226
Görsel 4.4:	229
Görsel 4.5:	231
Görsel 5.1:	282
Görsel 5.2:	285
Görsel 5.3:	293
Görsel 5.4:	294
Görsel 5.5:	302

Görsel 5.6:	303
Görsel 5.7:	320
Görsel 5.8:	344

SEMBOLLER LİSTESİ

Sembol 2.1:	70
Sembol 2.2:	74
Sembol 2.3:	75
Sembol 2.4:	76
Sembol 2.5:	78
Sembol 2.6:	102
Sembol 5.1:	284
Sembol 5.2:	298
Sembol 5.3:	300
Sembol 5.4:	326
Sembol 5.5:	344

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 5.1:	289
Şekil 5.2:	296
Şekil 5.3:	302
Şekil 5.4:	310
Şekil 5.5:	312
Şekil 5.6:	331

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 5.1:	307
-------------------------	------------

KISALTMALAR LİSTESİ

ASSW: **Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke**, textkritisch bearbeitet von Wolfgang Frhr. von Löhneysen, 5 c., 1968, Reprint, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004.

CD: **Cosima Wagner's Diaries**, Çev. Geoffrey Skelton, Ed. Martin Gregor-Dellin & Dietrich Mack, 2 c., New York, Harcourt Brace, 1978-80.

CT: **Cosima Wagner**, Die Tagebücher, Ed. Martin Gregor-Dellin & Fietric Mack, 2c., Münschen, Zürich, R. Piper, 1976.

DEAP: Ed. Martin Geck & Egon Voss, **Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal**, SW 30, Mainz, B. Schott, 1970.

GSD: **Gesammelte Schriften und Dichtungen**, 10 c., 3. bs., Leipzig, E. W. Fritzsch, 1897.

İTD: Arthur Schopenhauer, **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, 1844, Çev. Levent Özşar, Ed. Münevver Özgen, 2.bs., İstanbul, Biblos Kitabevi, ©2009.

JA: Richard Wagner, **Dichtungen und Schriften: Jubiläumsausgabe**, Ed. Dieter Borchmeyer, 10 c., Frankfurt am Main, Insel, 1983.

Mein Leben: Richard Wagner, **Mein Leben**. 2 c., 1963, Reprint, Ed. Martin Gregor-Dellin, München, Paul List, 1969.

My Life: Richard Wagner, **My Life**. Çev. Andrew Gray, Ed. Mary Whittall, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.

PW: **Richard Wagner's Prose Works**. Çev. William Ashton Ellis. 8 c. New York, Broude Brothers, 1892-99.

SB: **Richard Wagner: Sämtliche Briefe**, Ed. Gertrud Strobel & Werner Wolf, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1968, 1-5 c.

SL: **Selected Letters of Richard Wagner**, Çev. & Ed. Spencer, Stewart & Barry Millington, New York/London, W.W. Norton, 1987

SSD: **Sämtliche Schriften und Dichtungen**, 6. bs. 16 c., Leipzig, Breitkopf und Härtel/C.F.W. Siegel (K. Linneman, n.d. [1911-16]).

Wolph: Wolfram von Eschenbach, **Parzival**, Çev. A. T. Hatto 1980, Reprint, Harmondsworth, UK, Penguin Books, 2004.

GİRİŞ

Bu tezin amacı, varoluşun yeryüzündeki tarihi hakkında önemli ipuçları içeren, eserin temel düşünsel ve simgesel aracı olarak sunulan ‘mit’ kavramını Jung’un arketipleri ve kolektif bilinçdışı terimleri çerçevesinde inceleyerek, Hristiyan mistisizminin tüm evrensel bağlantılarını tarihsel ve teolojik bir bağlamda çözümlemek, Richard Wagner’in *Parsifal* (1882) operasının içine özenle saklanmış derinlikli ve şifreli dili irdelemek ve sonuç olarak ‘ezoterizm’ kavramına dair evrensel aşkınlıkta bir okuma yapmaktır.

Devrimci duruşuyla çağının çok ilerisinde bir felsefi altyapıya, sentez kabiliyetine, tarihsel birikime ve fütürist bir vizyona sahip olan Richard Wagner, arkaik dini yazıtları titizlikle incelemiş; bunları bilim, felsefe, sanat ve varoluşun en gizli öğretileri ile son eseri *Parsifal*’de buluşturmayı başarmıştır. *Parsifal* adeta görücüye çıkmayı bekleyen, bilgelik sandığının içinde özenle saklanmış, sadece simgelerini çözmeye gönüllü ve buna muktedir olan kimselerin onu alıp ‘görünür’ hale getirmesini bekleyen bir cevher gibi önümüzde tüm mağrurluğuyla durmaktadır. Eser, yılların ötesinden bizlere maddesel, simgesel, spiritüel ve simyasal bir ahenk, bütünlük ve mükemmellekle uzanırken; teoloji, felsefe, evrim bilim, müzik, edebiyat ve tiyatroya dair engin bir bileşimi çok az eserin bir arada kotarabildiği bir ustalıklarla sunmaktadır. Abartılı olmamakla birlikte, eseri incelemek aynı zamanda Adem ve Havva’dan başlayan tüm yaratılış mitolojisine, dinler tarihine ve din-sanat ilişkisine, varoluşun derinliğine ve ‘evrensel birlik’ olgusunun sınırsız ve gizil kökenine dair bir okuma yapmakla eşdeğerdir. *Parsifal*, okuyucudan kendi bilinç katmanlarının merdivenlerinden Dantevari bir iniş yapmasını, ana karakter Parsifal’in zorlu macerası üzerinden kendi şeytanlarıyla mücadele etmesini ve adeta bir örümceğin sayısız algoritma hesabıyla ördüğü ağdaki ince detayları okuyarak ‘merkeze’ doğru ulaşma becerisini talep etmektedir.

Tez, temelde bir inanç pratikleri bütünü ve kurumsal yapı olarak ‘din’ olgusunun yeryüzünde türlü coğrafyalara ve zamana ait yaratılış mitlerinin şekil değiştirmiş, örtülmüş ve hatta dogmatlaştırılmış tezahürleri olduğu fikri üzerinden

yürüyecektir. Diğer bir deyişle, din kurumunun ve içinde bulunan türlü arketiplerin, inanış ve efsanelerin, mucizelerin ve ritüellerin mitoloji ile bağlantısı kurulacaktır. Tez buradan hareketle, mitolojinin insanın evrensel varoluş serüvenini ve edimlerini, iç çatışmalarını ve psikolojisini doğüstü güçler ile anlatma geleneğini benimseyen bir inançlar bütünü olması düşüncesinden ilerleyecektir.

Kitab-ı Mukaddes'teki^{1*} yaratılış hikayeleri, 'Adem ve Havva'nın cennetten kovuluşu', 'Nuh Tufanı', 'Mecdeli Meryem'in Mesih'e teslimiyeti', 'İsa'nın kendini çarmıhta feda edişi' 'Ekmek ve şarabın mucizevi dönüşümü' ve Orta Çağ Arthur romanslarındaki 'Kutsal Kase'yi arayış' gibi kavramlar, binlerce yıllık evrensel hikayeleme birikiminin dışı vurumu olup, temelde insan bedeni ve bilincinin, evrenle ve kendi varoluşuyla kurduğu bağın simgesel anlatımları olarak karşımıza çıkmaktadır. Antik dönemlerden bugüne insanın merakını cezbeden, kendini inceleyebildiği ve varoluş döngüsünü mümkün kılan en önemli olgu olan cinselliğin ve buna bağlı olarak üremenin, yeryüzünün dişil-eril prensiplerinin ve cinsel enerjinin tüm yaşam enerjisiyle bütünleşik doğasının derin çağrışımları tüm mitlerin çıkış noktasını oluşturmuştur. Temele oturan 'cinsellik' olgusundan yola çıkılarak, zaman içinde insanın spiritüel yolculuğuna dair birtakım çıkarım ve öğretiler geliştirilip sistemleştirilmiş ve hatta süreç içerisinde bu metaforik (mecazi) anlatıların simgesel perspektifi 'esas gerçek' kabul edilerek, dogma haline getirilmiştir.

¹ ***Kitab-ı Mukaddes (Tr. Kutsal Kitap):** Yahudilik ve Hristiyanlık dinlerine ait kutsal kitapların bütününe verilen ad. Temel olarak Hristiyanlarca yapılan bir tanımlamadır, zira İsa ve Tanrı arasında gerçekleştiğine inanılan Yeni Ahit'in (Türkçe adıyla Yeni Antlaşma'nın) daha önce yazılmış olan diğerini 'Eski' kılmış olması üzerine oluşturulmuş bir tanımlamadır. Buna rağmen iki kitap arasında inanç ve tarihsel bağlamda bir süreklilikten bahsedilebilir. Kitab-ı Mukaddes; Yahudiler'e ait olan Eski Ahit (İbr. *Tanakh*) ve Hristiyanlara ait Yeni Ahit (Ar. *İncil*/ Tr. *Müjde*) olmak üzere iki ana kısımdan oluşmaktadır. Toplam 39 kitap içeren ilk kısım Eski Ahit'in dört bölümü vardır: Bunlar, Musa'nın yasa kitabı olarak da bilinen ve beş bölümden oluşan Tevrat (İbr. *Tora*) (1.yaradılışı anlatan Tekvin/*Genesis*, 2.Mısır'dan Çıkış/*Exodus*, 3.On emri belirten Levililer/*Leviticus*, 4.Sayılar ve 5.Musa'nın ölümünü anlatan Tesniye/*Deuteronomy*), Tarihsel Kitaplar, Peygamberlik Kitapları (İbr. *Neviim*), Özdeyiş ve şiir Kitapları'dır (İbr. *Ketuvim*). Orijinal olarak İbranice ve Aramice yazılmıştır ve İsrailoğullarına hitap etmektedir. Toplam 27 kitaptan oluşan Yeni Ahit/ İncil ise orijinal olarak Grekçe yazılmıştır ve İsa'nın yaşamı, dirilişi ve sonrasını konu almaktadır. İncil, herhangi bir kavim gözetmeksizin tüm dünyaya hitap eder. Matta, Markos, Luka ve Yuhanna olarak yazarların adlarıyla anılan ilk dört İncil, İsa peygamberin yaşamını farklı açılardan ele almaktadır. İncil'in diğer kitapları Elçilerin İşleri, Pavlus'un Mektupları, Diğer Mektuplar ve İncil'in son kitabı olan Peygamberlik kitab-ı Vahiy'dir. (Çevrimiçi) <http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-hakkinda-bilgilendirme-ve-tam-metni/>, 16 Aralık 2017.

Nitekim Wagner, dogmaların ötesine geçerek geleneksel dini ritüel ve simgelerin, farklı coğrafyalardan gelen binlerce yıllık mitolojik ve felsefi bağlantılarını keşfetmiştir. Wagner, kökenleri antik Kelt kültürünün Pagan inanışlarına dayanan ancak zaman içinde Orta Çağ Hristiyan Avrupa'sına ait kılınmış 'Kutsal Kase' mitinden esinlenerek yazdığı *Parsifal*'de, 'Amfortas'ın yarasının' bireysel duruşunu kullanarak insana dair daha kolektif bir çıkarım yapmayı hedeflemiş, bunu da Arthur Schopenhauer'ın 'istenç' kavramı üzerine temellendirmiştir. Wagner, insanı bu 'yara'dan kurtuluşa götürecek kişisel aydınlanma ve tekamül yolunu ise geleneksel Hristiyanlığın dogmatik derinliklerine gömülü bulduğu bir cevher ile sunmuştur: İsa, yani Mesih^{2*}-Kurtarıcı arketipi ile...

Daha derin bir bağlamda, Hristiyanlık teolojisinin bu en önemli figürünün 'orijinalliğini' sorunsallaştıran, ona eleştirel ve teozofik^{3*} bir bakışla yaklaşan Wagner; bununla bağlantılı olarak adeta Doğu mistisizminin (Hint mitolojisi, Kabala, Budizm, Sufizm), Paganizm'in ve antik Yunan felsefesine dayanan Gnostisizm'in^{4*}

² ***Mesih:** Etimolojik olarak "Arapça msh kökünden gelen masīh مسيح sözcüğü" ile bağlantılı olan Mesih, "Aramice/Süryanice msh kökünden gelen māsīhā משיח 'yağla ovulmuş olan, İsa' sözcüğünden alıntıdır. Bu sözcük İbranice māšīa מָשִׁיחַ '1.yağla ovulmuş, 2. kıyametten önce gelmesi beklenen peygamber, mesih' sözcüğü ile eş kökenlidir. İbranice sözcük İbranice ve Aramice/Süryanice #mšx מָשַׁח 'yağla ovma' kökünden türetilmiştir." (Çevrimiçi) <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mesih>, 3 Ekim 2017.

³ ***Teozofi:** "Yunancada 'tanrı' anlamına gelen theos ile 'bilgelik' [anlamına] gelen sophia'dan türetilmiş "Tanrı'nın bilgeliğine ulaşma yolu" anlamındaki terim: 'tanrıya-erme-bilgisi'. Kişinin gizemci (mistik) bir iç yaşantıyla, içrek (bâtını) öğretilerle, gizlici (okültist) etkinliklerle tanrısal bilgelige ulaşacağını; Tanrı'nın bilgisine ermeyle de tüm bir 'oluş'un ya da evrenin sırrına varacağını öne süren öğretisi" (Çevrimiçi) <https://www.turkcebilgi.org/sozluk/felsefe-terimleri/teozofi-11688.html>, 21 Kasım 2017.

⁴ ***Gnostisizm:** Kökeni Yunanca *gnōsis*'e dayanan terimdir. Webster sözlüğüne göre Gnosis, ezoterik ya da batını bilgi anlamına gelmekte olup, kişinin kendini bilmesi ve tanımasına işaret etmektedir. (Çevrimiçi) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gnosis>, 12 Ekim 2017. Türkçebilgi sözlüğü ise Gnostisizm'i 'Bilinircilik' olarak çevirmiştir. (Çevrimiçi) <https://www.turkcebilgi.com/gnostisizm>, 2 Kasım 2017. Thamos'a göre, "Gnostisizm 'bilgi ile kurtuluş' öğretisidir. [...] Yahudilik, Hristiyanlık ve neredeyse tüm [semavi] inanç dizgeleri, ruhun kurtuluşunun Yüce Tanrısal Güç'e akıl ve irade ile boyun eğmekle, yani iman ve ibadet ile sağlanacağını öngörmüşlerdir. Oysa Gnostisizm'in dikkat çekici farklılığı, ruhun kurtuluşunun evren gizemlerinin bilgisine 'sezgi' ile ulaşmakla ve bu bilgiyi açıklayan büyü formülleri öğrenmekle sağlanacağını varsaymasıdır." Thamos'un belirttiği gibi, kökenleri üzerine tartışma uzun yıllardır sürmektedir. Önceleri "Hristiyanlığın bozulmuş bir türü olarak değerlendirilmesine karşın, günümüzde Gnostik akımların ilk izlerinin İsa'dan önceki yüzyıllarda olduğu kanıtlanmıştır. Hindistan dinleri ile bağlantısı kanıtlanmaya çalışılmış, anavatani olarak Suriye ve Finike belirtilmiş, Mazdeizm ile ilişkileri araştırılmış, Platon felsefesi ve Helen Gizem Dinlerinin etkisinde olduğu ileri sürülmüştür. Hristiyan inançlarının Helenleştirilmesi biçiminde de tanımlanmıştır." Haz. Thamos, ©2004, (Çevrimiçi) <http://www.hermetics.org/Gnosis2.html>, 3 Şubat 2018. Yüksel'in belirttiği gibi, genel tanım itibarıyla ise Gnostisizm; antik Mısır ezoterizmi, Pisagor (Pthyagoras) ve Platon'un öncülüğünü yaptığı Antik Yunan felsefesinin ezoterik öğretileri, İbrani

asırlardan günümüze uzanan rotasını çizmiştir: İsa Mesih, Buda Shakyamuni, Kabala inancının Adam Kadmon'u yahut Tasavvuftaki insan-ı kamil mertebesi... Hepsi aynı özün farklı şekillerdeki yansımalarıdır.

Wagner'in Orta Çağ Avrupa'sına ait olan 'Kutsal Kase ve Şövalyeler' mitini tekrar yorumlaması sadece bir pastiş olmaktan son derece uzaktır. Bu miti ele alışıyla birlikte Wagner, insani çıkmaz^{5*} (*human predicament*) içinde boğulan bireyi acı çekmekten kurtuluşa götüren gizli yolu, Tevrat'taki yaradılış mitolojisinin ve Yeni Ahit'teki Mesih figürünün ezoterik bağlantılarını Nors mitolojisinin ve diğer Wagner

geleneklerini, Zerdüşçülüğü, Doğu dinlerini ve Hristiyan mitolojisini sentezleyerek sunan mistik felsefedir. Berk Yüksel, "Gnostisizm", **Milliyet Blog**, 25 Şubat 2008, (Çevrimiçi) <http://blog.milliyet.com.tr/gnostisizm/Blog/?BlogNo=94353>, 3 Mayıs 2019. Özgüney, Gnostisizm'in Mısır İskenderiyesi'nde M.S. 100-200 yıllarında spiritüel feslefenin babası Clement (M.S. 150-215) tarafından oluşturulduğunu belirtir. Yazar makalesinde, Gnosis için "Hakikatın deneysel bilgisi...bir varoluş hali...dışarıdan bakınca" algılanamayan "içsel bilgi" tarifini yapmıştır. Buna göre Gnosis, akıl yoluyla kavranamayacak 'aşkın ve evrensel bir bilgi' türüdür. Tıpkı Hinduizm geleneğinde olduğu gibi Gnostisizm felsefesi, içsel bilginin sezgi ve tefekkür yoluyla edinilebileceğini doğrular. Gnostik terimi ilk defa Pisagor (Pythagoras) tarafından kullanılmıştır. Atina Delph mabedinin tepesine 'Gnothi Seaton' yani 'Kendini Tanı' diye yazdırmıştır. Daha sonra takipçisi Parmenides ve Sokrates bu terimi kullanmaya devam etmiş; Parmenides M.Ö. 480'de yazdığı bir şiirde Gnosis sahibi kişiye 'Tanrıça'nın her yerde yol gösterdiğini' anlatmıştır. Bu fikre göre, mistik bilgiyi deneyimleyen her gnostik, evrenin tek bir enerji ve bilinç düzeyinden oluştuğunu ve bunun her bireyin içindeki 'bilinçte' saklı olduğunu algılar. Kim olduğunu keşfeden kişi aynı zamanda tanrısal olanı da keşfetmiş olur. Özgüney, Pagan gnostiklerin her şeyde ortak olarak bulunan ve kral imgesiyle simgeleştirdikleri 'yegane tanrısal bilinç' fikrinin daha sonra Hristiyanlar tarafından adapte edilip, İsa/Christ haline dönüştürüldüğünü belirtir. Dolayısıyla her gnostik kişi, metaforik olarak bir 'İsa' haline gelebilecektir. Gnostik Bilge Clement, bilmenin inanmaktan daha üstün olduğunu belirtmiş; Carpocrates (M. S. 210) özgürlüğün vaat edilen başka bir dünyada değil bu bedende olduğunu, ölümsüzlüğün ise işlenen sevaplar sayesinde cennete gitmekten değil, gerçekliğe 'şimdi ve burada' erişilmesi fikrinden geçtiğini ifade etmiştir. Hakikat İncili'nin yazarı, Gnostik şair Valentinus (M.S. 100-170) ise "Yahudilerin tanrısı Yehova'yı, Platon'un mimar tanrısı Demiurgos ile özdeşleştir[miş], Yehova'nın gerçek tanrı değil ikincil bir tanrısal varlık olduğunu belirt[miştir]. Eski Ahit'te Yehova şöyle söyler: 'Ben kıskanç bir tanrıyım ve benden başka hiçbir tanrı yoktur.'" Valentinus'un Gnostik metinlerinde ise Yehova'nın annesi Sophia (bilgelik) onu azarlayarak şöyle der: "Sen birincil tanrı değilsin. Yukarıda her şeyin tanrısı ilk insan var." Valentinus, Roma kilisesi tarafından 'heretik' (kafir) olarak suçlanmıştır. Turgut Özgüney, "Gnostisizm," **Düşün-ü-yorum**, sayı 10, Mart 2011, (Çevrimiçi) <http://www.dusunuyorumdergisi.com/gnostisizm/>, 19 Ekim 2017. Ünlü ezoterikçi yazar Samael Aun Weor'a göre Gnosis, tüm dinlerin sentezine verilen addır. Weor, içsel bilginin kutsal bir kitap ya da din otoritesinin aracılığıyla değil, sadece kişinin kendi varoluşuna dönerek, onu algılayarak erişebileceği bir öz olduğunu vurgular. Tüm dinlerin sentezi olan Gnosis, bilinçli bir istençle kişiyi içsel yolculuğuna götürecek yolu hazırlar. Samael'e göre bu bir kuram veya inanç meselesi değildir. Bu içsel yolculuk ve sonunda kazanılan bilinç hem psikolojik hem spiritüel olarak tatbik edilmesi gereken bir deneyimdir. Samael Aun Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/psychology/1761-what-is-ego.html>, 21 Temmuz 2017.

⁵ ***İnsani çıkmaz**: Bu kavram, Hinduizm ve Budizm'e göre *samsara*, diğer bir deyişle sonsuz yaşam döngüsünde takılıp kalmışlık demektir. Bu fikre göre, insan varoluşunun temel sorunu 'kişisel bir Tanrı'ya (*a personal God*) karşı isyan ve itaatsizlikten kaynaklı bir günah değil, gerçekliğin esas doğasına karşı kör ve kayıtsız kalmaktır. Harold Netland, **Encountering Religious Pluralism: The Challenge to Christian Faith & Mission**, USA, Downers Grove, 111.: InterVarsity Press, Apollos, ©2001, p.184.

eserlerindeki karakterlerin kusursuz füzyonuyla bağdaştırarak göstermiştir. Tarot, Kabala, fizik, meditasyon ve Gnostik bilgi üzerine yayımladığı sayısız eserle tanınan ünlü ezoterikçi Samael Aun Weor'a göre tam da bu 'karmaşık' duruşu ve nüktedanlığı nedeniyle anlaşılamamış olan Wagner, aslında hiçbir zaman *Parsifal*'i kendi diliyle açıkça anlatmamıştır. Bu nedenle anlatının temeline oturduğu ve esinlendiği ezoterik^{6*} gelenekten bihaber olan birçok eleştirmen, yazar ve düşünür eserin gizemini çözmeye çalışmışsa da başarılı olamamıştır.⁷

⁶ ***Ezoterik (Yun. Esotericos):** Candan'ın belirttiği gibi, Ezoterik kelimesi Türkçede 'içrek', Osmanlıcada 'batını' anlamında olup, insanın içsel gerçekliğine dayanan bilgi hazinesine karşılık gelmektedir. Bu ifadeyle "içte kalan, saklı", yani 'gizli Öğreticilik' kastedilmektedir." Ezoterik'in karşıtı olan 'egzoterik', Türkçe'de 'dışrak', Osmanlıca'da 'zahiri'ye karşılık gelmekte olup, kelime bu dışsal bilgi anlamını taşımaktadır. Ergun Candan, **Gizli Sırlar Öğretisi**, Ed. Nilüfer Dinç, 13. bsk., İstanbul, 1998, Sınır Ötesi Yayınları, s. 33. Meydan Larousse Ansiklopedisi ise Türkçe eşanlamlısı 'içrek' başlığı altında "Yalnız vakıf olanlara öğretilen, vakıf olmayanlarca anlaşılmayan bilgi ve ya eserler" tanımını yaparak daha kapsamlı bir açıklama sunmuştur. (Meydan Larousse, 14 c., C. VIII., s.364) Menemencioğlu'nun belirttiği gibi, Ezoterizm, Antik Mısır kültürü ve Yunan Felsefesi başta olmak üzere, Hinduizm, Kabala ve Tasavvuf gibi mistik (gizemci) dinlerde evrensel varoluş yasalarına, insanın olgunlaşma sürecine, birlik bilinci ve tanrısalığa dair anlatılan tüm bilgilerin örtük anlamıdır. Bu bağlamda dışsal, genel geçer bilinen ya da yüzeyde görünen gerçeklikle arasında bir sınır vardır. Etimolojik olarak eski Yunanca'dan (Grekçe) Batı mistisizmine dahil olmuştur. Ezoterik açıdan çok zengin olan Yunan felsefesinin, antik dönemde Anadolu uygarlıklarına ve Akdeniz havzasına etkisi büyüktür. Yazar şöyle belirtir: "Grek felsefesi, antik çağlarda Anadolu, Yunanistan ve civar Akdeniz ülkelerinde yaygındı. Grekler, istila ettikleri yerlerde kendilerinden önceki kadim Pelask ve diğer kayıp Anadolu uygarlıklarının bilgilerini özümsemişlerdi. Roma İmparatorluğun yayılması ile bu değerlerde bir çöküş yaşandı ve Romalıların varisi Bizans İmparatorluğunun kuruluşu ile Hristiyanlık yayıldı, kadim bilgelik, ilim ve uygarlığına sırt çevrildi, anıtları yağmalandı, yazılı eserleri yakıldı ve karanlık bir devire girildi. Bu karanlık devir, Rönesans döneminde, Hristiyanlık öncesi bilgeliliğin keşfedilmesine dek devam etti. Bu nedenle, Anadolu, Mısır ve Mezopotamya uygarlıklarının varisi olan eski Grek uygarlığı, ona sırt çeviren Bizans'a kıyasla oldukça farklı bir nüansa sahipti ve insanlığa yerel değil evrensel değerler bıraktı." Kemal Menemencioğlu, "Temel Ezoterik ve Okült Terimler ve Kavramlar", ©2007 (Çevrimiçi), <http://www.hermetics.org/Terimler.html>, 3 Mayıs 2018. Diğer tarafta Hutin, Ezoterizm'in köken olarak Yunanca "*eisôtheô* kelimesinden gelmekte" olduğunu ve birebir tercümesiyle "giriş yapmak" anlamına geldiğini belirtmiştir. Dolayısıyla buna göre Ezoterizm, "[g]iriş yapmak, dışarıdaki insanların içeri girmelerini sağlayacak bir kapı açmaktır. Sembolik olarak gizli hakikati, gizli bir manayı meydana çıkarmaktır." Serge Hutin, **Gizli Cemiyetler: Masonluk, Gizli Dinler, Cinai Cemiyetler, Karbonari, Ku-Klux-Klan**, Çev. Mehmet Arık, İstanbul, Anıl Yayınevi, 1965, s.14. Gener'e göre, "Ezoterik' ya da 'Batını' doktrinler...varoluşun, ancak sevgi ile algılanabilecek ve akılcılıkla ortaya konulacak sebeplerini savunan ve yegane hedefi insanın tekamül ederek kamil insan haline dönüşmesi ve böylece tanrı ile birleşmesi[ni öngören] bir akımdır.[...] Masonluk ile çağdaş dünya üzerindeki büyük etkisini göstermiş ve günümüz batı uygarlığının oluşumunda büyük rol oynamıştır." Cihangir Gener, **Ezoterik-Batını Doktrinler Tarihi Kitabı**, Ankara, Gece Yayınları, 1994, s. 9. Öte yandan karşılaştırmalı tahlilinde Demirci, din olgusunun iki yorumu (batını-zahiri) arasındaki fark için şu ifadeyi ekler: "[G]eleneksel ve egemen yorum -ki büyük oranda zahiridir- zahir ve batın arasındaki boşluğu örtmeye çalışır veya farklılıkları görmezden gelir. Bu da genelde egemen olan zahiri anlayışın kurguladığı siyasal bir retorik çerçevesinde yapılır. [Açıkça itiraf edilmese de] iki gelenek (zahiriler-batıniler) arasında bir mücadelenin olmadığını söylemek mümkün değildir." Kürşat Demirci, **Yahudi Mistisizmi veya Kabalacılık: İnançlar ve Tarih**, İstanbul, Ayışığı Kitapları, 2015, s. VII.

⁷ Samael Aun Weor, **Parsifal Unveiled**, y.y., Glorian Publishing, ©2013. Kitabın tanıtım yazısından.

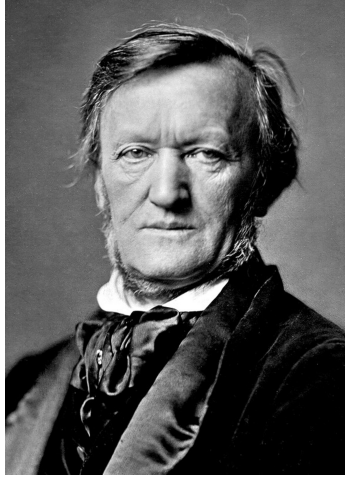
Biriktirdiği tüm teolojik altyapısının bir sonucu olarak yaşamının sonlarına doğru *Parsifal* eserinde ‘Hristiyan tasavvufu’ olarak adlandırılabilir mistik bir arayış içine giren ancak aslında dogmatik din anlayışından son derece uzak duran ve *Parsifal*’de mistik imgelerin örtük bir tercümesini yapan Wagner, Altar’ın belirttiği gibi “antikrist bir filozof olan Nietzsche’yi bu hareketiyle müteessir etmiş olacak ki filozof, Wagner sanatını bir anda inkâr etmiştir”.⁸

Bu tezde *Parsifal* eserinin karmaşık yapısını yukarıdaki kavramsallık ışığında çözümlemek için öncelikle Wagner’in kısaca yaşamına, eserlerine ve müzik tarihine damgasını vurmuş *Gesamtkunstwerk* (Bütünlüklü Sanat Eseri) kavramına; sanata, müziğe ve operaya bakışı üzerinden kendinden sonraki dönemler için ne tür köklü değişimler yaptığını dair genel bir bakış geliştirilecek; Nietzsche’nin, Wagner’in eserinde kullandığı Hristiyan unsurlarına karşı takındığı eleştirel tutumun altında yatan gerekçeler temelinde, Wagner’in ayrıksı duruşu ve bununla bağlantılı olarak *Parsifal*’de geliştirdiği ‘mit’ kavramı irdelenecek; bu tanımlar bağlamında Hristiyanlaşan Avrupa’da Kutsal Kase (*Graal*) epik eserlerinin ve Hristiyan mitlerinin içindeki Pagan esintilerinin, Wagner tarafından nasıl ve ne amaçla kullanıldığı yorumlanacaktır. Bunu takiben, Jung’un analitik psikolojisi, genel olarak müziğin ve özel olarak Wagner eserlerinin psikeyle olan koparılamaz ilişkisi, arketipler (*ilkörnekler*) ve kolektif bilinçdışı kavramları incelenecek; sunulan arketiplerin, Parsifal karakterinin bireyleşme yolculuğunda hangi karakter ve unsurlara karşılık geldiği psikanalitik açıdan tartışılacaktır. *Parsifal*’in, Wagner’in diğer operalarıyla olan ilişkisi üzerinden karakter karşılaştırmaları yapılacaktır; Wagner’in, ‘postmodernist’ addedilebilecek metinlerarasılık tekniği üzerinden libretto ile ilişkili farklı tarihsel ve edebi metinlerin etkisi üzerinde durulacaktır. Ayrıca eserde alegorik olarak işlenmiş aydınlanma düşüncesi ve kurumsal din dogmatizmi karşıtlığı masaya yatırılacaktır. Buradan yola çıkılarak Wagner’in yaşamı boyunca üzerinde derinlikli çalışmalar yürüttüğü ve tez içinde dört evrede incelenecek olan Hristiyan teolojisine yaklaşımı, Schopenhauer’in ‘istenç’ felsefesi ile tanışması ve bu iki unsuru Doğu

⁸ Cevad Memduh Altar, “Büyük Bestecilerden Richard Wagner,” *Ulus*, 22.IV.1944, (Çevrimiçi), <http://cevadmemduhaltar.com/makale-wagner.html>, 12 Ocak 2019.

mistisizminin farklı ekolleri ile ilişkilendirmesi bakımından *Parsifal*'in çok katmanlı yapısı ve sanatçıya ne ifade etmiş olabileceği ezoterik açıdan irdelenecektir.

I.RICHARD WAGNER'İN OPERA TARİHİNDEKİ YERİ



Resim 1.1: Richard Wagner (1813-1883)

www.gettyimages.com

22 Mayıs 1813 tarihinde, Almanya'nın Leipzig şehrinde doğan Wilhelm Richard Wagner, Alman bir besteci, şef, tiyatro yönetmeni, filozof ve bir makale yazarı olmakla birlikte, esasen müzik tarihine imzasını atmış olan opera eserleriyle bilinmektedir. Birçok ünlü opera bestecisinin aksine, senaryo ve librettolarını kendi yazmayı tercih eden Wagner, müzik dünyasına devrim niteliğinde ses getirmiş ve farklı türde tepkileri üzerine çekmiş nadir bestecilerdendir. Eserleriyle ilgili yorumlar; büyük seviyede duyulan hayranlıktan, işlerini ve fikirlerini topyekûn reddetmeye kadar giden, birbirine taban tabana zıt tepkileri barındırmaktadır. Kendisine karşı duyulan muğlak görüşlere rağmen Wagner'in 19. yüzyıl Almanya'sının ve diğer ülkelerin kültürel ve spiritüel yaşamına olan etkisi oldukça büyüktür.⁹

19. yüzyılda opera kavramının gidişatını dramatik ölçüde değiştiren Wagner, hiçbir müziksel materyal ve ezgi tekrarının olmadığı, geleneksel form anlayışını zorlayan ve sürekli değişen bir akışta ilerleyen, reform niteliğindeki beste yapısıyla gerek orkestranın gelişimine sağladığı katkı, gerek yeni bir şancı türü yaratması

⁹ Asja Nina Kovačev, "Return to the Origins-Wagner, Jung, and Symbolic Forms," **Musicological Annual**, Ljubljana University Press, Faculty of Arts, No:45, 1 Haziran 2009, s. 104.

gerekse taetral dışavurumun birçok alanını etkilemesiyle müzik tarihine damgasını vurmuştur.¹⁰

Wagner bestelerinin özellikle geç dönemde gelişim gösteren temel özellikleri arasında kontrpuantal doku^{11*}, zengin kromatizm, armoni ve orkestrasyon sunumu ve ayrıca *leitmotif* lerin (yönlendiren motif) yoğun kullanımı sayılabilir. Wagner, sıradışı kromatizm ya da ani değişen merkezi ton kullanımı gibi yeniliklerle müzik dilinde radikal buluşlara imza atmış, Avrupa Klasik Müziğinin 20. yüzyıldaki gelişimine öncü olmuştur.¹² Müziksel düşüncüyü *Gesamtkunstwerk* (Bütünlüklü Sanat Eseri) adını verdiği, şiirsel, görsel, dramatik ve plastik sanatların sentezini yaptığı kavramla en olgun seviyesine yükseltmiştir.¹³

Wagner'in, operalarında sunduğu ve birçok yazısında tartıştığı, eserlerinin geçirdiği evrim ve yaratıcı prensipler, çağının birçok farklı düşünür ve ideolojilerinden etkilenmiştir. Başlangıçta Fransız filozof Jean Jacque Rousseau'dan ilham alan Wagner, ilerleyen yıllarda Alman teolog, şair ve filozof Johann Gottfried von Herder (1744-1803); Fransız ressam Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823) ve Alman 'rasyonel metafizikçi' Friedrich Hegel'i (1770-1831) incelemiş, ayrıca Alman filozof ve ahlakçı Ludwig Feuerbach'ın (1804-1872) idealist felsefesinden ve Fransa'daki 1848 işçi devrimi fikirlerinden büyük ölçüde etkilenmiştir. 1854 sonrası ise Arthur Schopenhauer'in (1788-1860) 'karamsar' kuramından ilham almış olan Wagner, felsefi gelişimini 'istenç' (*Alm. Wille*) kavramı üzerinden işleyerek, son eseri *Parsifal*'de (1882) 'dini mistisizm' boyutunda zirveye ulaştırmıştır.¹⁴

Honolka v.d., Wagner'in kendi eserlerinin sadece tiyatro ve operayı değil, tüm insanlığı ve sosyal dinamiklerini değiştirip, aynı zamanda bir reform niteliği

¹⁰ Barry Millington v.d., **The New Grove Dictionary Of Music And Musicians**, Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, 2.bs., 29c., C.XXVI, London: Macmillan, 2001, s. 931.

¹¹ *Kontrpuantal müzik temel tanımıyla, neredeyse birbirinden bağımsız olan farklı ezgilerin aynı anda eşit önem verilerek bir araya getirilmesidir. Dolayısıyla müziğin dokusu, destekleyici armonilerden değil, birbirleriyle rekabet eden, yer yer zıtlaşan ama bütününde birbirlerini tamamlayan ezgilerin kesişiminden oluşmaktadır. (Çevrimiçi) <https://study.com/academy/lesson/what-is-contrapuntal-music-definition-texture.html>, 29 Eylül 2017.

¹² Ian Dallas, **The New Wagnerian**, Freiburg, Freiburg Books, 1990, s.37.

¹³ Kovačev, a.g.e., s. 104.

¹⁴ Martin Gregor-Dellin, **Richard Wagner-His Life, His Work, His Century**, Çev. J. Maxwell Brownjohn, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983, s.42

kazandırmasını hedeflediğini belirtmiştir. Bunu, daha ileride ayrıntılı işlenecek olan *Die Kunst und Revolution* (1849), *Das Kunstwerk der Zukunft* (1849) ve *Oper und Drama*^{15*} (1851) gibi makalelerinde görmek mümkündür. Reformcu hareketi, her ne kadar hedeflediği büyük sosyal, kültürel ve dinsel dönüşümü sağlamasa da eserlerinde ve yazılarındaki sorunsallaştırmalar, birçok düşünür ve sanatçıya ilham kaynağı olmuştur. Wagner, nihilizmin babası Friedrich Nietzsche'den (1844-1900), operalarında Alman ekolünün birikimini kendi sıra dışı armonik kullanımlarıyla canlandıran Richard Strauss'a (1864-1949) ve II. Viyana Okulu'nun kurucusu, modern ve atonal müziğin yaratıcısı Arnold Schönberg'e (1874-1951); ünlü Fransız şair Charles Baudelaire'den (1821-1867) *The Perfect Wagnerite*'in yazarı İrlandalı Nobel ödüllü yazar George Bernard Shaw (1856-1950) ve 20. yüzyılın en önemli Alman yazarlarından biri olan Thomas Mann'a (1875-1955) kadar birçok sanatçı ve düşünürün sanata ve sanat felsefesine bakışını derinden etkilemiştir.¹⁶

Holland'ın belirttiği gibi, Wagner'in müzik tarihinde çığır açan ünlü 'Tristan akoru' kendinden kısa bir süre sonra ortaya çıkacak empresyonist akımın yolunu açmış, Fransız besteci Claude Debussy'nin (1862-1918) operalarında duyulan çözüme ulaşmayan akorların ve 'aşkınlık' duygusunun -ait olduğu Fransız müziğinin etkisiyle Wagner'i deforme ederek de olsa- en büyük ilham kaynağı olmuştur. Debussy'nin egzotik muğlaklığı, paralel hareketle ilerleyen akorların belirsizleştirdiği puslu formlar, müziğe büyümlü bir hava ve gizem katan artmış beşli akorlar ve çözüme ulaşmayan tam ton dizileri^{17*} Wagner'in dolaylı da olsa sağlamış olduğu etkilerdendir. Ancak Debussy'nin 'Fransız içgüdüler', baskın ve köşeli Alman metodolojisinden uzaklaşmasına sebep olmuştur. Nitekim Holland'a göre, Debussy'nin *Pelléas et Mélisande* (1902) isimli operası Alman ekolünün, uslanmaz 'ders verme' eğiliminden ve Wagner'in megaloman duruşundan arındırılmış bir Fransız versiyonudur. Tıpkı Wagner operalarında olduğu gibi, Debussy'nin karakterleri de asil ve gizemli olmakla birlikte, belirsiz bir Orta Çağ geçmişine aittir, ancak Wagner'in aksine bu karakterler 'sudan' meselelerden bahsetmekte, gündelik işlerine dair anlatılarda bulunmaktadır.

¹⁵ **Oper und Drama* makalesinin tamamını incelemek için Bkz.:
<http://users.belgacom.net/wagnerlibrary/prose/wlpr0063.htm>

¹⁶ Kurt Honolka v.d., **Knaurs Weltgeschichte der Musik**, München, Droemer Knaur, 1968, s.267.

¹⁷ *Tam ton dizisi, yalnızca Büyük (Majör) İkili aralıklardan oluşan dizidir.

Mutsuzlukları veya tutkuları büyük ‘kurtuluş’ meseleleriyle ilgili değildir; nutuk çekmezler, duruş sergilemezler veyahut bir monolog içinde iç çatışma yaşamazlar.¹⁸

A. Wagner ve ‘Gesamtkunstwerk’ (Bütünlüklü Sanat Eseri ya da Bütün Sanatların Birleşimi^{19*}) Kavramı

Wagner’a göre operanın en büyük sorunu, bir ‘ifade aracı’ olması gereken müzik sanatının, estetik bir ‘amaç’ haline gelmiş olmasıdır. Bu nedenle Wagner, kendi işlerinde öncelikle ‘müzik ve drama’ birliğini yakalamayı hedeflemiştir. Bunu elde etmek için de Millington’ın ifade ettiği gibi, “tüm sanatların bir sentezi”²⁰ olan *Gesamtkunstwerk* (Bütünlüklü Sanat Eseri) kavramını geliştirmiş, müziğe ek olarak başka sanat form ve araçlarını da ahenkli bir bütün oluşturacak şekilde bir araya getirmiştir.²¹ Cevad Memduh Altar’ın kaleminden dökülen aşağıdaki tanım, *Gesamtkunswerk* kavramının içeriğine dair ışık tutmaktadır:

“Bir opera eserinin meydana gelmesinde müzisyenin oynadığı rol çok büyük, çünkü o eserin yaratıcısı müzisyen[dir]. Böyle bir eseri sahneye koyacak rejisörün oynayacak artiste ihtiyacı var. O eseri oynayacak artistin, yanı başında rejisöre ihtiyacı var. Ve daha nelere ve nelere ihtiyaç var. Bunu operacılar çok iyi bilirler. Fakat iş bununla da bitmiyor. Sahne lazım, sahnenin dekoru lazım. O zaman ressam, heykeltıraş, mimar ve süsleme sanatları işin içine giriyor. Onun için operaya en güzel terimi büyük Alman bestecisi Richard Wagner bulmuş ve şöyle demiş: “Gesamtkunstwerk”, yani sanatların bileşimiyle meydana gelen bir sanat. O halde opera eşittir sanatlar bileşimi! Burada her sanatçının emeği var, her sanatçının rolü var. Başka hiçbir sanat, kendi dışındaki sanatçıyı yardımcı olarak göremez kendi içinde!”²²

¹⁸ Bernard Holland, “Critic’s Notebook; How Debussy Defused Wagner In His ‘Pelleas’”, **New York Times**, 1983, s.16, (Çevrimiçi) <https://www.nytimes.com/1983/01/27/arts/critic-s-notebook-how-debussy-defused-wagner-in-his-pelleas.html>, 14 Mart 2018.

¹⁹ *Say, köşeyazısında *Gesamtkunstwerk* kavramını “Bütün Sanatların Birleşimi” olarak adlandırmıştır. Bkz.: Ahmet Say, “Wagner ve Verdi”, **Sol**, 6 Aralık 2013, (Çevrimiçi) <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/ahmet-say/wagner-ve-verdi-83722>, 12 Mart 2018.

²⁰ Barry Millington, **The Wagner Compendium**, London, Thames & Hudson, 2001. s. 232.

²¹ Carl Dahlhaus, **Richard Wagner’s Music Dramas**, Çev. Mary Whittall, 2. bs., New York, Cambridge University Press, 1992, s. 4.

²² Cevad Memduh Altar, I. Opera ve Bale Kongresi, 16-18 Mayıs 1989, Cevad Memduh Altar’ın irticalen yaptığı konuşmadan alıntı, (Çevrimiçi) <http://cevadmemduhaltar.com/1-opera-ve-bale-kongresi-konusmasi.html>, 4 Aralık 2017.

Bu yalın ve ayrıntılı açıklama, belki de Wagner'in kendine has üslubunu en iyi dile getiren ifadelerden biridir. Zira Wagner'e göre, bu tanımı karşılayan bir opera eseri, kusursuz bir kimyanın bileşenini oluşturmaktadır. Böyle bir bileşenin yaratılması, öncelikle 'uygun' sanatların ustaca bir araya getirilmesine ve daha sonra seyircinin bu kusursuz kimyayla bütünleşmesini sağlayacak bir felsefe, müzik ve drama etkisi oluşturmaya bağlıdır.²³ Mastrogiovanni, Wagner'in *Gesamtkunstwerk* (Bütünlüklü Sanat Eseri) kavramını tüm sanat formlarını birleştiren bir performans olarak tanımladığını ve tüm yaşamı boyunca hem operada hem edebiyatta bunu geliştirmeye çalıştığını belirtir. *Gesamtkunstwerk* sadece müzik, drama, plastik sanatlar, şiir, resim, edebiyat, dans ve sahnelemenin bir araya getirildiği bir derleme değil aynı zamanda ayrı ayrı formların kuvvetli bir sinerjisi olarak da düşünülmelidir. Dolayısıyla, *Gesamtkunstwerk*, diğer bir deyişle duyuların sentezidir.²⁴

Gesamtkunstwerk kavramı ilk defa Alman filozof ve yazar Eusebius Trahdorff (1783-1863) tarafından, 1827 tarihli *Ästhetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (Dünya Görüşü ve Sanatın Çalışması veyahut Estetiği) adlı makalesinde kullanılmıştır.²⁵ Wagner'in bu makaleden haberdar olup olmadığı hakkında kesin bir görüş yoktur. Bununla birlikte, Wagner'in 1849 tarihli *Die Kunst und Revolution* (Sanat ve Devrim) adlı makalesinde kullandığı bu kavram, daha sonraki yıllarda opera sanatının gelişimine büyük katkı sağlamıştır. 1849'da yayımlanan *Das Kunstwerk der Zukunft*'da (Geleceğin Sanat Eseri) ise bu kavramı detaylı şekilde anlatmıştır. Dahası, 1851'de tamamlanan *Oper und Drama* (Opera ve Drama) adlı kitabında, kullandığı her ayrı sanat formunun belirli ortak bir amaca hizmet ettiği 'opera ve drama birliği' fikrini derinliğince işlediği görülmektedir.²⁶ Daha sonra müzik dünyasında, Wagner'in yarattığı bu senteze ve operalarına *müzik draması* (*Musikdrama*) denilmesi tercih edilmiştir. Ancak Dahlhaus, *müzik draması*

²³ John L. Mastrogiovanni, D. Min., **Parsifal, The Will and Redemption: Exploring Richard Wagner's Final Treatise**, Middletown, DE, y.y., ©2014 pp. 28-29.

²⁴ A.e., s.26-27.

²⁵ Krisztina Lajosi, "Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media", **Frame: Literatuur en Muziek**, 23.2, Kasım 2010, s.43, (Çevrimiçi) <http://www.tijdschriftframe.nl/wp-content/uploads/2014/11/03.-Krisztina-Lajosi-Wagner-and-the-Re-mediation-of-Art-Gesamtkunstwerk-and-Nineteen-Century-Theories-of-Media-main.pdf>, 17 Şubat 2018.

²⁶ Kovačev, a.g.e., 105.

ifadesinin kullanımının, Wagner tarafından reddedildiğini belirtir. Gelgelelim, kendi eserlerini tanımlamak için kullandığı ‘geleceğin sanat eseri’, ‘söz ve müzik için drama’, ‘eylem/aksiyon’, ‘festival draması’ gibi isimler bu türe dair kullanımda pratiklik sağlamadığı gerekçesiyle, *müzik draması* bir tür olarak (Wagner’in tüm gönülsüzlüğüne rağmen) opera literatürüne geçmiştir.²⁷

Dahlhaus, Wagner’in *Oper und Drama*’daki cesur argümanında kullandığı (artık düşüşte olan operanın tamamlayıcısı ve onun yerine geçecek) ‘geleceğin sanat eseri’nde, dramanın ‘amaç’ veya ‘sonuç’, müziğin ise ‘ifadenin bir aracı’ olması fikrinin oldukça yanlış anlaşıldığı kanısındadır: ‘Drama’ya sadece metinden ibaretmiş gibi yaklaşmanın ve ayrıca müziğin, dramanın ‘aracısı’ olduğunu kavrayabilmek için, sözlerle müzik arasındaki ilişkinin ve müziğin metne olan bağımlılığının analizinin yeterli olduğu kanısının yetersizliğini vurgular. Oysaki *müzik draması*nda metin, eylemin tüm malzemesi değil, unsurlarından yalnızca biridir. Wagner, burada daha büyük bir amaç gütmüştür: mükemmelleştirilip arındırılmış insan doğasının koşulsuz ve aracısız temsilini yaratmak! Böylelikle ahlaken yozlaşmış ve uyuşmuş modern bir toplumda zar zor tanınabilen insan doğası, müzikle yeniden canlandırılmak istenmiştir. Yaşamın ve insan doğasının yeniden sahiplenilmesi fikri Wagner için önemlidir, zira müzik insanın arkaik kökenlerini hatırlama gücüne sahiptir. Ancak, müziğin bir aracısı olan insan doğasının temsili, sözlerden ziyade sahnedeki eylemin sahası olarak ön plana çıkmaktadır.²⁸ ‘Metin’ ile ‘drama’nın özdeşleşmesiyle karmaşıklaşan kategoriler, Wagner’in müzik ve drama ile ilgili farklı zamanlarda yaptığı tanımlarındaki tutarsızlıklar nedeniyle anlaşılması daha da güç hale gelmiştir.²⁹ Wagner, 1870’te yayımlanan *Beethoven* adlı makalesi ile birlikte, bundan yıllar önce ‘Geleceğin Müziği’ (*Zukunftsmusik*) ile başladığı bir ‘yeniden yorumlama’ sürecini tamamlamış olur. Bu süreç, *Oper und Drama*’da Wagner’in müziğin bir ‘ifade aracı’ olduğu argümanı ile Schopenhauer estetiğinden ilham aldığı dönem arasında geçen süreye karşılık gelmektedir.³⁰

²⁷ Dahlhaus, a.g.e., s.4.

²⁸ A.e., s. 4-5

²⁹ A.e., s.5

³⁰ Millington v.d., *The New Grove*, s.938.

Wagner, ‘Geleceğin Müziği’nde (*Zukunftsmusik*) enstrümantal müziğin ötesinde yer alan, metin temelli müziksel söylem türlerini giderek geliştirmiştir. Ancak bu iddia -özellikle Beethoven’a ait- senfonik müzik kategorisinin sanatçı tarafından yeniden ele alınmasıyla farklı bir yöne evrilmiştir. Wagner, Beethoven’ın eserleriyle birlikte, müzik ve sözlerin nihayet tam anlamda eşit bir statüye sahip olamayacağını kabul etmiştir: Schopenhauer’ın ‘metafiziksel müzik’ kavramıyla ise müziğin, ifadenin nihai amacı olduğu argümanını benimsemiştir. Ancak müziğin sözlerle birleşimi, ayrı ayrı olmalarından çok daha geniş bir duygusal ifade özgürlüğü sağlamaktadır.³¹

Oper und Drama’da Wagner’in müziğe dair çizdiği estetik tasarının, gerek 1854 sonrası başlayan Schopenhauer okumaları, gerekse *Nibelung Yüzüğü* (bundan sonra *Yüzük* olarak adlandırılacaktır) ve *Tristan und Isolde* (*Tristan ve Isolde*-1865) eserlerini besteleme sürecindeki tecrübeleri nedeniyle iyice muğlak ve grileşen bir alana kaydığı gözlemlenmektedir. Örneğin *Beethoven*’ın ilk sayfaları, bir kaynak olarak müziğin ‘dramayı yalnızca içerdiği’ savunuyla başlarken, birkaç sayfa sonra müziğin drama tarafından ‘belirlendiği’ fikri ön plana çıkmaktadır. Dahlhaus, bu durumun Wagner’in müziği iki anlamda ele almasıyla açıklar: birincisi, metafiziksel olarak-ki bunu Schopenhauer’e borçludur- diğeri ise gündelik ve empirik olarak. Wagner’e göre, ‘yaşamın tezahürü’ olan metafiziksel müzik, dramanın kaynağıdır ve hiçbir şekilde ona engel oluşturmamaktadır. Drama ise müziğin kendini gerçekleyebilmesi için gereken ‘biçimlendirici motif’tir. Dolayısıyla Wagner için ‘mutlak’ müzik kavramı müzik sanatının gerçekliğini yansıtan bir kavram değildir. Zira ona göre müzik, her zaman dışsal öğelerle belirlenlenmektedir: sözlerle, dansla, sahnedeki eylemle ve karakterlerin psikolojisiyle.³²

³¹ Millington v.d., s.938.

³² Dahlhaus, a.g.e., s. 5-6.

B. Wagner'in Klasik Müziğe ve Opera Sanatına Getirdiği Yenilikler

Borchmeyer'in belirttiği gibi, *Gesamtkunstwerk*'in, bir halk masalı veya mitin tüm ulusal özelliklerinden soyutlanarak evrensel bir fabla dönüşmesinin en derinlikli ve en berrak ifadesi olması hedeflenmiştir.³³ Wagner, Yunan trajedilerinin (özellikle Aeschylus'un eserlerinin) bütünlüklü sanat sentezinin en rafine örnekleri olduğunu, ancak bu sentezin zaman içinde bozulduğunu düşünmüştür. İnsanlık tarihi boyunca, Wagner'in yaşadığı çağ olan 19. yüzyılın yarısına kadar olan süreçte sanat dalları giderek birbirinden uzaklaşmıştır.³⁴ Opera reformu ve operayı Yunan tiyatrosundaki kökenine geri döndürme çabası, aslında ilk defa Wagner'in ortaya attığı bir mesele değildir. 18. yüzyılda Wagner'den önce de 'reform operası' adı altında konuyla ilgili birtakım adımlar atılmaya başlanmıştır. Buna rağmen Wagner, bu fikri geliştirmiş, drama ve müziğin birleşiminden meydana gelen farklı bir opera türü ortaya çıkarmıştır. Aynı zamanda kendi librettolarını da yazan Wagner, sahneleri müzikal olarak sürekli aklında planlayarak librettoya uyumlu hale getirmeye çalışmıştır. Bu nedenledir ki metinleri muazzam bir müzikal kalite ve derinlik taşımakta; geliştirdiği otantik müzik, sanatçının ayrıksı ruhunu birebir yansıtmaktadır.³⁵

Eserlerinin temel özelliklerinin arasında sonsuz ezgi, kendine has sıra dışı kromatizm ve *leitmotif* kullanımı sayılabilir. Ayrıca müzikal motifleri harekete geçiren, şekillendiren ve dönüştüren orkestra ve ona yapılan vurgu sayesinde, müziksel materyalin senfonik bir kimliğe bürünmesi fikri de Wagner'in önemli yeniliklerinden biridir. Bu kavramlar aşağıdaki alt bölümlerde ayrıntılı olarak incelenmiştir.

³³ Dieter Borchmeyer, **Drama and the World of Richard Wagner**, Çev. Daphne Ellis, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2003, s.180.

³⁴ Lajosi, a.g.e., s.47-49.

³⁵ Kovačev, a.g.e., s.106.

1. Sonsuz Ezgi

İtalyan stilinde bağımsız şarkı niteliğinde ‘drama bütünlüğünden kopuk bir müzik’ kullanımına karşı çıkan bir anlayıştır. Wagner kullandığı söz, ses, orkestra ve sonsuz ezgi bileşkesiyle kesintili resitatif-arya formunu yapıbozuma (*deconstruction*) uğratmıştır. Eserlerinde bitmeyen ve sonsuz akışta seyreden bir ezgiyi oyunun akışına ve kahramanların içsel dinamiğine adapte ederek sunar.³⁶ Campbell’in belirttiği üzere Wagner, seyircinin kulağına hoş gelecek standart algıdaki ezgiler yerine, insanların sanata ve sanat eserine bakışını dramatik şekilde değiştirecek, operanın hem metafiziksel hem psikolojik olarak daha derinlikli olmasını sağlayacak bir müzik peşindedir. Sonsuz ezgi kavramıyla, seyirciyi müziğin insan psikesini çok iyi ifade edebildiği derinlikli bir boyuta taşımak istemiştir. Wagner operasındaki şan partileri, metnin vurgularını ve içsel değişimini genişletir; bu müzikte daha önceki geleneksel operalarda duyulan melizmatik^{37*} yazımlara rastlanmaz. Bunlar, drama ve müziğin iç içe daima akış içinde olduğu, geleneksel arya yapılarından, koro bölümünden, baleden ve resitatiflerden arındırılmış eserlerdir. Wagner’e göre, geleneğin bu reddi melodinin eksikliği değil, aksine fazlasıdır. Sürekli çoğalan, akış içinde olan bitmeyen bir melodidir bu.³⁸

Bu ezgiyi tam anlamıyla sonsuz yapan şey, geleneksel anlamda bilinen ezgisel noktalama işaretlerinin yokluğudur. Klasik müzikte, kadanslarla biten düzenli müzik cümlelerine rastlanır. Ancak Wagner, buna alternatif olarak bir dizi ezgisel fikri bazılarını şan sesi, bazılarını ise salt oyunculuk aracılığıyla bir araya getirerek metinle organik bir bağ oluşturacak şekilde işlemektedir. Dolayısıyla sonsuz ezgi, metinle bütünlük doğasıyla sürekli bir fikirden başka bir fikre akmakta, sonuç olarak kadansların sağlayacağı standart vurguları yok sayarak adeta metafiziksel bir aşkınlık kazanmaktadır. Bu nedenle, örneğin *Yüzük*’te kolayca eserden çıkarılıp bir konser repertuvarına yerleştirilebilecek bölümler, arylar, ezgisel tekrarlar veyahut akılda

³⁶ (Çevrimiçi) <https://www.learnclassical.com/the-courses/wagner/wagner-5-endless-melody/>, 21 Eylül 2017.

³⁷ ***Melizmatik**: Müziğin bir heceye birden fazla nota gelecek şekilde yazılmasıdır.

³⁸ Michael Campbell, **Music 2: Student Edition**, 2. bs., Stamford, USA, Cengage Learning, 2015, s. 214.

kalıcı tınlar bulunmaz. Wagner’in tekrardan ve gelenekten sakınan bu tutumu bir bakıma hem seyirciye hem kendi sanatçı duruşuna karşı bir meydan okumadır.³⁹

2. Kromatizm

Feridunoğlu’nun belirttiği üzere,

“[k]romatik modülasyonun özelliği[;] arada ortak akorun bulunmayışı, ortak seslerin oluşudur. Değişime uğrayan akorun temel sesi, üçlüsü ve beşlisi, hatta bütün sesleri aynı anda değişebilir. Kromatik modülasyon ani bir ton değiştirim şeklidir. R. Wagner, R. Strauss, C. Franck kromatik modülasyonu en sık kullanan bestecilerdir. Chopin ve Brahms da bu tür modülasyonlara yer vermişlerdir.”⁴⁰

Wagner; çağdaşı olan diğer bestecilerden farklı olarak, tonal kromatizmin tarihinde bir çığır açarak bu kullanımı çok farklı boyutlara taşımıştır. DeVoto’nun belirttiği gibi, *Tristan ve Isolde* operasının açılışındaki ünlü Prelüd, Wagner’in eserlerinde kullandığı kromatizmin sıra dışı kullanımına verilebilecek önemli ve belirleyici bir örnektir. Armonik olarak Bach ve Mozart’ın sayısız örneklerinden ilham almış Chopin’in bazı erken dönem eserlerinde de tekrar eden sekvensler^{41*} aracılığıyla gerçekleşen ‘uzatılmış modülasyon zincirleri’ne rastlanmaktadır. Daha sonraları, hem Chopin’in görece geç dönem eserlerinde hem Schubert’de, daha uzak tonlara yapılan beklenmedik modülasyonlar da gözlemlenmektedir. Ancak *Tristan*’daki fark, tüm bu süreçlerin gerginliği ve beklentiyi arttıran, son derece sürüncemeli ve geciktirmeli bir şekilde işlenmesidir. Nitekim, *Tristan*’ın II. perdesinin tamamı neredeyse birbirini takip eden diatonik ve kromatik kırık kadanslardan oluşmaktadır.⁴² Sonuç olarak bu beklenmedik müziksel ‘virgüller’, armonik açıdan beklenti ve gerginlik hissini perçinlemektedir.

³⁹ A.e.

⁴⁰ Doç. Z. Lâle Feridunoğlu, **Müziğe Giden Yol: Genç Müzisyenin El Kitabı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, ©2004, s.73.

⁴¹ ***Sekvens (İng. sequence)**: Bir motifi bir ton aşağıdan veya bir ton yukarıdan çalmak ya da söylemek demektir. Klasik armonideki marş kavramının karşılığıdır.

⁴² Mark DeVoto, “A Field Guide to Chromaticism”, s. 4 (Çevrimiçi) <http://emerald.tufts.edu/~mdevoto/Chromaticism.pdf>, 29 Nisan 2018.



Görsel 1.1: Tristan ve Isolde, Prelüd, 1-3. Ölçüler

<https://www.laits.utexas.edu/tristan/motive1-3.php>

Görsel 1.1 *Tristan ve Isolde* örneğinde görüldüğü gibi, Prelüdün başlangıcında, 2. ölçüde duyulan ünlü Tristan akoru, bir yarı eksik 7'li akorun (Fa, Sol#, Si, Re#) tüm seslerini barındırmaktadır. Akor, çözülmek yerine başka çözümsüz akorlara doğru bir akışa geçer. Sol# notası sırayla La, sonra La# ve Si şeklinde kromatik olarak yükselir. Ancak Terry ve Bowman'ın analizinde belirtildiği gibi bu akor, La minör tonunda V7'i (dominant yedili akorunu) önceleyen bir 'ek altılı akor' (Fr+6), diğer bir deyişle La minörde II. derecenin 1. çevrimi olarak da adlandırılmaktadır. Wagner, burada Sol# apojatür notasının süresini uzun tutarak gerginliği arttırmıştır. Zira buradaki Fr+6 akoru, Sol# notası 2. ölçünün son sekizlik vuruşundaki La sesine çözülene kadar tamamlanmaz. 3.ölçüde ise La minör tonunun V7'si görülmektedir. Sopranoda bulunan La# geçit notası, Si'ye kromatik geçiş sağlar. Dolayısıyla V7 akoru, "Mi, Sol#, Si, Re" şeklinde yine geciktirilerek tamamlanmış olur.⁴³ Bu kısa örnekten anlaşılacağı gibi, temel olarak tonal bir armoni kullanılmasına rağmen, başvuru geciktirmelerle birlikte kromatizmin müzikte kullanımına dair daha önce denenmemiş ve devrim niteliğinde bir yaklaşımdan bahsetmek mümkündür.

Wagner'in müzikte kromatizme sağladığı bu katkı, Beaumont'e göre, birçok farklı platformdaki sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Bu katkının bazı tiyatro, müzik ve sinema eserlerinde saygı ya da parodi şeklinde yansımaları dikkat çekmektedir. Tristan akoru, elbette bunların arasında en popüler örnek olarak sanat dünyasında ayrıcalıklı yerini almıştır. Müzik tarihinde Tristan akorunu alıntıl原因 ilk sanatçı,

⁴³ Paul Terry & David Bowman, *A Student's Guide to A2 Music for the Edexcel Specification 2006-2007*, London, Rheingold Publishing Ltd, 2005, s.34.

Gilbert ve Sullivan şöhretinin^{44*} bestecisi Arthur Sullivan'dır (1842-1900). Sullivan, *Tristan*'ı, prömiyeri 1882'de gerçekleşen komik operası *Iolanthe*'in uvertürünün girişinde alıntılanmıştır. Uvertürde surdinli^{45*} yaylılar 'Tristan akoru'na ilerlerken, Wagner'in sonsuz ezgisine evrilmek yerine, birdenbire, onu hicvetmeyi hedefleyen Mendelssohn'cu bir parodiye çözürlürler. Elbette Sullivan bunu alıntılamanın tek sanatçı değildir. *Tristan ve Isolde* operasına büyük hayranlık besleyen Debussy, *Golliwog's Cakewalk*^{46*} (1913) adlı eserinde bu akora açıkça atıfta bulunmuştur. Ancak daha önce de belirtildiği gibi, Wagner'e duyduğu hayranlığa rağmen, Debussy'nin 'Fransız' duruşu, onu bu müzikteki gerilim ve ciddiyeti 'hafife' alma eğilimine itmiştir. Nitekim Debussy, neşeli bir piano eseri olan *Golliwog's Cakewalk*'da *Tristan* Prelüd'ünün yoğunluğunu bariz bir şekilde tiye alır. Aşağıdaki örnekte görüldüğü gibi, Tristan akorunun hasret duygusunu temsil eden çıkıcı motifi, birdenbire kaba ve grotesk bir tınıya dönüşerek sanatçının acımasız parodisinde uygunsuz aralıklarda defalarca tekrarlanmıştır.⁴⁷



Görsel 1.2: *Golliwog's Cakewalk* ve 'Tristan Akoru' göndermesi, 61-63. Ölçüler

⁴⁴ ***Gilbert and Sullivan:** Librettist W. S. Gilbert (1836-1911) ile besteci Arthur Sullivan'ın (1842-1900) Viktoryen dönemindeki ortaklığına atıfta bulunan terimdir. 1871 -1896 yılları arasında, birlikte on dört komik opera yazmışlardır. En bilindik örnekler arasında *H.M.S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance*, and *The Mikado* sayılabilir. Peter G. Davis, "Smooth Sailing", **New York**, 21 Ocak 2002, (Çevrimiçi) <http://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/reviews/5596/>, 17 Şubat 2018.

⁴⁵ ***Surdin:** (**Fr. sourdine**): Enstrümanların sesini kısmaya ya da dramatik etki için koyulaştırmaya yarayan bir nevi susturucu alet.

⁴⁶ ***Golliwog Cakewalk:** 1906-1908 arasında Debussy tarafından bestelenen *Children's Corner* adlı süit, altıncı ve son eseridir. Eser, küçük kızı 'Chouchou' takma adıyla bilinen Claude-Emma'ya ithaf edilmiştir. Elizabeth de Martelly, "Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Debussy's 'Golliwog's Cakewalk'", **Current Musicology**, No.90, Sonbahar 2010, Trustees of Columbia University in the City of New York, s.7, (Çevrimiçi) <https://currentmusicology.columbia.edu/article/signification-objectification-and-the-mimetic-uncanny-in-claude-debussys-golliwogs-cakewalk/>, 4 Nisan 2018.

⁴⁷ Rachel Beaumont, "Quoting Tristan: Echoes of Wagner over 150 years of music and film: Richard Wagner's iconic masterpiece pervades Western culture", 3 Aralık 2014, (Çevrimiçi) <http://www.roh.org.uk/news/quoting-tristan-echoes-of-wagner-over-150-years-of-music-and-film>, 29 Ağustos 2017.

Martelly'nin belirttiği gibi, *Golliwog's Cakewalk*'un 61-63. ölçülerinde 'parodi' şeklinde alıntılanan Tristan akoru, süregiden müziğin gidişatına müdahale etmekte ve eseri farklı bir ruh haline yönlendirmektedir. Tristan leitmotifi, eserde tam dört kez tekrarlanır ve Debussy, her alıntılamanın ardından müziğe *cakewalk*'un^{48*} çarpma notalarını ilişitir. Bu süsleme notalarının eklenmesi, Golliwog'un bedeninin Tristan müziğinin içine yerleştirilmesini temsil etmektedir.⁴⁹ Ayrıca akorun taşıdığı gerginlik, masumane *Golliwog's Cakewalk*'a ironik bir hava da katmaktadır. (Bkz.: Görsel 1.2)

Guerpin'e göre Debussy, 20. yüzyılın başında Fransa'da kabare ve müzikhollerde çalınan ve pek 'seçkin' bulunmayan (caz müziğin gelişimine zemin hazırlayan) *ragtime* türünün içine, duyguların ve aşk temasının müziksel anlamdaki temsili ve Romantizm'in zirvesi kabul edilen bu akoru koyarak, Wagner'in müziğindeki 'Alman ciddiyeti'ni kendi üslubu ile hicvetmiştir.⁵⁰

Bu akoru alıntılayanlar arasında ünlü sürrealist sinemacı Luis Bunuel ve ressam Salvador Dali da bulunmaktadır. Senaryosunu beraber yazdıkları *Bir Endülü's Köpeği* (1927) ve daha da önemlisi iki aşığın tutkulu ve acı dolu hikayesini sosyal bir eleştiri temelinde anlatan *Altın Çağ* (1930) adlı sürreal filmler, Wagner'in sadece sahne müziği için değil aynı zamanda yedinci sanat için de verimli bir alan oluşturduğunu kanıtlamıştır.⁵¹

Wagner'in *Parsifal* eserinde kromatizm kullanımına örnek olarak, Kase'nin habercisi 'şeytani' Kundry karakterine ait ezgi verilebilir. Everett'in belirttiği gibi, dramaya büyük ölçüde yön veren kadın karakter Kundry, özellikle gerginlik yaratan ve çözülmek isteyen triton ('şeytan aralığı'), yani artmış dörtlü aralığıyla özdeşleştirilmiştir. (Triton, aynı zamanda *Yüzük* serisinde Hagen ile özdeşleşen aralıktır.) Görsel 1.3'te kırmızı olarak işaretlenen yerler tritonun belirgin örnekleridir (2. ölçüdeki Mi-La# gibi). Bu *leitmotif*in öne çıkan özelliği ise inici kromatizmidir ve

⁴⁸ ***Cakewalk**: 1900'ların başında oldukça popüler olan, kazanan çiftin sonunda süslü bir pasta ile ödüllendirildiği bir salon dansı. (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/cakewalk>, 24 Ocak 2018.

⁴⁹ Martelly, a.g.e., s.27.

⁵⁰ Martin Guerpin, "Why Did Art Music Composers Pay Attention to 'Jazz'? The Impact of 'Jazz' on The French Musical Field, 1908-1924", **Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts**, Ed. Luca Cerchiari, Laurent Cugny ve Franz Kerschbaumer, Boston, Northeastern University Press, ©2012, s.68.

⁵¹ Beaumont, a.g.e.

bu, Kundry'nin şeytani kahkahasının müziksel karşılığıdır. Bu ezgi I. perdede Kundry'nin gökyüzünden bir atla sahneye girişinde de çalınır. Buradaki kromatizm, aynı zamanda atın dört nala gelişini temsil etmektedir.⁵²



Görsel 1.3: Kundry'nin kahkahası

3. Leitmotif (Yönlendiren ya da Kılavuz Motif)

Say'ın 'Kılavuz Motif' olarak da nitelendirdiği bu kavram “opera sanatında kimlik belirtmenin müzik dilinde anlatılmasıdır. Eserin seslendirilmesi sırasında aralarda duyulan melodik, armonik ya da ritmik motif, dramatik bir durumun, bir olayın, bir karakterin ya da belli bir düşüncenin müzik diliyle ifade edilmesidir.”⁵³ Eser içinde tekrar eden ve belirli bir kişi, olgu ya da nesneyi çağrıştıran *leitmotif* ler önceleri sadece kısa bir melodi olarak kullanılmış, daha sonraları bir akor veya sade bir ritim şeklinde de eserlere yerleştirilmiştir. Eserin, içeriğinde tutarlı bir bütün olmasını sağlayan bu müzik unsuru, bestecinin hikayesini, söz ya da fazladan bir katman eklemekten seyirciye ulaştırır.⁵⁴ Bir dramatik eserde *leitmotif*, belirli karakter, fikir, olgu, ruh hali veya nesnelerle ilişkilendirilen ses simgelerinin, dramatik eylem sırasında yoğunlaştırılıp iç içe geçirilmesi sonucu karakterlere ve psikelerine hayat verirken, bir yandan da sıra dışı bir ifade gücü yaratılmasına olanak sağlar.⁵⁵

⁵² Derrick Everett, 1996-2018, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/motiftop.htm>, 21 Haziran 2017.

⁵³ Ahmet Say, **Müzik Sözlüğü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002, s. 321, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192454>, 21 Mayıs 2018.

⁵⁴ Campbell, a.g.e., s. 214.

⁵⁵ Arnold Whittall, “Leitmotif”, **The New Grove Dictionary Of Music And Musicians**, Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, 2. bs., 29c., C.XIV, London, Macmillan, 2001, s.530.

Kovačev'in belirttiği gibi, *leitmotif*ler belirli bir ölçüde arketiplerin müziksel simgeleri olarak da düşünülebilir.⁵⁶

Tarihsel olarak bakıldığında, tekrarlayan motiflerin orkestra müziğinde kısa ve karakteristik olarak kullanımının 18. yüzyılın sonuna kadar uzandığı görülmektedir. Dönemin Fransız operalarında, eser içinde daha önceki olaylara çağrışım yapmak için kullanılan 'anımsama motifleri' (*reminiscence motifs*) bununla paralel düşünülebilir. Ancak kullanımları hiçbir zaman Wagner kadar sistematik ve yaygın olmamıştır. Carl Maria von Weber gibi 19. yüzyıl Romantik bestecileri de pekâlâ bu tekniğin gücünü keşfetmiştir.⁵⁷ Beethoven'ın 5. Senfonisindeki açılış teması bunun çok iyi bir örneğidir. Cooper'ın belirttiği gibi, Beethoven'ın arkadaşı ve biyografi yazarı Schindler, bu ana motif için 'kapıyı çalan kader' ifadesini kullanmıştır.⁵⁸ Hector Berlioz'un *Symphonie Fantastique* (1830) eserindeki 'idée fixe' (sabit fikir) kullanımı da bu yöneme verilebilecek başka bir örnektir. Berlioz eser boyunca bu temayı, bir sanatçının sevgilisine duyduğu takıntılı aşka çağrışım yapmak için kullanmıştır.⁵⁹

Bu motifi kullanan tüm besteciler arasında *leitmotif* terimiyle en sık ilişkilendirilen sanatçı elbette Wagner'dir. *Yüzük* serisinde belirli karakter ve olaylara gönderme yapan düzinelerce *leitmotif* vardır. Bazıları sadece serinin tek bir operasında, bazıları ise tüm seri boyunca kendini göstermekte olup, bu *leitmotif*ler durum, karakter ve simgeler arasında bağlantı kurulmasını sağlamaktadır. Simgesel bir librettosu olan *Lohengrin* operasında çok gelişmiş bir *leitmotif* kullanımı vardır.⁶⁰ Örneğin, karakter Lohengrin ve Kase krallığı La majör, Elsa ise Lab majör (ve minör) ile temsil edilmekte, diğer tarafta Ortrud ve sihirli güçleri, Lohengrin *leitmotif*nin ilgili minörü olan Fa# minör, Kral'ın sahnedeki trompetçileri ise Do majör ile ilişkilendirilmektedir. I. perdenin birinci ve ikinci sahnelerinde, birbirlerine yarım ton uzaklıkta olan Elsa ve Lohengrin tonaliteleri, simgesel ve son derece ifadeli bir etki yaratacak biçimde verilir. Ayrıca *Tannhäuser*'da Tanrıça Venüs'ün Dağı ve şarkı

⁵⁶ Kovačev a.g.e., s.106.

⁵⁷ A.e., s.106-107.

⁵⁸ Barry Cooper, **Beethoven and the Creative Process**, New York, Oxford University Press Inc. Clarendon, 1990. s. 42-43.

⁵⁹ (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/idee-fixe>, 4 Ekim 2017.

⁶⁰ Michael Tanner, **Wagner**, New Jersey, Princeton University Press, 1995, s.25.

yarışmasının düzenlendiği Wartburg ile bağlantılı olarak ‘duyumsallık, çile, şehvet’ ve ‘spiritüellik, aşkınlık, ahlak’ arasındaki zıtlık mücadelesi belirli motifler ve özdeşleşen tonaliteler aracılığıyla sunulmuştur. Örneğin, Venüs Dağı Mi majör ile temsil edilirken, hacılar, ilahi aşk ve kurtuluş teması Mib majör ile temsil edilmiştir. Bunun dışında, sadece bireyler ya da tekil kavramlar değil, grup halindeki karakterler de belirli ton ve motiflerle özdeşleşmiştir. Buna örnek olarak, Valküreler’in Si minör ve Nibelunglar’ın Sib minör ile ilişkilendirilmesi verilebilir.⁶¹

Parsifal’de ise Komünyon (Sevgi Şöleni) ve Kutsal Kase gibi önemli *leitmotif* örnekleri mevcuttur. Bunların teolojik içeriği, armonik açıdan ayrıntılı biçimde IV. Bölümde incelenecektir. (Bkz.: Görsel 1.4 & 1.5)



Görsel 1.4: Kutsal Kase leitmotifi
(<http://www.monsalvat.no/motiftop.htm>)



Görsel 1.5: Komünyon (Sevgi Şöleni) Leitmotifi
(<http://www.monsalvat.no/motiftop.htm>)

Ayrıca Kundry’nin II. perdede Mesih’i kastederek söylediği “sein Blick” (onun bakışı) *leitmotif*’i *Tristan ve Isolde* operasında Tristan’ın Isolde’ye duyduğu ‘özlem ve arzu bakışı’ ile özdeşleştirilmiş, her ikisinde de La#-Si ‘küçük ikili’ aralık kullanılmıştır. Çarmıhtaki Mesih, zalim Kundry’nin gözlerine ve aslında ruhunun derinliklerine bakmıştır. O bakış ki onlarca yaşam geçirse de asırların ötesinden

⁶¹ Millington v.d., s.945-947.

uzanarak Kundry'nin aklından asla çıkmayacaktır. Zira Kundry, o zamandan beri işlediği 'korkunç' günahın cezasını, aklından çıkmayan ve ona işkence eden bu bakış ile ödemektedir. Böylelikle Wagner, kendi operalarının arasında da *leitmotifler* aracılığıyla şiirsel bir iletişim kurmayı başarmıştır.⁶²



Görsel 1.6: Tristan Leitmotifi

(<https://www.laits.utexas.edu/tristan/motive1-3.php>)

Wagner'in ünlü Tristan akoru aynı zamanda *leitmotif* kullanımı için de verilebilecek çok iyi bir örnektir. Akor, klasik armoni geleneğinin ön gördüğü biçimde, dönemin dinleyicisi tarafından beklenen çözüm hissine ulaşmadığı için 'bitiş etkisi' de yaratmaz. 21. yüzyıl dinleyicisi için pekâlâ sıradanlaşan bu etki, Fry'ın belirttiği gibi, dönemin opera izleyicisi üzerinde şok bir etki yaratmış ve akor, bir devrim niteliğinde müzik tarihine imzasını atmıştır. Opera boyunca Tristan karakteri ile özdeşleşen bu akor, aslında onun arada kalmışlığını temsil etmekte; belirsiz ve çözümü olmayan yaşamının bir yansıması olarak kullanılmaktadır. Depresyon, özlem ve arzunun insanı tüketen hisleri müziksel olarak dinleyicinin zihnine böylelikle kazınmış olur. Fry, bu sayede Wagner'in bir besteci olarak zekâsının, bir dramatist olarak üstün yeteneğiyle *Tristan*'da buluştuğunu vurgular. Zira Wagner, tüm eser boyunca seyirciyi, akorun dayanılmaz gerginliğinin bertaraf edilmesi ve akorun çözülmesi için çaresizce bekletmeyi başarır. II. perdede aşıkların gizlice buluşmasında neredeyse çözüme ulaşacak bir his yaratılmasına rağmen (*Liebesnacht*/Aşıkların Düeti), Wagner esas 'müzikal orgazmı' dört saatlik dramının sonuna, Isolde'nin *Liebestod* ariasının bitiş akoruna ve nitekim 'ölüm' fikrine saklamıştır.⁶³ Ayrıca bu

⁶² Richard H. Bell, **Wagner's Parsifal: An Appreciation in the Light of His Theological Journey**, Eugene, Oregon, Cascade Books, ©2013, s.97.

⁶³ Stephen Fry, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=dWLp7lBomW8>, 30 Ocak 2018.

eksilmiş yedili akor, *Parsifal*'de Kundry'nin öpücüğü sahnesinde de modifiye edilmiş biçimde 'gizli' olarak duyurulur. Bu 'metinlerarası' çağrışımın simgeselliği, IV. bölümde ayrıntılı olarak işlenecektir.

Sonuç olarak bakıldığında, aslında Wagner *leitmotif* kullanımının sahipliğini hiçbir zaman üstlenmemiştir. Genelde 'Grundthema'dan (ana fikir) ya da sadece 'Motif'ten bahsetmiştir. Wagner'den sonra *leitmotif* fikri Richard Strauss (1864-1949), Sergey S. Prokofyev (1891-1953), Giuseppe Verdi (1813-1901), Giacomo Puccini (1858-1924) ve yukarıda bahsedildiği üzere Claude Debussy gibi Romantik, Post-Romantik ve Modern besteciler tarafından kullanılmaya devam edilmiştir.⁶⁴

4. 'Senfonik Opera' Kavramı ve Wagner Orkestrası

Wagner dramaturjisinin diğer iki önemli temel etkeni, armoni ve enstrümantasyon kullanımıdır. Kovačev'e göre, armoninin dışavurumcu gücü, özellikle *Tristan ve Isolde*'de en zengin ve yoğun halini almıştır: Wagner, daha önce kullanılmamış oktav aralıkları kullanmış, geniş bir nüans yelpazesi oluşturmuş, güçlü ve alışılmışın dışında etkiler yaratmış ve sıra dışı ses araçları icat etmiştir. Wagner'in müzikal anlamdaki reformu son derece planlı ve derinliklidir. Geliştirdiği çalgı zenginliğiyle orkestraya senfonik bir anlamla birlikte, karmaşık ve polifonik bir yapı katmış, *Der Fliegende Holländer* (Uçan Hollandalı-1843) operasından başlayarak müziğinde gözlemlenebilir bir gelişme göstermiştir.⁶⁵

"Wagner'in orkestraya kazandırdığı çok sayıdaki yeni nefesli çalgı, müziğe muhteşem bir canlılık katmıştır. Nefesli enstrümanların türleri böylece çeşitlenerek çoğalmaya devam etmiştir. Orkestrada bu kadar yeni nefesli çalgının yer alması, renklerin çoğalması ve maksimum fortissimo kullanılmasına rağmen, kadife yumuşaklığında seslerin ortaya çıkmasını sağlamıştır.] Wagner, bakır nefeslilere melodi sunma fonksiyonu veren ilk bestecidir. Wagner daha önce var olan kromatik enstrümanları, partiyonunda genişçe kullanmaya özen göstermiştir. Korno ve trompetin yeni modellerini, eski nefesli aletlerle birlikte kullanması orkestranın temelini değiştirmiş ve [orkestraya] yeni bir renk katmıştır. 'Tannhaeuser' uvertürünün röpriz bölümünde, üç trompet ve üç trombonun güçlü bir biçimde unison olarak

⁶⁴ Kovačev, a.g.e., s. 107.

⁶⁵ A.e.

duyulması gibi. Wagner'in *Lohengrin* operasının giriş sahnesinde trompet, kendi parlak sesiyle ön plana çıkmaktadır⁶⁶

Orkestranın rolünü gittikçe bağımsızlaştıran Wagner, orkestrasyonu felsefi düşünceleri iletmek için kullanmış, bu nedenle çoğu zaman şarkıcıları neredeyse gölgede bırakmayı tercih etmiştir. 19. yüzyılın genel eğilimiyle bağlantılı olarak Wagner'in olgunluk rüştünü ispatlayan zengin orkestrasının en büyük özelliği, tahta üflemeliler ile birliktelik sağlama amaçlı, güçlü bir yaylı enstrüman takviyesidir. *Yüzük* için 16 birinci ve 16 ikinci olmak üzere toplam 32 keman, 12 viyola, 12 çello, 8 kontrbas talep etmiştir.⁶⁷ Ayrıca daha önce pek ender görülen tahta nefeslilerdeki üçlü grubu *Parsifal*'de olduğu gibi *Yüzük* için de dörtlü olarak kullanmış ve bunu standartlaştırmıştır.⁶⁸ Ancak *Tristan* için üçlü, *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Nürnberg'in Usta Şarkıcıları*-1868) için de ikili (ve ilaveten piccolo/üçüncü flüt) kullanmayı tercih etmiştir.⁶⁹

Wagner'in müziğinde orkestral kaynakların genişlemesi, hem hali hazırda enstrümanların yeniden ele alınmasını hem de icat edilmiş yeni enstrümanlarla ilham verici tecrübeler yaşanmasını sağlamıştır. Bunların başında trombonlar gelmektedir. Wagner'in trombonlara kazandırdığı özgün ve bağımsız ses, enstrümanın 19. yüzyılda Avrupa'nın tüm opera salonlarında yaygın bir kullanım alanı edinmesine olanak vermiştir. Örneğin, *Parsifal*'de Mızrak motifine yapılan vurgu, ya da *Yüzük*'teki 'Lanet' teması trombonlar sayesinde etkisini artırmış, bu da Wagner'i takip eden dönemlerde enstrümana yönelik daha da radikal yeniliklere zemin hazırlamıştır.⁷⁰

Wagner orkestrasının icat ettiği belki de en önemli yenilik ünlü Wagner tubalarıdır. "Richard Wagner tarafından sipariş verilerek bakır üflemeli çalgı tasarımcılarına yaptırılan Wagner tubaları...günümüzde senfoni orkestralarında kullanılmaktadır. *Ring* [*Yüzük*] tubaları olarak adlandırılan bu çalgılara yazılmış olan partiler, genellikle korno sanatçıları tarafından çalınmaktadır. A. Bruckner, İ.

⁶⁶ Aydın Mecid, "Romantizm Dönemi Bestecilerin Eserlerinde Nefesli ve Vurmalı Çalgılar" Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Afyon, 2005, s.31.

⁶⁷ Millington v.d., s.952

⁶⁸ Mecid, a.g.e., s. 31.

⁶⁹ Millington v.d., 952.

⁷⁰ A.e.

Stravinsky ve Mahler gibi besteciler, Wagner tubalarına partiyonlarında yer vermişlerdir.”⁷¹ Mecid’in belirttiği gibi,

“Wagner, Berlioz’dan daha öteye giderek orkestra kadrosunu çoğaltır [...Tıpkı tahta nefeslilerde olduğu gibi b]akır nefeslileri kullanmada da sınırları aşmıştır. [*Yüzük*’te] bakır nefesliler grubunu, dört Wagner tubası, bas trompet ve bestecinin isteği üzerine yapılmış kontrbas trombonuyla birleştirmiştir. “Tannhaeuser” operasındaki şövalye marşı sahnesinde Wagner, trompet sayısını on ikiye çıkarmıştır. Bestecinin partiyonunda, ilk kez “Uçan Hollandalı” operasında tuba kullanılır. Özellikle “Nürnbergli Usta Şarkıcılar” operasında tubanın rolü büyüktür”⁷²

Tenor ve bas olmak üzere iki çeşit olan tuba, genelde korno dörtlüsü tarafından korno ağızlıklarıyla üflenmektedir. Bunun amacı ise kornolarla trombonlar arasındaki boşluğu kapatmaktır. Ayrıca Wagner, özellikle *Parsifal* ve *Yüzük* için alto obua yaptırmış, ancak bu enstrüman zaman içinde kalıcı olmamıştır. Bas klarnet bir ‘Wagner icadı’ olmamasına rağmen, *Tristan*’da oldukça yaygın biçimde kullanılmıştır.⁷³

Bir diğer önemli Romantik dönem bestecisi olan çağdaşı Giuseppe Verdi (1813-1901) ile karşılaştırıldığında, Verdi’nin operalarında orkestranın şan sesine eşlik ettiği görülürken, Wagner’in operalarında insan sesinin orkestra ile bütünlük oluşturduğu dikkat çekmektedir. Şarkıcıların, tüm eşit dengeler arasında birer ‘anlatıcı’ olarak nispeten ön planda olmalarına rağmen, melodi ve eşlik arasında diğer türlerde olduğu gibi yine de keskin bir ayrım bulunmamaktadır. Şarkıcılar, yüzeydeki eylemin devamlılığını sağlayan birer araç niteliğindedirler. Zira orkestra, en az insan sesi kadar önem taşımaktadır. Akılda kalıcılığı bakımından Wagner’in orkestral yazımının vokal yazımından daha üstün olduğu bile söylenebilir. Bu durumu Wagner’in *Bayreuth Festspielhaus*’ı tasarımıyla biçiminden anlamak da mümkündür: orkestra çukurunun tepesine konan bölme, sesin doğrudan sahneye

⁷¹ Doğan Çakar, “Senfonik Orkestrada Yer Alan Bakır Üflemeli Çalgılarda Doğuşkanlar, Valf Sistemleri Ve Pozisyonlar”, *Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-Dergisi*, 5. Sayı, Temmuz 2017, s. 242, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/327981>, 29 Mayıs, 2018.

⁷² Mecid, a.g.e., s.31.

⁷³ Millington v.d., s. 952.

gelmesini ve dolayısıyla orkestra müziğinin seyirciye ulaşmadan önce sahnede şarkı söyleyen insan sesleriyle karışmasını sağlamaktadır.⁷⁴ (Bkz.: Resim 1.2)



Resim 1.2: Bayreuth orkestra çukurunun üstünde bulunan engelleyici bölme
(https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bayreuth_Festspielhaus_orchestra_pit.JPG)

Wagner operasının orkestrasyonu öylesine güçlü ve şiddetlidir ki müzik literatürüne *Wagner Stimme* (‘Wagner sesi’) ve *Heldentenor* (Kahraman tenor) gibi yeni kavram ve ses kategorileri kazandırmıştır. Wagner şarkıcılarının özellikle alt ve orta tonlarda büyük ve koyu rezonansa sahip olmaları, bununla birlikte yüksek oktavlarda parlak bir tenor/soprano tınısı yakalayabilmeleri ve ayrıca koca bir Wagner orkestrasını aşacak şekilde saatler (ör. *Parsifal* yaklaşık dört buçuk saat sürer) boyunca eserin teatral derinliğinden ödün vermeden, ifadeli biçimde şarkı söyleyebilmeleri gerekmektedir.⁷⁵

⁷⁴ Campbell, a.g.e., s. 215.

⁷⁵ Neil Howlett, “What is a Heldentenor?” 10 Ocak 2010, (Çevrimiçi) <http://neilhowlett.com/articles/what-is-a-heldentenor/>, 27 Ekim Ocak 2017.

C. Wagner Eserlerindeki Mitolojik Öğeler ve ‘Kurtuluş’ Teması

Wagner, operalarında zaman ve mekan algısının yıkımı, rüya ve gerçeklik arasında belirsizleşen çizgiler; inanç, korku ve dünyaya karşı takındığı trajik tavırdan dolayı bireyin sahip olduğu yük ve ‘günah’ gibi kavramlar geliştirmiştir.⁷⁶ Wagner’in Alman ulusal kökenlerini arayışı, üzerlerinde derinlikli incelemeler yaptığı Jakob Ludwig Carl Grimm (1785-1863) tarafından 1835’te yazılan *Deutsche Mythologie* (Alman Mitolojisi)^{77*}, Georg Gottfried Gervinus’un (1805-1871) 1834 tarihli *Zur Geschichte der Deutschen Literatur* (Alman Edebiyat Tarihi) ve Wolfram von Eschenbach’ın (1170?-1220) *Parzival* (1200-1210) adlı epik şiiri gibi eserlerde yankısını bulmaktadır.⁷⁸ Wagner, operalarında Töton^{79*} efsanelerinden ve mitolojiden

⁷⁶ Robert W. Gutman, **Wagner: The Man, His Mind and His Music**, 2. bs., Orlando, Florida, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1990, s. 367.

⁷⁷ * James Steven Stayllbrass tarafından İngilizce adıyla “Teutonic Mythology” şeklinde çevrilen eser 1888 yılında yayımlanmıştır.

⁷⁸ Kovačev, a.g.e., s. 109.

⁷⁹ ***Töton** (İng. *Teutonic*): 1. Antik Germen ya da Kelt halkına ait olan 2. Hintavrupa dil ailesinin Germen koluna ait bir dil konuşan halka mensup kimse. (Çevrimiçi) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Teuton>, 12 Ekim 2017. Nişanyan sözlüğü; “Fr. teuton: Alman, özellikle eski Alman kavimleri; Lat. Teutones: Romalıların Germen kavimlerine verdiği ad” şeklinde tanımlar. (Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=totonik>, 12 Ekim 2017. Demirci, makalesinde Töton efsanelerinin tarihselliğini şöyle açıklar: “Avrupa’nın güneyindeki Greko-Romen dinlere karşı kuzey bölgelerinde de yine içinden geldikleri etnik gruplara göre sonraları Kelt, Slav ve Töton dinleri denilecek olan birtakım yerel dinler ortaya çıkmıştır. Greko-Romen dinlerinden farklı olarak bu dinlere ait kaynaklar azdır ve çoğunluğu Hristiyan yazar ve seyyahlardan gelir. Bu üç din içerisinde özellikle Kelt ve Töton dinleri Hristiyanlığa yaptıkları katkı açısından önemlidirler. Slav dini Hristiyanlık’la Avrupa’nın doğusunda ve geç bir zamanda tanıştığı için bu anlamda pek etkili olamamıştır. Küçük Asya’da Galatlar adı ile ortaya çıkan Keltler milattan önce IV. yüzyıldan itibaren Orta Avrupa’da görünmeye başlamışlardır. Çok tanrılı bir dine sahiptiler. Bunlarda Druidler denilen ve aynı zamanda çağlarının bilim adamları olan rahipler kadrosu önemlidir; bunlar özellikle astronomiyle yakından uğraşmışlardır. [...] Hristiyanlığa geçen Kelt (bazı uzmanlara göre Töton) unsurları arasında en önemlileri yeni yıl kutlamalarındaki bazı inançlardır. Çam ağacı motifi (büyük ihtimalle Töton kaynaklı) ve Kristmas’ta ocağa getirilen kütük (bu inanç özellikle Kuzey Hristiyanlığında yaygın olup Keltler’in Samhain âyinindeki Yule kütüğünün ocağa getirilmesi inancından alınmıştır), Roma Katolik Kilisesi’nin ‘Mundus Patet’ adıyla benimsediği ‘ruhlar günü’ (2 Kasım; Yule festivalinde ölümlerin belirli aylarda ve günlerde yaşayanların yanlarına geldikleri yolundaki inancın kutlandığı gün) ve çam ağaçlarına hediye asılması geleneği Kelt kökenlidir. Çok tanrılı ve ruhlara tapar (politeistanimist) nitelikte bir din olan Töton dini de Hristiyanlığa yaptığı katkı açısından önemlidir. Töton gök tanrısının adı olan Tyr (Alm. Ziu, İng. Twi) bugün ‘Tuesday’ kelimesinde yaşamaktadır. İngilizce’deki ‘Wednesday’in ‘wed’i de Tötonlar’ın tanrı Wodan’ıdır. Kuzeydeki popüler Hristiyan inançları, özellikle Tötonlar’ın mevsim ve tarım kültürlerinden oldukça etkilenmiştir. IX. yüzyılda St. Gall adındaki bir rahip bu inançların Hristiyanlığa girmesinde oldukça rol oynamıştır. Kuzeyli millî aziz St. Olaf kızıl sakalı ve elinde baltasıyla Töton tanrısı Fhor’un geç tipidir. Çok tanrılı nitelikte olan Slav dini de oldukça soyut kavramlara sahiptir ve Rus Ortodoksluğu’nun mistik oluşunun başlıca sebebi budur. Slav dininin en önemli tanrıları Chursu (güneş tanrısı), Makoşi ve Simaruglu’dur.” Kürşat Demirci, **Avrupa: Fiziki ve Beşerî Coğrafya/Din**, C. IV, Bölüm 2, 1991, s. 132-133. (Çevrimiçi)

alıntılardığı doğaüstü kahramanları sıkça kullanmış ve simgeselliğe oldukça önem vermiştir. Birçok operası güçlü bir vatanseverlik ve ulusal kimlik fikrini yansıtmaktadır.⁸⁰ Operalarında kullandığı mitolojik hikayeler; Antik Yunan tragedyaları, Orta Çağ Hristiyan efsaneleri (özellikle Kase romansları) ve elbette Kuzey mitlerinden esinlenilmiştir. Mistik temalar ve eski efsaneler ilk defa *Uçan Hollandalı* operasında kendini göstermiş, daha sonraki operalarda Wagner tarafından geliştirilmiş ve kurguladığı *Gesamtkunstwerk* kavramına uygulanmıştır.⁸¹

Alman efsanelerine ait doğaüstü kahramanlar ve mitolojik dünya kullanımı *Yüzük* dörtlemesinde doruğa ulaşmıştır. Wagner, antik Töton mitolojisi ile insanların Tanrı ve doğa ile olan karşılıklı ilişkisini ve çatışmalarını sunmuş ancak alegorik bir temelde toplumsal yapıyı ve modernitenin de getirdiği türlü bireysel ve toplumsal ahlaki sorunları sorunsallaştırmayı hedeflemiş; böylelikle nesne, simge ve karakterleri kullanarak dini, toplumsal ve ekonomik bazda çıkarımlar ortaya koymuştur.⁸² Eserde “[y]arı tanrılar burjuvaziyi, cüceler de gözünü yukarıya dikmiş kompleksli, paranın peşinde koşan küçük insanları temsil eder. Dörtlemenin başkarakteri Siegfried, doğada büyümüş [,] korkusuz bir kahramandır [, m]aneviyatın temsilcisidir ve bu yüzden insanlığın ve doğanın yok olmasını onun gibi doğadan gelen tertemiz bir ruh kurtarabilir”⁸³ Ayrıca, Refiğ’in, *Yüzük* serisinin son operasıyla ilgili tahlili ise dikkat çekicidir: “*Die Götterdämmerung* operasının finalindeki kıyamet[;] Avrupa’da Rönesansla başlayan kültürel, sanatsal gelişmeye tarihsel gerçekçilik ve yaratıcılık açısından son noktayı koymaktadır. Bu gelişmenin varacağı nihai hedef, ancak insanlığın sonu olabilir. Yani; kıyamet.”⁸⁴

Wagner, tematik bakış açısından Romantik müzik edebiyatında çok orijinal bir yere sahiptir. Honolka, Wagner’in müzik dramalarında yer alan - *Nürnberg’in Usta*

<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=040132&idno2=c040126#1>, 4 Aralık 2017.

⁸⁰ Asja Nina Kovačev, “Cognitive functions of myth: Explaining the universe and surpassing alienation”, *Lo Straniero* 38, 2003, s. 43-67.

⁸¹ Kovačev, “Return to the Origins” s.109.

⁸² A.e.

⁸³ Ayşe Tül Demirbaş, “Wagner Operalarının Düşünsel Altyapısı”, Ed. Yrd. Doç. Dr. Esin Ulu, **Müzik-Bilim Dergisi**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Sayı:1, Bahar 2012, s.22.

⁸⁴ Gülper Refiğ, Richard Wagner ders notları, s. 11.’den alıntıl原因 Ayşe Tül Demirbaş a.g.e s.22’den alındı.

Şarkıcıları hariç- en temel meselenin ‘kurtuluş’ teması olduğunu belirtir. *Uçan Hollandalı* operasında kendi suçunun yükünü taşıyan bir adamın aşık bir kadının fedakarlığına bağlı kurtuluşu ile başlayan izleksel süreklilik; Tannhäuser’in feraharmesi, Lohengrin’in zorlu başarısı, Tristan ve Isolde’nin lanetlenmesi ve Brünnhilde’nin kendini feda etmesi sonucu tüm dünyanın yeniden doğuşu ile devam eder ve son olarak Parsifal’in kefareti (*redemption*) ve Kase toplumuna vaad ettiği kurtuluş (*salvation*) ile son bulur.⁸⁵

‘Kurtuluş’ teması, temel olarak Hristiyan teolojisine ait bir kavramdır ve Wagner, eserlerinde bu kavramı Yeni Ahit’i referans göstererek ‘kefareti ödemek’ (to *redeem*) ve ‘kurtuluş’ (*salvation*) olarak iki kademedele almıştır. Kefaret; Eski Ahit’in Tekvin bölümünde Adem’in işlediği günahın (Bilgi Ağacı’ndan yediği elmanın) bedelinin İsa tarafından çarmıhta ödenmesi, ‘mükemmel ilahilik’ ve ‘kusurlu insanlık’ arasındaki yarığın kapatılması, Tanrı’nın İsa aracılığıyla insanlığı geri kazanması ve kendi ilahi planını dünya üzerinde gerçekleştirebilmek için insanlığı ‘asli suç’tan (*original sin*) arındırması anlamına gelir. Dolayısıyla ‘kefareti’ insanlık adına atılan ‘ilk’ adımdır. Diğer tarafta ‘kurtuluş’ ise insanın, bu bedel ödendikten sonraki adımını, yani insanın Tanrı’nın huzurunda kurtuluşa ermesi, affedilmesi, cezadan kurtulması, yenilenmesi, O’nun sonsuz yaşam ve merhametine kavuşması, nihayetinde O’nun bir parçası olması anlamına gelmektedir.⁸⁶

Tüm bu karakterlerin taşıdığı ortak kader aynı ‘kurtuluş’ fikrini yansıtmaktadır. *Yüzük* serisinde tüm geleneklere başkaldıran doğaüstü kahraman Siegfried ve Valhalla’nın kurucusu tanrı Wotan dahil olmak üzere, Wagner’in tüm karakterleri çoğunlukla erkektir ve Wagner’in kişiliğinin bir yanını temsil etmektedir. Bu karakterlerin temelinde hep derin bir kötümserlik yatar. Wagner, “hep yalnız olan, başkaları tarafından tam olarak anlaşılamayan bu karakterlerle kendi yalnızlığını yansıtmıştır. Bu yalnız erkek tanrılar[ın], savaşçıların başkahraman olması, adeta Beethoven’in 3. Senfoni’sinde Prometheus temasını kullanarak kendini Prometheus ile benzer kılması gibi, Wagner’in de kendi tanrısallığını ama aynı zamanda yalnızlığını ortaya koyuş biçimidir.”⁸⁷

⁸⁵ Honolka v.d., a.g.e., s. 178.

⁸⁶ Carlos Madrigal, **Kurtuluş Yasası**, y.y., Haberci, 2013, s. 4-24.

⁸⁷ Demirbaş, a.g.e., s. 22.

D. Bayreuth Opera Binası (Bayreuth Festspielhaus) ve *Parsifal*



Resim 1.3: Bayreuth Opera Binası

(<https://www.gettyimages.com>)

Yaşamının son yıllarında geçirdiği ekonomik sıkıntıları, 1864'ten sonra Bavyera Kralı II. Ludwig'in (1845-1886) finansal desteğiyle aşan Wagner, kendi operalarının sahnelenmesi için tasarladığı Bayreuth Opera Bina'sını dört yıl süren bir inşaat sonrasında tamamlattır.⁸⁸ Elçilik sekreteri von Leinfelder'in ifadesiyle Kral'ın üzerinde 'şeytani bir etki' yaratan Wagner, böylelikle bugün hala süren Bayreuth Opera Festivali'ni 13 Ağustos 1876 yılında başlatmış olur.⁸⁹ Sanatçının, Orta Çağ Hristiyan efsanesi 'Kutsal Kase' üzerine temellenen mistik temalı son eseri olan *Parsifal*, Wagner için ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Birçok Orta Çağ şairinden esinlenilerek yazılan eser, temel olarak Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival*'inden ilham alınmıştır.⁹⁰

⁸⁸ Gregor-Dellin, a.g.e., s. 336.

⁸⁹ Manfred Eger, "The Bayreuth Festival and the Wagner Family," **Wagner Handbook**, Ed. Ulrich Müller & Peter Wapnewski, Çev. ed. John Deathridge, VI. Bölüm 19. Kısım, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, s. 491.

⁹⁰ Lucy Beckett, **Richard Wagner: Parsifal**, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, 1981, s. 1-3.

Wagner'in prömiyeri 26 Temmuz 1882 yılında yapılan *Parsifal*'in, Bayreuth Opera Binası'nın dışında bir yerde sergilenmesine yasak koymasına rağmen, ölümünden sonra bu yasak delinmiştir. *Parsifal*, 1914 yılının Ocak ayında Avrupa'nın birçok önemli opera salonunda temsil edilmeye başlanmıştır. Dahası, New York Metropolitan Operası'nın türlü yasal engelleri aşıp önemli miktarda bir ceza ödeyerek ilk performansı 1914 yılından önce gerçekleştirdiği söylentisi de mevcuttur. 1914 yılı, bilindiği gibi aynı zamanda 1. Dünya Savaşı'nın da başlangıç tarihidir. Wagner'in bu vasiyeti gerçekleştirilmemiştir, zira telif hakkına ait uluslararası antlaşmalar bu vasiyeti aşkın niteliktedir. Yasal koruma otuz yıllık süreyi aştığı için 1914 yılında Almanya'da da *Parsifal*'in telif hakkı geçerliliği ortadan kalkmış olur.⁹¹ (Ayrıntılı performans tarihleri için Bkz.: Ek 1)

İlginçtir ki Wagner'in ailesi için büyük bir hayal kırıklığı ve mutsuzluğa sebep olan bu durum, dünya için büyük bir ustanın başyapıtıyla tanışma fırsatına ve mutluluğuna dönüşmüştür. Bencillikten arınmış bir sevgi ve merhamet erdeminin önemini vurgulayan, spiritüelliğin ve mistisizmin gizli öğretilerini ustalıkla işleyen *Parsifal*'in, yeryüzünün sosyal, ekonomik, kültürel dinamiklerini sarsacak, sayısız yıkım ve felaket getirecek olan bir savaşın arifesinde dünyaya açılması elbette büyük bir ironidir. Wagner, bu muazzam eserin dünyaya açılmasını istememiş olsa da koşullar, yaklaşmakta olan 'toplu felaket'in sinyallerini almışçasına, eserin dünyaya kanatlanmasına zemin hazırlayacak şekilde gelişmiştir. İktidar mücadelesi, gelişim ve ekonomik rant uğruna doğayı ve insanı yok sayan modern insana yakılan bir ağıt niteliğinde, tüm dünya seyircisiyle buluşan *Parsifal*, belki de gizliden gizliye tüm insanlığı uyarmak için sahneye çıkmanın vaktini sakince gözetmiştir. Bugün hala geçerliliğini ve derinliğini koruyan eserin mesajı ve derinliği düşünüldüğünde bunun aksini iddia etmek elbette imkansızdır.

⁹¹ Weor, *Parsifal Unveiled*, s.70-71, 103.

II.MİT, ‘KUTSAL KASE’ ALEGORİSİ VE HRİSTİYAN TEOLOJİSİNDEKİ PAGAN ETKİLERİ

A. Teolojiye Yaklaşım Bağlamında ‘Nietzsche ve Wagner’ İhtilafı

Wagner, *Parsifal* dahil bütün eserlerinde, yalnızca bir yenilikçi olmanın ötesinde bir devrimci olarak da adını tarihe kazımıştır. Çağının çok ötesinde bir düşünür ve bir müzisyen olan Wagner; sanat, din ve politika dahil birçok alanda toplumsal ve kültürel bir dönüşüm hedeflemiş, Freud’un ortaya koyduğu psikanalitik kuram henüz gelişmemişken insan psikolojisine dair önemli çıkarımlar yapmış ve bunları müziğinde incelikle ve cesaretle işlemiş; sonuç olarak her daim muhalif duruşuyla spekülatif bir yaşam sürmüştür.⁹²

Altar’ın belirttiği gibi, çağının tüm sıradışı akımlarına daha iyi kulak verebilmelerine ve açık görüşlülüklerine rağmen, iki büyük filozof olan Nietzsche ve -Wagner’in özellikle *Parsifal* eserinde bizzat etkilendiği- Schopenhauer, Wagner’in mistisizmini kavrayamamış ve onu sert bir şekilde eleştirmişler ya da esere ilgisiz kalmışlardır.⁹³ Altar’ın aralarındaki bu anlaşmazlığın sebebine dair tahlili dikkat çekici niteliktedir:

“Acaba bu iki tanınmış filozofla Wagner arasındaki anlaşmazlığa sebep olan şu mu idi: Schopenhauer ve Nietzsche, her ikisi de mütemadiyen hayata yol arayan, hayata bağ arayan ve aradıklarını kendileri için bulamadıklarından bedbin olan filozoflardı; Wagner ise, hele *Parsifal* operasına kadar yazdığı eserlerle, mütemadiyen metafiziğe kaçan, mitolojiye dayanan, kurtuluşu öz sevgide bulan, yarattığı tiplerde ilahlardan, insanüstünden daha aşağı düşmeyen bir sanatkârdı; ve son eseri olan *Parsifal*’de ise bütün bunlardan yüzünü çevirerek birdenbire Hristiyanlığa iltica edivermişti: halâsı [kurtuluşu], iki filozofun tamamen aksine...Hristiyani bir tasavvufta bulmuştu.”⁹⁴

Tarihi olarak bakıldığında iki düşünür yollarını 1876’da ayırmasına rağmen, Nietzsche’nin Wagner’e dair yayımladığı eleştirileri, Wagner’in 1883 yılındaki

⁹² Bryan Magee, *Aspects of Wagner*, 2. bs., New York, Oxford University Press, 1988, s.36-37.

⁹³ Altar, “Büyük Bestecilerden Richard Wagner”

⁹⁴ A.e.

ölümünden sonra gerçekleşmiştir. Düşünsel yollarının ayrılmasında belki de en kilit sebeplerinden biri *Parsifal*'in spiritüel ve felsefi içeriği olmuştur. Aynı dönemde Nietzsche, 'en önemli başyapıtım' diye addettiği *Böyle Buyurdu Zerdüşt* (*Also Sprach Zarathustra*-1883-85) adlı eserini yazarken Wagner de kendi operatik dünyasını geliştirmekle meşguldür.⁹⁵ Özetlemek gerekirse, "Tanrı öldüğüne göre dinin dayattığı ahlakçı ve iyiliksever tutumun gerekliliği, bununla birlikte varoluşun bir Yaratıcı tarafından düzene ve gelişime yönlendirildiği yanılması da ortadan kalkmıştır. O halde iyilik ve merhametin, doğada yalnız kalan bireyi tutsaklaştırmaktan başka bir işlevi de yoktur. Bu nedenle yaşamın dayanılmaz zulmünden kurtulabilmek için tüm küçüklükleri yıkmak, zayıflıkları ezmek ve üstün bir birey olarak acımasız bir yaşamda galip gelmek gerekmektedir." diyen Nietzsche'nin türlü aforizmalarla sunduğu eserinde, bir 'üstinsan' (*Übermensch*) modeli olarak yaratılan Zarathustra adındaki mistik karakterin içsel yolculuğu anlatılmaktadır. Neredeyse otobiyografik bir temsil sunan Zarathustra, Wagner'in *Yüzük* serisindeki Siegfried karakterinden çok da farklı değildir. Ancak kısa sürede kendi ayrıksı ve otantik yolunu bulan Wagner, Nietzsche'nin keskin teoloji reddine tezat oluşturarak farklı bir yöne sapmış, Schopenhauer'in istenç kavramından etkilenmesine rağmen ne onun karamsarlığını edinmiş ne Nietzsche'nin bu yıkıcı, asi ve spiritüelliği topyekûn reddeden sert tavrını benimsemiş ne de (belki de en önemlisi) Hristiyanlığın dogmatizmine sarılmıştır.

Siegfried'in kısa sürede Parsifal olarak reenkarne olması, nihilist filozof Nietzsche için elbette dehşetengiz bir durum yaratmış; kendisine büyük ilham veren ve felsefi bir idol olarak benimsediği Wagner gibi bir aydının "Hristiyanlık denilen zayıflığa" böylesine yenik düşmesine büyük tepki göstermiştir:

"Kesinlikle artık veda etme zamanı gelmişti: hemen akabinde kanıtı da geldi. Richard Wagner [...] birdenbire, çaresizce ve yıkılmış bir şekilde Hristiyan çarmıhının önünde eğildi. Hiçbir Almanın gözleri yok muydu başında ya da acımadı mı bu korkunç görüntüye karşı [Wagner'in] edindiği vicdana? Tek sancıyan ben miydim? Yeter; bu beklenmedik hadise yıldırım gibi çöktü üzerime [...] Mahkum oldum artık...daha önce hiç olmadığım kadar yalnız olmaya. Zira benim Richard Wagner dışında kimsem yoktu zaten."⁹⁶

⁹⁵ Mastrogiovanni, a.g.e., 21-22

⁹⁶ Frederick Nietzsche, "The Anti-Christ", **The Portable Nietzsche**, Ed. ve Çev. Walter Kaufmann, New York, Penguin Books, 1976, s. 676.

Aslında genç yaşlarında Nietzsche için hem bir idol hem de bir takıntı haline gelen Wagner, Nietzsche'nin son derece anlamlı bulduğu bir şeyi icra etmiştir. Wagner'in müziği; onun için yaşamı, beraberinde gelen tüm acılara rağmen, katlanılır hale getiren zor bulunur bir cevherdir. Wagner'in müziğinde ve aynı zamanda Yunan tragedyasında gördüğü fark, acı çeken bireylerin Hristiyan teolojisinin önerisi gibi kurtuluşa acıdan geçerek varma yanılması yerine, bireyin kolektif bir sanatsal deneyimle değişip böylece hayatının olumlu şekilde dönüşmesine imkan sağlamasıdır.⁹⁷ Ancak bir dönem Wagner'in operasını kendi düşünselliğinin kutsal mabedi olarak gören Nietzsche için Bayreuth'teki tecrübesi bir hayal kırıklığı olmuş ve *Yüzük* ile yolları ayrılmıştır.⁹⁸

Yıllar içinde felsefesini geliştiren Nietzsche, modern ve rasyonel toplumla ilgili Avrupa'yı kasıp kavuracak bir kehanette bulunmuştur: Neredeyse iki bin yıldır hüküm süren Hristiyanlık ve Tanrı inancı, aydınlanma düşüncesinin bir sonucu olarak yok olmaya yüz tutacak; insanlığın o ana dek inandığı tüm ahlaki ve dini değerleri yerle bir olacak ve kaçınılmaz biçimde varoluşunu sorgulayarak kısa sürede kendini koca bir anlamsızlık bulutunun içinde boğulurken bulacaktır. Bu karamsar ve son derece iddialı öngörü, haklılık payı bir yana, en başta Nietzsche'nin bizzat kendi yaşamı boyunca içinden çıkamadığı bir sorunsal ve mücadele alanı olarak varlığını sürdürecektir.⁹⁹ Ancak Wagner, Nietzsche'den farklı olarak, insanın ilahi inanç yoksunluğundan dolayı burun buruna geldiği varoluşsal krizi Hristiyan teolojisinin bir 'aldatmaca' olduğu düşüncesinden yola çıkarak anlamlandırmaya çalışmamıştır. Bu, aksine Wagner için geleneksel anlamdaki dinin, hükmünü yitirdiğinde ele alabileceği yeni bir alan oluşturmuştur. Wagner'e göre bu kriz dinden uzaklaşmakla değil, onun altında yatan metafor ve mitolojik bağlamı, kendi sanatı aracılığıyla yeniden ve özgürce üretmekle atlatılabilirdi. Wagner, tüm dini öğretilerde, Nietzsche'nin görmediği ve belki özellikle de görmemeyi tercih ettiği merhamet etiğini farketmiştir. Bu, Wagner'i Schopenhauer'e daha çok yaklaştıran bir değerdir.

⁹⁷ "Modern Dünyanın Dahisi" Belgeseli, Sunan Bettany Hughes, BBC-Open University Production, İngiltere, 1. Sezon 2. Bölüm, 2016.

⁹⁸ Georges Liébert, **Nietzsche and Music**, Çev. David Pellauer & Graham Parkes, Chicago & London, The University of Chicago Press, ©2004, s. 67-68.

⁹⁹ "Modern Dünyanın Dahisi" Belgeseli

Nietzsche'nin, Wagner'e dair yukarıda belirtilen bu yırtıcı serzenişinden anlaşılacağı gibi Wagner'in *Parsifal*'de Hristiyan unsurlarını da arkasına alarak yöneldiği merhamet etiği, birçok 'düşünür' tarafından son derece spekülâtif ve şok edici bulunmuştur. Zira Nietzsche için merhamet olgusu, insan gelişimi için belki de en büyük zayıflıklardandır. Bu nedenle yaşamın, Wagner'in aksine, her zaman yüce idealler uğruna bir güç mücadelesine indirgenmesi gerektiğini savunmuştur.¹⁰⁰ Bu büyük tezata rağmen Nietzsche'nin *Parsifal*'in müziği için "hayatımda duyduğum en güzel müziklerden"¹⁰¹ dediği kaydedilmiş; Wagner'in müzikal dehası tüm 'Hristiyan unsurlarına' rağmen yine de tüm çevrelerce takdir edilmiştir. Diğer tarafta, Schopenhauer'e gelince,

"Wagner sanatına gösterdiği ilgisizliğin sebebini, felsefi kanaatlerden ziyade, Schopenhauer'in müzikte belki de fazla amatör kalmasında veya sanat alanında değişmez kanaatler elde eden ihtiyar filozof tarafından Wagner yaratmalarının çok modern bir sanat telakki edilmiş olmasında aramak doğru olur."¹⁰²

Peki, Wagner gerçekten de -Nietzsche ve çağdaşlarının düşündüğü gibi- Hristiyan çarmıhının önünde eğilmiş midir?

Wagner'in, görünürde 'Hristiyan teolojisi' ve 'geleneksel din' unsurlarıyla bezenmiş draması *Parsifal*, Wagner'in ölümünden çok sonra da çözmesi zor bir bilmece olarak yaklaşık yüz seneyi aşkın bir süredir birçok sanatseveri, filozofu, müzikoloğu ve konuyla ilgili yazıp çizen, eser üstüne düşünen tüm *intelligentsia*'yı peşinden sürüklemiştir. Katman katman açılan, iç içe geçmiş metafor ve simgeleri alegorik bir anlatımla sunan; derinliklerinde mitoloji ile dinin adeta esrarengiz bir ahenk içinde dans ettiği, seyirciye mistisizmin doruklarında oksijen sağlayan bu eserin, 'kutsiyet' unsurları içerdiği inkâr edilemez bir gerçektir. Bir

¹⁰⁰ Lesley Chamberlain, "The political message of Nietzsche's 'God is dead,'" The Big Ideas, **The Guardian**, 7 Şubat 2012, (Çevrimiçi) <https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2012/feb/07/political-message-nietzsche-god-is-dead>, 26 Aralık 2017.

¹⁰¹ Bell, a.g.e., s. 23.

¹⁰² Altar, "Richard Wagner ve Devrinin Filozofları", 1947, (Çevrimiçi) <http://cevadmduhaltar.com/makale-richard-wagner-ve-devrinin-filozoflari.html>, 26 Aralık 2017.

Bühnenweihfestspiel^{103*} (Sahneyi Kutsayan Şenlik Oyunu) olarak *Parsifal*'in sadece müziği bile bu konuda oldukça ikna edicidir.¹⁰⁴

Wagner'in insan kurtuluşuna dair aradığı yol, dinin prangalarından ve diğer tüm toplumsal tabulardan arınmış, otantik ve özgürleşmiş bir spiritüellikten geçmektedir. Bizzat kendi inşa ettirdiği Bayreuth operasında sahnelenmesini istediği *Parsifal*, Wagner için tam da bu spiritüel yolun özünü ifade etmektedir. 28 Eylül 1880 tarihli mektubunda bunu açıkça ifade etmiştir:

“Olur da bir gün, sadece ciddiyetsizlikten keyif alan bir seyircinin karşısında, son derece kutsal addedilen gizemlerin temsillerine şatafatlı bir gevşeklik ve ciddiyetsizlik hâkim olursa, meşru bir karşı çıkış sergileyecek Kilise otoritelerini kesinlikle suçlamamam gerekir. Bu eseri ‘Sahneyi Kutsayan Şenlik’ olarak adlandırmakta son derece haklıydım. Şimdi bunun için bir sahne kutsamalıyım ve bu sadece benim Bayreuth’taki şenlik tiyatrom olabilir. *Parsifal* sadece ve sadece orada oynanacak, bugün ve her zaman; başka bir tiyatroda hiçbir zaman seyirci için bir eğlence aracı olarak sunulmayacak.”¹⁰⁵

Bu ifadeden de anlaşılacağı gibi *Parsifal*, Wagner için aynı zamanda seyircinin içsel dünyasına nüfuz edecek bir misyon görevi de üstlenmektedir. Seyirci ‘iyi vakit geçirmek’ ya da hali hazırda kiliselerde aşına olduğu ve (temsil ettikleri simgeselliğin özünden ayrıştırılmış olan) birtakım ritüellere operatik bir gözle yaklaşmayacaktır. *Parsifal* aynı zamanda bir uyanış itkisi olmalı, öğrenme ve bilme arzusunu tetiklemelidir. Bu, insanın varoluşuna dair ezoterik derinliğinin bilgisidir.

Parsifal'in dini meselelerle olan birbirinden koparılamaz gerilimli ilişkisi ayrıntılı ve dikkatli bir değerlendirmeyi hak etmektedir. Yukarıda da belirtildiği gibi eserle ilgili tepkiler bugün bile hala birbirinden uç yönlere savrulmakta ve süregelen entelektüel tartışma platformu oldukça zıt kutuplara sahne olmaktadır. Örneğin Gutman; eseri “ilk bakışta sakın ve heybetli bir duvar süsü gibi görünürken daha yakından incelendiğinde, içinden kesintili ve tuhaf bir perspektifle tasarlanmış arkaplanların önünde grotesk ve kukla gibi hareket eden figürlerin ortaya çıktığı korkutucu unsurlarla dolu bir *pasticcio*” olarak tanımlamış ve *Parsifal*'in Bir Hristiyan

¹⁰³ *Wagner, *Parsifal*'i tanımlamak için bu kavramın kullanılmasını tercih etmiştir.

¹⁰⁴ Ulrike Kienzle, “Parsifal and Religion: A Christian Music Drama?” **A Companion to Wagner's Parsifal**, Ed. William Kinderman & Katherine R. Syer, NY, Camden House, 2005, s. 81.

¹⁰⁵ SL, s. 903.

eseri olarak algılanmasına şaşırdığını belirtmiştir.¹⁰⁶ Diğer taraftan Beckett, “Hayırlı Cuma sahnesi” için “‘şairin müdahalesi olmadan yaratılan dünyaya ait’ olan tüm modern kutlamaların en etkileyicisi” tanımını kullanmış, “*Parsifal*’deki Kase’nin...İsa’nın, insanlar arasında devam eden varlığını temsil eden Son Akşam yemeğindeki kupa olarak tam da en Hristiyan bağlam ve anlamda algılanmayı hak ettiği”ni belirtmiştir.¹⁰⁷ Wagner ve eseri hakkında taban tabana böylesine zıt görüşlerin varlığı elbette Borchmeyer’in anlamlı analizine ışık tutmaktadır:

“Kural gereği, hayatları boyunca şiddetli biçimde tartışma yaratan tüm sanatçılar er ya da geç klasik statüsünde bir yerde rafa kaldırılırlar ve sonrasında ne muhalif bir duruşları kalır ne de aykırılık ateşine kıvılcım olabilirler...Oysa Wagner’in eserleri, kendi sanatçı kişiliğinin de etkisiyle, uzlaşmazlık üretmeye devam etmekte, kendilerinin klasikleşmelerini engellemek için eşsiz saldırganlıklarını sürdürmektedirler.”¹⁰⁸

Michael Tanner ise “[i]nanması zor olsa da huzur ve barış üzerine yazılan *Parsifal*, geçmişte olduğu gibi bugün de en sert münakaşalara ve çekişmelere yol açmıştır.” diyerek Parsifal’in ironik tabiatına dikkat çekmiştir.¹⁰⁹ Kienzle’nin belirttiği gibi, yüzeysel bir bakışla oldukça ‘şaşırtıcı’ yahut ‘geleneksel tavırda’ gibi görünse de eserde daha derin bir bağlamda kullanılmış olan Hristiyan mitolojisine ait görsel ve spiritüel içerikler, nevi şahsına münhasır olmakla birlikte aslında son derece radikal bir perspektifte Hristiyan dogmasıyla çelişmekte, hatta adeta bu dogmaya rest çekerek onu kendi ‘silahı’ ile alaşağı etmektedir.¹¹⁰

Peki, tüm tarih boyunca Batı dünyasında büyük ölçüde toplumsal ve siyasal bir iktidar alanı ve ayrıcalık elde eden, buna ilaveten son derece katı, dogmatik bir inanç sistemini yasalarıyla beraberinde getiren ve neredeyse iki bin yıldır hüküm süren bir vahiy dini söz konusuysa acaba *Parsifal* bağlamında ‘mit’ten söz etmemize izin var mıdır? Diğer bir deyişle, geleneksel anlamdaki Hristiyanlık ya da diğer semavi dinlerin meşruluğu ‘tartışılabilirlik’ platformundan böylesine uzakken bu dinleri ve azizlerini, inanç sistemlerini ve ritüellerini ‘mit’ kategorisi altında tanımlamak bir *oxymoron*

¹⁰⁶ Gutman, a.g.e., s. 432, 439.

¹⁰⁷ Beckett, a.g.e., s. 148,140.

¹⁰⁸ Borchmeyer, a.g.e., s. vii.

¹⁰⁹ Tanner, a.g.e., s. 184.

¹¹⁰ Kienzle, a.g.e., s. 81.

(tezat) değil midir? Hristiyanlıktan bahsederken ‘mitoloji’ kelimesini yanına eklediğimiz an, Hristiyanlığa dair tüm bağlamın sahip olduğu çağrışım ve anlamları elbette ters yüz edilmekte ve dolayısıyla bir olgu olarak ‘mit’i incelemeyi zorunlu kılmaktadır. İşte bu noktada tezin esas sorunsalı karşımıza çıkmaktadır: *Parsifal*’de, Hristiyan unsurlarıyla ‘kutsanmış’ edim ve eylemler ‘mit’ kategorisi dışında başka nasıl anlaşılır kılınabilir? Bu temel sorunsal, ‘mit’ kavramını derinliğince incelemeyi gerektirmektedir.

B. Evrenin Simgesel Bilgisi: Bir Yaradılış Hikayesi Olarak ‘Mit’ (Söylence)

İnsanın yeryüzündeki arkaik geçmişi ve varoluşun geçmişine dair her kavramda olduğu gibi, mitin de doğası gereği karmaşıklığı ve gizemliliği elbette göz önünde bulundurulması gereken bir ön koşuldur. Bununla birlikte aşağıda tartışılacak olan tanımlar, okuyucuya Wagner’in *Parsifal*’de Nors ve özellikle Hristiyan mitolojisi üzerinden neyi amaçladığı konusunu sorunsallaştırmada ve eseri çözümlemede fayda sağlayacaktır.

Kovačev’in belirttiği gibi, antik medeniyetler, yarattıkları mitler ile insan özünün önemli sorunsallarını açıklayabilmeyi hedeflemiş; onu doğal, toplumsal ve tarihsel olaylara anlam verebilme amacıyla icat etmişlerdir.¹¹¹ Mit, Jung’un ortaya koyduğu ‘kolektif bilinçdişi’ kavramının kendine has bir biçimi olmakla birlikte, tarihteki en erken biliş formlarından sayılmaktadır. İnsanın doğal ve toplumsal etkileşimine dair muazzam temsiller sunan karmaşık bir sistem olarak karşımıza çıkar.¹¹² Tarih boyunca filizlenip çoğalan, çoğaldıkça anlam zenginliği kazanan mitler, insanlığın tüm yaratıcı edimlerine ilham kaynağı olmuştur. Campbell ise iddialı bir tanımla mitin, kozmosun bitip tükenmeyen enerjilerini insanın kültürel dışavurumlarının içine akmasını sağlayan gizli bir eşik olduğunu belirtmiş; dinlerin, felsefelerin, sanatların, ilkel ve tarihsel insanın toplumsal biçimlerinin, bununla birlikte bilime ve rahatsız edici rüyalara dair başlıca keşiflerin, daima mitin o temel,

¹¹¹ Kovačev, “Myth as a form of cognition”, *Anthropos*, 2000, s. 36, 58-77.

¹¹² Kovačev, “Return to the Origins” s. 99.

büyülü döngüsünden fişkırmakta olduğunu vurgulamıştır.¹¹³ Dardel ise mitin, özsel olarak önem taşıyan bir kavram olduğunu ve yeryüzündeki bir yaşam biçimini temsil ettiğini; öznenin bu araçla kendini evrende var etme ve konumlandırmaya çalışarak yaşama ve varoluşa dair temel sorulara cevap aradığını öne sürer.¹¹⁴ Diğer tarafta Keen ve Valley-Fox, miti “kişiye, topluma ve kültüre bilgi, en yüksek seviyede anlam ve yön veren, iç içe geçmiş hikayeler, ritüeller ve gelenekler” olarak tanımlamışlardır. Bu tanımın Freud’un *bilinçdışı* tanımıyla paralellik göstermekte olduğu söylenebilir; zira mit, yüzde 10’u yüzeyde görülebilen, yüzde 90’ı ise bilinç sınırının altında kalan bir buzdağıdır.¹¹⁵

Mitoloji uzmanlarının çoğu, bir kültürü belirleyen mitlerin yaratıcı veya yıkıcı, sağlıklı ya da patolojik özellikte olabildiklerini düşünmektedir. Mit, olayların sebebini açıklayan bir dünya resmi ve hikayeler dizisi oluşturarak bir fikir birliği yaratır; sosyal düzeni takdis eder ve bir yaşama biçimi sunar. Fakat kişilere güvenlik ve kimlik kazandırdığı gibi aynı zamanda seçici körlük, katılık ve görüş darlığı da zerk eder çünkü temelinde muhafazakardır. Mitler, insanları atalarının inançlarını takip etmeye teşvik ettiği gibi, hikayelerdeki kahramanların edimlerini taklit etmelerini de öğütler.¹¹⁶ Dolayısıyla insanlar, içinde bulundukları kültüre ait mitsel kahramanların ya da dini anlatılardaki azizlerin yaptıkları eylemleri, çeşitli ritüellerle tekrar üretme yoluna giderler ve hikayelerde anlatılan ezoterik ve simgesel anlamları görmezden gelirler. Sistem ise bu körlüğü belirli siyasi, dini ve ekonomik çıkarlar yüzünden kasıtlı olarak üretmeye devam etmektedir. Birey tarafından içselleştirilen sistem aygıtları ise artık başlı başına organik bir mekanizmaya dönüştüğünden, asırlar boyu tekrar edilen hikâye ve eylemler kolektif bilinçdışının da etkisiyle insanların bir baskı görmeden

¹¹³ Joseph Campbell, **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalıcı Yayıncılık, 2013, s. 13.

¹¹⁴ Eric Dardel, “The Mythic,” **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984, s. 226.

¹¹⁵ Sam Keen & Anne Valley Fox, **Your Mythic Journey: Finding in Your Life through Writing and Storytelling**, Los Angeles, Jeremy P. Tarcher, 1989, s. XI-XII.

¹¹⁶ Kovačev, a.g.e., s. 99.

gönüllü şekilde uyguladıkları, yeniden ürettikleri ve gelecek nesillere aktardıkları birer yaşam pratiği haline gelir.¹¹⁷

Kirk, mitlerin kutsal bir doğaya sahip olmaları gerektiğini düşünmemektedir. Ona göre mitler birçok farklı form ve işlevde karşımıza çıkabilir. Dolayısıyla mitin hiçbir tekil tanımı tüm olasılıkları kapsayamaz; üst üste bindikleri yerler olabilir ancak hiçbir zaman tamamen örtüşmezler.¹¹⁸ Yine de mitin temel unsuru hayal gücü olduğundan bilimden farklı bir biliş türü olarak karşımıza çıkar.¹¹⁹ Rogerson' a göre, 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyıl başlarında yeşeren Romantik Hareket, Aydınlanma Felsefesinin iddiasının aksine, mitleri insanın en derin yaratıcı potansiyelinin bir dışa vurumu olarak görmüştür. Rogerson mitin; birçok oyun yazarına, müzisyene, şair ve ressama son derece sağlam bir ilham kaynağı olarak, 'insan varoluşunun derin gerçeğini' ifade etmelerine hizmet ettiğini belirtir.¹²⁰ Larsen'in mit yorumu da bu bağlamda paralellikler taşır. Zira ona göre mit, 'insan hayal gücünün evrensel dili'dir.¹²¹ Buna bağlı olarak, sanatçının mitolojik hayal gücünün, sadece zengin bir fantezi dünyası veya klasik mit ve fabllara yeniden yaşam verme fikri olarak düşünülemeyeceğinin altını çizmiştir. Ona göre mitler, görünürde sıradan olan 'gizli sebeplere', yani yüzeyin altındaki mitsel ve arketipsel izlere işaret eden fenomenleri derinliğince anlamamızı sağlamaktadır.¹²²

*Literalizm*¹²³ * hastalıktır, diyen Hillman ise mitleri *literal* olarak algılamının tarihsel incelemelerdeki en büyük handikap olduğunu belirtmiştir. Mitin kendini 'hakikat', 'esaslara dayanan', 'doğru' vs. olarak sunmayan, diğer bir deyişle *literal* olmayan tek aktarım biçimi olduğunu vurgulayan Hillman; mitsel hikayeleri hem

¹¹⁷ Karş. Louis Althusser, **İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları**, 1978. Althusser'in eseri bu konuya, farklı bir bakış açısı getirmekte; modern devletin, bireyi politik açıdan sistemi nasıl içselleştirmeye yönlendirdiğini gözler önüne sermektedir.

¹¹⁸ Geoffrey S. Kirk, "On Defining Myths", **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984, s. 58.

¹¹⁹ John William Rogerson, "Slippery Words: Myth". **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984, s.65.

¹²⁰ A.e.

¹²¹ Stephen Larsen, **The Mythic Imagination: Your Quest for Meaning Through Personal Mythology**, New York, Bantam Books, 1990, s. XVII.

¹²² A.e. s. 50.

¹²³ ***Literalizm**: Anlatının tüm yan anlamlarından, çağrışım, simgesellik ve mecazi kullanımından arındırılarak salt sözlük anlamıyla algılanması.

insan tecrübesinin arketipsel biçimlerinin birer sunumu hem de farklı kültürlerin (Kelt, Nordik, Yunan) konulu masalları niteliğinde değerlendirmiştir.¹²⁴ Öte yandan Gaster, mitin, her şeyin aynı anda iki açıdan da değerlendirilebileceğini öne süren fikrin bir dışı vurumu olduğunu belirtir: Bir tarafta şeyler geçici ve ani olabilirken diğer tarafta sonsuz ve aşkın birer nitelik kazanabilirler.¹²⁵

Eliade'a göre, günümüzde hala canlılığını koruyan bir mit, her daim dini edimlere ilham veren ve onları haklı gösteren bir kült ile bağlantılıdır. Bu fikirden yola çıkarak mitsel düşüncenin yapısını algılayabilmenin en iyi yolunun, hala canlılığını sürdüren mitin (*par excellence* gerçeği aydınlatığına inanılan mitsel ögenin) ait olduğu kültürü incelemek olduğunu öne sürer.¹²⁶ Dardel ise mitsel olanın mantığı dışlamadığını ya da zaman içinde onu öncelemediğini belirtir. Mit, mantığın varoluşuyla birden yok olmaz; onunla aynı anda varlık kazanır ve hatta onu tamamlar niteliktedir. Dolayısıyla bu durum 'çağdaş' entelektüellerin bile içinde var olmaya devam eden ilkel ve kadim insanın kalıntılarına benzetilebilir.¹²⁷ Bu önerge Larsen'ın, kişilerin farkında olmadan her gün mit ürettikleri fikriyle de örtüşmektedir. Dolayısıyla mit, insan psikesinin derinliğindeki her türlü gerçekliği, ona yön ve değer vererek aydınlatmaktadır; bu nedenle insanlığın kalbinin derinlerinde hiç eskimeden yaşayan, insanın özüne içkin bir katmanı işaret, söz ve biçimler aracılığıyla açık eden evrensel ve temel bir olgudur.¹²⁸ Diğer bir deyişle, mitleri incelemek aslında insanın kadim ve daha ilkel bir dönemine tanıklık etmektir. Bu geçmiş, yaşayan her canlıdan daha önce var olmuş olaylara, kahramanlara ve tanrılara ait bir geçmiştir.¹²⁹ Öte yandan, Larsen'ın kişisel mitolojiyle ilgili yorumu dikkat çekicidir:

¹²⁴ James Hillman, "A Note on Story," *Parabola*, IV:4, 1979, s. 43,45.

¹²⁵ Theodor Herzl Gaster, "Myth and Story," **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984, s. 37.

¹²⁶ Mircea Eliade, "Cosmogenic Myth and 'Sacred History,'" **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984, s. 138.

¹²⁷ Dardel, a.g.e., s. 241.

¹²⁸ Larsen a.g.e., s. 62.

¹²⁹ Dardel, a.g.e., s. 230.

“Kişisel mitoloji bireyin zamansızlığa dair farkındalığıyla başlar. Bununla birlikte, kendi kişisel yaşamımız sonsuz bir şimdilik içinde yer almasına rağmen, aslında o durağan nokta aracılığıyla yaşamımızın tüm zaman ve mekanlara ait olan insanlara bağlı olduğuna dair bir duyum da gelişir. Biz hayattayken, antik şamanların üzerinde dans edip ruhani şarkılar söylediği ve Kral Arthur’un adamlarının kutsal Kase arayışında ata bindikleri aynı toprağa basıyoruz. Acaba yaşam serüvenimiz onlarınkinden daha az hayret verici olmayabilir mi?”¹³⁰

Tüm bu tanımların ışığında, mitin belki de en önemli özelliğinin ‘simgesellik’ olduğu açıkça görülmektedir. Mit sadece bir hikâye değil; aynı zamanda kendini dilde, sanatta, dinde, bilimde ve siyasette yansıtan, Jung terminolojisiyle, özel bir formdaki ‘kolektif bilinçdışı’dır. Mit ile ilintili simgeler ve metaforlar, insanın tüm kültürel edimleriyle derin bir bağlantı içindedir. Yine de en önemli işlevlerinin sanatsal ve dini alanda olduğu söylenebilir.¹³¹ Nitekim Segal’in belirttiği gibi, mit, en önemlisi yeryüzü ve yaşamın yaratılışına dair bir anlatı niteliği taşımaktadır. Bu nedenle Kitab-ı Mukaddes’teki özellikle yaratılış (Tekvin, Bölüm:1-2), Adem ve Havva’nın Aden’den kovuluşu (Tekvin, Bölüm: 3) ve Nuh Tufanı (Tekvin, Bölüm: 6-9) gibi hikayeler ‘mit’ kategorisinde yer almalı ve buna göre incelenmelidir.¹³² Tarihsel açıdan bakıldığında mit ve dinin, sanatsal üretimdeki önemli etkisini görmek mümkündür. Elbette bu etkileşimin en iyi örneklerinden biri de Wagner’in mitsel anlatıyı temeline yerleştirdiği *Parsifal*’dır. Eserin ezoterik açıdan yorumlanması ve simgelerin dilinin çözülebilmesi için bahsi geçen mitlerin ve teolojik kültürün altında yatan gizli anlamların sorgulanması gerekmektedir. Bu nedenle öncelikle, eserdeki Hristiyan unsurlarına farklı bir boyut getirecek ve okuyucunun eserin derinliklerine inen yolculuğunda ona rehberlik edecek ‘örtük’ İsa figürünün mitolojik ve Pagan kökenlerine içkin bağlantıları incelenecektir.

¹³⁰ Larsen, a.g.e., s. 19.

¹³¹ Kovačev, a.g.e., 101.

¹³² Robert A. Segal, **Myth: A Very Short Introduction**, New York, Oxford University Press, 2004, s. 5.

C. Antik bir Güneş Tanrısı: İsa Miti

2007 yılının büyük yankı uyandıran *Zeitgeist: The Movie, Myth of Jesus* adlı belgeseli, Hristiyanlığın kutsal peygamberi İsa'nın, antik Pagan inançlarına ait bir kült olduğuna dair önemli tarihi saptamalar yapar. Elbette tezin amacı, belgeselde bahsi geçen 'kutsal' figürlerin gerçekten var olup olmadığını kanıtlamak değil, mitolojik açıdan bu figürlerin ve simgelerin *Parsifal*'de neden kullanıldığını araştırmaktır. Ancak, tüm dini yazıtların alegorik ve simgesel niteliklerinin bilincinde olmak bu tür bir çözümleme için gerekli bir ön koşuldur. Belgesel, aldığı gelenekdışı konum sebebiyle Hristiyan çevreler tarafından dünya çapında büyük eleştirilere maruz kalsa da ışık tuttuğu tarihsel noktalar tezin amacına hizmet ettiğinden büyük ölçüde fayda sağlamaktadır. Belgeselde İsa peygamberin, Hristiyanlık öncesi kadim Pagan inançlarıyla ve insanlığın çok eski çağlardan beri merakını cezbeden astroloji ile olan bağlantısı dikkat çekicidir.

İnsan, yeryüzündeki varoluşunun başlangıcından beri gökyüzünde gözlemleyebildiği en önemli cisim olan Güneş'i incelemiş; onun hareketlerine, yeryüzünde oluşturduğu etkilere, yaydığı aydınlığa ve dolayısıyla yaşamın en önemli kaynağı olmasına türlü anlamlar yüklemiştir. İnsanlık, bahar gelince her yerin yeşermesini, tüm doğanın tekrar uyanmasını sağlayan, her gün doğduğunda tüm yeryüzünü aydınlatan, yaşamı mümkün kılan bu cismin, yokluğunda tüm doğanın cansızlaştığını, toprağın verimsizleştiğini, yaşamın zorlaştığını gözlemlemiş; doğal olarak zaman içinde ve özellikle tarım toplumuna geçildikten sonra yaşam pratiklerini, tarımsal döngülerini, zaman kavramlarını ve elbette inanç sistemlerini hep bu altın gibi ışıyan, besleyen, büyüten ve ısıtan cisme göre belirlemiştir. Antik çağlardan beri bu nedenle Güneş; 'yaşam', 'aydınlık', 'iyilik' olarak addedilirken onun yokluğu 'ölüm', 'karanlık', 'kötülük' ile özdeşleştirilmiş; türlü mitlerde iyiyle kötünün savaşı ezoterik olarak Güneş'in varlığı ve yokluğu üzerinden işlenmiştir. Kadim uygarlıkların benzer bir motivasyonla yıldızları incelemeleri de onlara uzun vadede gerçekleşen doğal olay ve döngüleri tanımlarını ve elbette bunlara karşı hazırlıklı olmalarını sağlamıştır. Güneş'e 'tanrısallık' atfedilmesi, Hindistan'dan antik Mısır'a, Yunanistan'dan diğer Mezopotamya uygarlıklarına kadar birçok kadim medeniyette gözlemlenmiştir. Belgesel, tarihi olarak en güncel olan ve bu mitolojik Güneş Tanrıları arasında hala

kültürel geçerliliğini koruyan mitsel figürün İsa olduğu bilgisini sunmaktadır. Akalın'ın da belirttiği gibi "Hristiyanların öldürülen ve dirilen İsa'[sı]'nın hikâyesi, büyük ölçüde Güneş-tanrıların veya pagan kurtarıcı tanrıların özelliklerinden türetilmiştir"¹³³ Aşağıda farklı coğrafya ve zamanlara ait Güneş Tanrılarının bulunduğu görselden anlaşılacağı gibi Mısır'daki (Güneş Mesihi olarak bilinen) Horus, Friky'a'daki Attis, Pers kültüründeki Mithra, Hindistan'daki Krishna, Antik Yunan'daki Dionysus gibi Roma-Yunan uygarlığında bulunan Tanrı-insanların ortak özellikleri, tıpkı Hristiyan teolojisindeki İsa gibi, kış gündönümünün ertesi günü yani Aralık'ın 25'inde bir bakireden doğmaları, yeniden dirilmeleri, çarmıha gerilmiş olmaları ve/veya 12 sayısı ile olan bağlantılarıdır. (Bkz.: Resim 2.1)



Resim 2.1: Farklı Coğrafya ve Zamanlara ait Antik Güneş Tanrılarından Çeşitli Örnekler

¹³³ Kürşat Haldun Akalın, "Yunan-Roma Uygarlığında İnsan-Tanrılara Tapınma Töreni Olarak: Kilise Ekmek-Şarap Ayini," *Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, Erzurum, 2014, Sayı: 41, s. 130.

Örneğin, Resim 2.2'deki mozaik eserinden anlaşılacağı gibi, İsa'nın başında halesi bulunan 'Tanrısal çocuk' tasvirlerinin, Pagan tanrısı Osiris-Dionysus'la^{134*} büyük benzerlik taşıdığı görülmektedir.¹³⁵



Resim 2.2: Kıbrıs, Paphos'ta bulunan 'Dionysus'un Evi'ndeki Mozaik Görseli, M.S. 4. Yüzyıl
(<http://www.lost-history.com/dionysus.php>)

¹³⁴ ***Osiris-Dionysus**: Roma-Yunan kültüründe "Tanrı'nın oğludur. Babası Tanrı ve annesi ölümlü bir bakiredir. 25 Aralık'ta üç çobanın önünde bir mağarada ya da bir inek barınağında doğmuştur. O, dünyanın günahları nedeniyle, bir kurban olarak Paskalya zamanında ölür. O, ölümün ardından cehenneme iner, üçüncü gün dirilir ve ihtişam içinde göğe yükselir. Onun taraftarları, kıyamet günleri boyunca, onun yargıç olarak geri dönmesini beklerler. Onun ölümü ve yeniden dirilişi, onun etini ve kanını sembolize eden ekmek-şarabın yenilmesinden oluşan bir ritüel ile kutlanır. İsa, ölümünden önce şarap ve ekmekten oluşan sembolik bir son yemek kutlar. İsa, İncillerde ben yaşamın ekmeğiyim der ve son yemek sırasında ekmeği parçalar ve alın bunu bu benim bedenim diyerek onu havarilerine verir. Aynı şekilde gizem tanrı-insanı da sembolik olarak, ekmek ve ekmeği oluşturan buğday ile ilişkilendiriliyordu. Osiris'in paramparça edilerek öldüğü söylenirdi; bu, un üretmek için buğdayın dövülmesini sembolize eder. Ölü Adonis'in kemiklerinin bir değirmende öğütüldüğü, daha sonra rüzgara saçıldığı söylenirdi. İncillerde İsa ayrıca ben gerçek şarabım der ve son yemek sırasında bu benim kanım diyerek bir kap şarabı havarilerine verir. İsa gibi Dionysus da asma ve şarapla ilişkilendiriliyordu. Dionysus parçalanarak ölüyordu, bu parçalanma şarap üretmek için üzümün ayakta çiğnenmesini sembolize eder. İsa'nın havarileri, onun sunduğu ekmek ve şarabı yiyip içerek, sembolik olarak onun bedenini yer ve kanını içerler, böylece Christ ile bir olmuş olurlar. Bu tür kutsal bir komünyon, Osiris-Dionysus ile bir olmanın bir aracı olarak gizemlerde de uygulanıyordu. Tanrıyı yeme vasıtasıyla tanrısal komünyon fikri öyle eski bir ayındır ki, Mısır Ölüler Kitabında görülür. Paganlar Christ'in ölümünden dirilişinin, Attis'in yeniden dirilişinin...bir taklidinin olduğunu; Hristiyanlar ise Attis'in yeniden dirilişinin, Christ'in yeniden dirilişinin bir taklidi olduğunu iddia etmişlerdi. Antik bir Hristiyan geleneğine göre, İsa 25 Mart'ta ölmüştü. Bu, Attis'in yeniden dirilişinin Roma'da resmi olarak kutlandığı günle aynıydı. Bir başka antik Hristiyan geleneği, Christ'in ölümünü 23 Mart ve yeniden dirilişini 25 Mart olarak belirler; bu, Attis'in ölümü ve ölümünden dirilişiyle tam aynı zamana rastlar." Akalın, a.g.e., s. 130.

¹³⁵ Timothy Freke ve Peter Gandy, **İsa'nın Gizemleri: "Gerçek İsa" Bir Pagan Tanrısı mıydı?**, Çev. Aslı Bengisu, 2. bs., İstanbul, Ayna Yayınevi, 2011, s.222.



Resim 2.3: Mısır Heykeli, Bakire İsis ve oğlu Horus M.Ö. 3. yüzyıl (solda)

Resim 2.4: Bizans ikonası, Bakire Meryem ve oğlu İsa M.S 13. yüzyıl civarı (sağda)
(<https://www.eyefhorus.biz/power-of-myth/horus-and-jesus-the-egyptian-revelation/>)

Hristiyanlığa ait Meryem Ana ve bebek İsa simgesinin, tıpkı Paganların mucizevi çocuğu Osiris-Dionysus gibi, Antik Mısır'daki İsis ve oğlu Horus görseliyle de bağlantısı dikkat çekicidir. İsa örneğindeki gibi, çoğu antik Tanrı mitinde bakire bir anneden doğum simgesi mevcuttur. Tarihte, farklı coğrafyalarda bunun örneklerine rastlamak mümkündür:

“Küçük Asya’da [Anadolu’da] Attis’in annesi bakire Kibele’dir. Suriye’de Adonis’in bakire annesinin adı Myrrh’dir. İskenderiye’de Aion, bakire Kore’den doğmuştur. Yunanistan’da Dionysus, Zeus’u tüm ihtişamı içinde görmeyi arzulayan ve onun yıldırımlarından biriyle esrarengiz bir şekilde döllen, ölümlü bir bakire olan Semele’den doğmuştur. İsa’nın, Meryem’in rahminde sadece yedi ay kaldığı inancı, ilk Hristiyanlığın en çok alıntılanan, Yeni Ahit dışı metinlerinde yazılı olan popüler bir inançtır. Pagan tarihçi Diodorus, Dionysus’nun annesi Semele’nin de aynı şekilde sadece yedi aylık bir hamilelik geçirmiş olduğunu söylediğini anlatır.”¹³⁶

¹³⁶ A.e., s. 39.

Zeitgeist, İsa'nın diğer tanrı-insanlarla bağlantılarını Pagan Zodyak çaprazında çözümler:



Sembol 2.1: Pagan Zodyak Çaprazı
(*Zeitgeist: The Movie, Myth of Jesus*)

Zodyak çaprazı, tarihin en eski kavramsal işaretlerinden biridir. Güneş'in bir yıl içinde 12 büyük takımyıldızı içinden geçişini tasvir eder. 12 ayı, 4 mevsimi, gün dönümlerini ve ekinokslarını belirtir. Her takımyıldızı antropomorfize edilmiş, hayvan ya da doğa figürleriyle kişiselleştirilmiştir. Çaprazın ortasındaki Güneş simgesi ise görülemeyen yaratıcının sureti, yani Tanrı olarak kişiselleştirilmiştir.

İsa örneğine bakıldığında, Kutsal metinlerdeki anlatılarda İsa'nın 25 Aralık'ta Bethlehem'de (*Beytüllahim*) doğduğu, doğuda bir yıldızın bunun haberini verdiği, yıldızı ise üç kralın izlediği yazılmaktadır. İsa'ya 'Tanrı'nın oğlu', 'Dünyanın Işığı', 'İnsanlığın Kurtarıcısı' gibi isimler atfedilmiştir. Doğumuyla ilgili bu bilgilerin astrolojiyle bağlantısı dikkat çekicidir. Zira doğuda gece gökyüzünde görünen en parlak yıldız olan Sirius, 24 Aralık'ta 3 parlak yıldızla aynı hizalanmaya geçer. Antik zamanlardan bugüne aynı isme sahip olan bu yıldızların adı '3 Kral'dır. Sirius ve 3 Kral, 25 Aralık'ta Güneş'in doğuşuna işaret etmektedir. Bu nedenle 3 Kral, doğudaki yıldızı takip etmekte ve İsa'nın yani aslında Güneş'in doğuşunu müjdelemektedir.



Resim 2.5: Doğudaki en parlak yıldız (Sirius) takip eden 3 kral ve işaret ettikleri Güneş (İsa)
(Zeitgeist: The Movie, Myth of Jesus)

Freke ve Gandy, Sirius'un Güneş'e doğru yükselişinin Nil nehrinin habercisi olduğunu ve asırlar boyunca Mısır halkı tarafından Mısır Tanrı'sı Osiris'in ölümden dirilişi ile ilişkilendirildiğini de belirtmiştir.¹³⁷ Aynı hikaye Krishna, Mithra, Dionysus ve diğer tüm Güneş-tanrılarında görülmektedir. Akalın, Hristiyanlığın vahiy kitapları dışında İsa'nın yaşadığına dair hiçbir tarihsel delil olmadığını, hiçbir resmi veya tarihi kayıta ismine rastlanmadığını, dönemin hiçbir yazar ve tarihçisinin İsa'nın varlığına dair en ufak bir ifade kullanmadığını belirtmiştir.¹³⁸ İsa'nın yaşadığına dair bir kanıt olmadığını onaylayan Freke ve Gandy, buna ek olarak daha da önemli bir konuya değinerek İsa'nın yeni bir çağın kurtarıcısı olma mitinin arkasında yatan astrolojik bağlantıya dikkat çekmiştir:

"Yahudi tanrı-insanına, 'Balığın oğlu Jesus' anlamına gelen, Exodus¹³⁹* peygamberi Joshua ben Nun'a¹⁴⁰* atfen Joshua/Jesus adı verilmişti. Bu, Balık tarafından sembolize edilen, yeni astrolojik Pisces Çağı için tasarlanan bir kurtarıcı figürü için mükemmel bir addır. İsa'nın 'doğumu' için seçilen zaman, onu, Yeni Pisces Çağı'nda başlayan ... önemli bir astrolojik kavuşumla ilişkilendirir...Yıldızlar ile ilgili bu kavuşum, aynı zamanda, Pagan mitinde tanrı-insanın doğumunu önceden bildiren yıldız haline gelir.

¹³⁷ A.e., s.307.

¹³⁸ Akalın, a.g.e., s.131.

¹³⁹ *Exodus: Tevrat'ın ilk beş bölümünden biri olan *Mısır'dan Çıkış* adlı kitabı.

¹⁴⁰ *Nun: İbranice'de *Nun*, 'balık'ı temsil etmektedir. Samael Aun Weor, balık imgesinin tüm dinlerde, özellikle Hristiyanlıkta oldukça önemli bir simge olduğunu belirtmiştir. Nedeni çok az kişi tarafından bilinmekle birlikte, eski Hristiyanların ilk kutsal simgesi aslında haç değil, balıktır. Weor, 26 Mart 2014, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faq/scripture/3394-what-is-the-meaning-of-noah-and-the-ark.html>, 30 Mart 2017.

Bu yüzden, İsa sembolik olarak, Yeni bir Çağ'ın yeni kurtarıcısı haline gelir.”¹⁴¹

Zeitgeist, bu detayı çok önemli bir astrolojik gerçekliğe değinerek açıklar: İncil’de ‘çağ’ (*aeon*) kavramına yapılmış çok sayıda referans vardır. Gökyüzünü inceleyen ve astrolojiyle iç içe olan Antik Mısır’lılar ve ondan önceki kadim kültürler ortalama her 2150 yılda bir ilkbahar gündönümünün (21 Mart) sabahında Güneş’in Zodyak’taki farklı bir burçta, yani takımyıldızında gerçekleştiğini fark etmişlerdir. Bu, Dünya’nın kendi eksenini etrafında dönerken gerçekleştirdiği ufak yalpalama hareketinden kaynaklanmaktadır. Nitekim, Zodyak haritasındaki yıldızlar normal döngüleri yerine, tersine ilerlemektedirler. Bu yalpalama hareketiyle beraber tüm 12 burcun tamamlanması ise ortalama 25,765 yıla karşılık gelmektedir. Bu döngünün farkında olan antik toplumlar buna ‘Büyük Yıl’ demişlerdir. Dolayısıyla her bir takımyıldızı için geçen 2150 yıllık süreyi bir ‘çağ’ olarak adlandırmışlardır.¹⁴²

İncil (Yeni Ahit) temelde 3 çağdan bahsederken 4. çağın da gelişini müjdelemektedir. Bu astrolojik referansı Eski Ahit’te de görmek mümkündür: Musa, Sina Dağı’ndan 10 emri alarak indikten sonra İsrailoğullarının altın bir buzağıya taptağını gördüğünde çok öfkelenir. Taş tabletleri kırar, altın buzağıyı parçalar ve halkına, arınabilmeleri için birbirlerini öldürmeleri gerektiğini söyler. İncil akademisyenlerine göre bu davranış Musa’nın Tanrı’nın birliğine karşı gelindiği için verdiği haklı bir tepkidir, ancak astrolojik açıdan bakıldığında durumun tamamen simgesel olduğu gözlemlenmektedir. Zira burada bahsedilen altın buzağı, Zodyak döngüsündeki Boğa takımyıldızına yapılan bir göndermedir ve Musa, tarih itibarıyla tam da Boğa takımyıldızından sonra gelecek olan Koç takımyıldızının ve aynı adlı çağın simgesidir.^{143*} Dolayısıyla Musa’nın öfkesi, Tanrı’nın birliğini bozmalarıyla ilgili değildir, yeni çağın gelebilmesi için eskinin yıkılması gerekmektedir. Musa, bu simgeselliğin örtük bir işaretidir.¹⁴⁴

¹⁴¹ Freke & Gandy, a.g.e., s. 234.

¹⁴² Buna göre, M.Ö 4300-2150 arası Boğa çağı, M.Ö. 2150-M.S. 1 arası Koç çağı ve hala içinde bulunduğumuz dönem olan M.S. 1- 2150 arası ise Balık çağı olarak adlandırılmıştır. Dolayısıyla sırada ise Kova çağı vardır.

¹⁴³ Bu nedenledir ki Yahudiler bugün de hala ritüel olarak Koç çağını simgeleyen Koç boynuzunu üfleemektedirler.

¹⁴⁴ 24 Mart 2008, (Çevrimiçi) www.webskeptik.wikidot.com/zeitgeist-transcript, 29 Ekim 2017.

Bu sistem üzerinden bakıldığında İsa'nın, Kova çağından önce gelen Balık çağını temsil etmekte olduğu görülmektedir. İncil'deki 'balık' simgeselliği son derece belirgindir. 'Büyük Balıkçı' olarak da bilinen İsa'nın, Matta İncil'inde açlıktan ölecek 5000 insanı ekmek ve '2 balık' ile beslediği yazılmıştır:

“İsa kıyıya çıkar çıkmaz büyük bir toplulukla karşılaştı. Onlara karşı yüreği acıyla doldu; hasta olanları sağlığa kavuşturdu. Akşam olunca öğrencileri kendisine yaklaşıp, ‘Burası ıssız bir yer’ dediler, ‘Vakit de oldukça ilerledi. Artık topluluğu sal; kasabalara gitsinler, kendilerine azık satın alsınlar.’ İsa, ‘Buradan gitmeleri gerekli değil’ diye yanıtladı. ‘Siz onlara yiyecek verin!’ Öğrenciler, ‘Burada beş ekmekle iki balıktan başka hiçbir şeyimiz yok ki’ dediler. İsa, ‘Onları buraya bana getirin’ dedi. Tüm topluluğa çayıra oturmalarını buyurdu. Beş ekmekle iki balığı eline aldı. Gözlerini göğe kaldırıp onları kutsadı. Ekmekleri parçalayıp böldü öğrencilere verdi, öğrenciler de topluluğa. Herkes doyasıya yedi.” (Matta 14:15-20)

Ayrıca, Markos İncil'inde İsa'nın gizem yolculuğuna, Celile (Galilee) denizine yakın olan Copernaum adlı şehre gittiğinde başladığı yazılmıştır. İncil, İsa'nın Celile kıyılarında yürürken gördüğü iki havariden bahseder:

“İsa, Celile [Denizi'ni]n kıyısından geçerken, göle ağ atmakta olan Simun ile kardeşi Andreas'ı gördü. Bu adamlar balıkçıydı. İsa onlara, ‘Ardımdan gelin’ dedi, ‘Sizleri insan tutan balıkçılar yapacağım’ Onlar da hemen ağlarını bırakıp O'nun ardından gittiler.” (Markos 1:16-18)

Psikoposluk tacının (*mitre*) da aslında bir balık ağzı şeklinde olması İsa'nın bir figür olarak Balık Çağı'nı yansıttığının çok önemli bir göstergesidir. Ancak bu taç Hristiyanlığa ait orijinal bir simge değildir. Filistin ve Babil balık-tanrısı Dagon'un tasvirlerinde çok benzer bir taç kullanılmaktadır. Joseph kitabında, papalık tacının antik Pagan balık-tanrısı Dagon ve tanrıça Kibele'nin birebir uyarlaması olduğunu belirtmiştir.¹⁴⁵ Papalık tacı, Dagon'un açık ağızlı balık başını temsil etmektedir. Sivri ucu ve açık tepesi bunun çok belirgin bir kanıtıdır. Ayrıca Werness'in belirttiği gibi, Hristiyanlıktan çok önce 'Büyük Anne' olarak bilinen balık ağzı simgesi, ucu açık oval bir boşluk oluşturan görseliyle, 'rahim' ile ilişkilendirilmiştir. Bereket, doğum ve

¹⁴⁵ Ruben Joseph, **Why Are The Young People Leaving The Church-What We Need To Do To Keep Them In**, USA, Xlibris Corporation, 2011, s.25.

kadın cinselliği ile bağlantılı olan balık, Keltler ve kuzey Avrupadaki Pagan kültürler tarafından da benimsenmiştir.¹⁴⁶



Resim 2.6: Solda, Filistin balık-tanrısı Dagon; kafasından aşağı sarkan balık görünümündeki pelerini
Sağda, Kibele; Anadolu ve Mezopotamya tanrıçası, kafasında iki uçlu balık ağzı şeklindeki tacı
Ortada, Roma Katolik Kilise'sine ait balık ağzı şeklindeki tacı görseli

(Jack Dunn, *Dagon's Hat*)

İsa'nın balık ile olan türlü bağlantıları ve insanları '2 balık' ile beslemesi Zodyak çemberinde kendini görsel olarak tezahür etmiştir:



Sembol 2.2: Balık Burcu'nun temsili: "2 Balık"

Aynı zamanda İsa'nın doğumu olarak kabul edilen zaman, Balık Çağı'nın da başlangıcı olan M.S. 1. yüzyıldır. Luka İncil'inde İsa'ya ihanet edip onu ortadan kaldırmaya çalışanların 'hain' planlar yaptığı hamursuz bayramı arifesinde İsa, havarilerine kendisinden sonra törenin nerede kutlanacağını söyler:

Passah [Fısıh] 'ın kutlanması olarak bilinen mayasız ekmek töreni yaklaşıyordu. [...] Yahuda gitti, başrahiplerle ve tapınak görevlileriyle İsa'yı onların eline

¹⁴⁶ Hope B. Werness, **The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art**, New York/London, Continuum Publishing, 2003, s. 177.

*nasıl vereceğini danıştı. Onlarsa sevindi, kendisine para vermek için anlaştılar. Yahuda kabul etti. Topluluğun ortalıkta olmadığı bir sırada İsa'yı ele vermek için elverişli ortamı kollamaya başladı [...] İsa, Petros'la Yuhanna'ya buyruk vererek kendilerini saldı: [...] Onlar, 'Nerede hazırlık yapmamızı istiyorsun?' diye sordu. İsa, 'Kente girdiğinizde, sizi **testiyle su taşıyan bir adam** karşılayacak.' dedi. 'Kendisini izleyin.'* (Luka 22: 1; 4-6; 8-10).



Sembol 2.3: Kova Burcu ve “testiyle su taşıyan adam” görseli

Yukarıda koyu renkle yazılmış ifade, belki de İncil'deki en bariz astrolojik referanslardan biridir. **Testiyle su taşıyan bir adam**, elbette Zodyak haritasındaki Kova (*Aquarius*) burcu ve takımyıldızının örtük bir simgesidir. Kova, Balık'tan sonra gelecek olan çağı temsil etmektedir ve Güneş, İsa'nın temsil ettiği Balık Çağı'nı geride bıraktığında Kova Evi'ne girecektir. Dolayısıyla İsa, burada Kova Çağı'nın geleceğini müjdelemektedir. Matta İncil'inde Mecdelli Meryem ve Bakire Meryem, İsa'nın mezarına geldiklerinde bir melek onlara İsa'nın ölmeden önce vaad ettiği gibi dirildiğini söyler. İsa'yı gören herkes kendisine tapınır. Bazısı ise kuşkuya düşer. İsa onlara yaklaşır ve şöyle der:

*“'Gökte ve yeryüzünde tüm yetki bana verilmiştir.' dedi. 'Gidin, bütün ulusları öğrencim yapın. Onları Baba, Oğul ve Kutsal Ruh adıyla vaftiz edin. Sizlere buyurduğum her şeyi tutmaları için kendilerini eğitin. Bilesiniz ki tüm günler boyunca, **çağ sona erişinceye** dek sizlerle beraberim.'”* (Matta 28: 18-20)

Burada bahsedilen çağ (*aeon*) kavramı, çoğu zaman 'kıyamet günü' şeklinde adlandırılan ahiret, dünyanın sonu, yargılanma günü vb. şekillerde yorumlanmaktadır. Ancak burada astrolojik açıdan metin doğru bir şeye işaret etmektedir: İsa, Balık Çağı boyunca, yani doğumundan (M.S. 1.yüzyıl) 2150 yılına kadar insanlığı takip edecektir.

İncil'deki çağ bitimine dair ifadeler tamamen dogmatik şekilde yanlış yorumlanmış astrolojik bir alegoriden ibarettir.¹⁴⁷

Astrolojiyle bağlantılı bir diğer önemli figür ise İsa'nın annesi Bakire Meryem'dir. Meryem aslında Virgo (*Tr.* Başak) takımyıldızını temsil etmektedir. Latince'de 'bakire' anlamına gelen Virgo, aynı zamanda 'Ekmek Evi' olarak da bilinmektedir. Virgo'nun simgesi elinde başak olan bir bakiredir. Virgo, Ağustos ve Eylül'ü yani Kuzey yarımkürede hasat zamanını temsil etmektedir. Virgo takımyıldızına gönderme yapan Bethlehem ise 'ekmek evi' demektir ve aslında yeryüzünde değil, gökyüzünde bir yeri işaret etmektedir. Zira Pagan takviminin işaret ettiği "Güneş tanrılarının bütün bakire anneleri gibi Hz. Meryem de 8 Eylül günü doğmuştur".¹⁴⁸



Sembol 2.4: Elinde Başak tutan ve Hasat Mevsimini Simgeleyen Bakire

Kuzey yarımkürede, kış gündönümünde ya da 25 Aralık'ta gerçekleşen başka bir olgu da dikkat çekmektedir. Yaz gündönümünden (21 Haziran), kış gündönümüne (21 Aralık) kadar günler kısalır; hava soğur ve Güneş kuzey yarımküreden, daha küçük ve uzak şekilde görünmeye başlar. Antik dönemlerde güneşin bu uzaklaşması 'ölüm' sürecinin simgesi olarak algılanmaktadır. Bu, Güneş'in ölümüdür. 22 Aralık'ta Güneş'in 'inişi' tamamıyla algılanır duruma gelir. 6 ay boyunca sürekli olarak güneye kayan Güneş, 22 Aralık'ta en alçak seviyede seyreden yükselişini yaşar. Bundan sonra Güneş, 3 gün boyunca -en azından algısal olarak- güneye kaymayı durdurur. Bu tarihten sonra 25 Aralık'ta Güneş, her gün 1 derece kuzeye hareket etmeye, dolayısıyla daha uzun günleri, sıcaklığı ve baharı müjdelemeye başlar. Bu nedenle "Güneş (İsa)

¹⁴⁷ 24 Mart 2008, (Çevrimiçi) www.webskeptic.wikidot.com/zeitgeist-transcript, 29 Ekim 2017.

¹⁴⁸ Akalın, a.g.e., s. 132.

öldü, 3 gün ölü kaldı ve sonra dirildi.” denmektedir. Bu, Güneş’in Kuzey yarımküreye doğru kaymadan önceki geçiş periyodudur: O, baharı ve ‘kurtuluş’u getirendir. İsa’nın diğer tüm mitolojik Güneş tanrıları gibi doğumgünü bu nedenle 25 Aralık’tır. Ancak yeniden dirilişi bahar ekinoksuna kadar kutlanmamaktadır, çünkü ancak bu dönemde Güneş, ‘kötü karanlığa’ galip gelir; yeryüzü ısınır, doğa canlanır ve bahar gelir. Gündüzler de 21 Mart’tan sonra uzamaya başlar.

Hristiyanlıkta kutlanan Paskalya Bayramı, Gregoryen ve Jülyen takvimlere^{149*} göre değişiklik gösterse de aşağı yukarı Mart sonu-Nisan başına denk gelir. İsa’nın son akşam yemeğini yediği gün Perşembe olarak kabul edilir. Cuma günü çarmıhta ölür. Bu nedenle o güne ‘Hayırlı Cuma’ denmektedir: O, kendini insanlık için feda etmiştir. 3 gün sonra dirildiği için pazar günü ‘yeniden doğuş’, yani Paskalya kutlanmaktadır. Wagner’in *Parsifal* eserinin III. perdesinde ‘Hayırlı Cuma’ (*Karfreitag*) bağlamında kullandığı ritüel ise Komünyon’dur^{150*}, yani İsa’nın ölmeden önce havarileriyle yediği son akşam yemeği. Osiris, Attis, Dionysus ve diğer Güneş tanrıları da ‘Hayırlı Cuma’da Tanrı kuzusu olarak çarmıha gerilmiş, ölmüş ve 3 gün sonra dirilmişlerdir. Kurtarıcı Tanrı-insan, tıpkı Hristiyanlıkta olduğu gibi baharın gelmesi ve doğanın canlanması bağlamında büyük bir coşku ve kıvançla kutlanmıştır. Dirilişin pazar gününe denk gelmesi birçok dilde bugünü Güneş günü (*İng.* Sunday; *Alm.* Sonntag; *Lat.* dies Solis) diğer bir deyişle ‘efendinin günü’^{151*} olarak kabul edilmesine yol açmıştır.¹⁵²

¹⁴⁹ Gregoryen takvime göre 22, 23 Mart; Jülyen takvime göre ise 3,4 Nisan civarında kutlanmaktadır.

¹⁵⁰ ***Komünyon:** *Yun.* (εὐχαριστία) ‘Efkaristiya’ ya da ‘Evharistiya’; *Osm.* ‘Aşai Rabbani Ayini’; *İng.* ‘The eucharist’ ya da ‘Lord’s supper’. Katolik Kilisesinde İsa peygamberin son yemeği ve onun öğretilerinin anıldığı şarap ve ekmek yeme ayini. (Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=Komünyon&lnk=1>, 5 Şubat 2018.

¹⁵¹ *“İncil hikayesinin gerçekten Adonis dininden ve diğer putperest dinlerden ödünç alınmış görünen bir özelliği de cehenneme inıştır. İsa’nın Cuma gecesinden Pazar sabahına kadar cehennemde veya Hades’te kaldığı söylenir. Kilise, Hristiyanlar tarafından reddedilmiş olan İbrani Şabat yerine, o gün yeniden dirilme günü olduğu için, Pazar gününü kutsal gün ilan etti. O gün, haftalık güneş festivali olarak da yaygın biçimde kullanılıyordu. Güneş festivali olarak Pazar (Sunday), Mithra’nın günüydü. Mithra’nın Domius Rab olarak çağrıldığını belirtmek [de] ilginç olacaktır; dolayısıyla Pazar günü Hristiyanlardan uzun zaman önce de Rab’bin günü olarak anılmış olmalıdır. Rab’bin gününden kasıt, Rab’bin yeniden dirildiği Pazar günüdür. İsa’nın ölümden dirildiği gün olması nedeniyle, Pazar günü bir araya gelmesi ilk yüzyılda zaten gelenek olmuştu.” Akalın, a.g.e., s. 131. Bkz.: Arthur Weigall, **Hristiyanlığımızdaki Putperestlik**, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2002, s. 52, 71, 124.

¹⁵² Akalın, a.g.e., s. 131.

İsa ile ilgili en bariz astrolojik simgesellik ise 12 sayısıdır. 12 sayısı, İsa'nın yani Güneşin beraber hareket ettiği, dünyadan görünen 12 takımyıldızının astrolojik karşılığıdır. Zodyak çaprazı, Güneş'in figürsel olarak bir yıllık döngüsünü tasvir etmektedir. İsa, 12 havarisinden biri olan Yahuda (*Judas*) tarafından ihanete uğramış, "yaz ortasının ertesi günü yani 24 Haziran'da çok sevdikleri öğrencileri (İsa'nın Yuhanna havarisi) doğmuştur. Bu seçkin öğrencinin doğum günü Güneş tanrısının ya da tanrının oğlunun doğumuna (Hristiyanlıkta Christmas) denk derecede kutsal gün ilan edilmiştir."¹⁵³ Virgo takımyıldızının hareketine bağlı olarak tüm Güneş tanrılarının mitolojik olarak "sonbahar mevsimine girişte izleyicileriyle çelişkiye düştükleri gibi, günümüz İncillerdeki İsa da aynı günlerde havarileriyle fikir ayrılığına düşmüş ve çatışmaya girmiştir. Kışın en soğuk gününde pek çok paganın Güneş'in yeniden doğacağından derin kuşkuya kapılıp inancını sorguladığı gibi" İsa'nın simgesel olarak ihanete uğraması ve çarmıha gerilmesinin altyapısı bu şekilde hazırlanmış olur.¹⁵⁴

Zodyak çaprazı elbette sadece Güneş'in hareketlerini algılamak için icat edilen sanatsal bir araç değildir. Bu aynı zamanda bir Pagan spiritüel simgesidir. *Zeitgeist* belgeseli, Hristiyanlık haçının bir Pagan çaprazı adaptasyonu olduğunu belirtir. Bu nedenle eski okült sanatta İsa'nın kafası her zaman haçın ortasında resmedilmiştir. Zira İsa, yani 'Tanrı'nın Güneş'i', 'Dünya'nın ışığı' ve 'dirilmiş Mesih' olarak, her sabah olduğu gibi yeniden gelecektir.



Sembol 2.5: Pagan Çapraz Resim 2.7: Çarmıhta betimlenen İsa

¹⁵³ A.e.

¹⁵⁴ A.e., s. 132.

Hristiyan geleneğinin iddia ettiği gibi İsa, haç üzerindeki ‘dikenli taç’ ile ya da ‘Güneş’ olarak yaydığı ışınları ile her yıl bahar mevsiminde Paskalya’da dirilerek, kurtuluşu ve yeniden doğumu müjdeleyecektir, yeryüzünde milyonlarca yıldır olduğu gibi...



Resim 2.8: Güneş Mesihî
(Zeitgeist)

D. Kelt Mitolojisinden Hristiyan Dogmatizmine ‘Kutsal Kase’ Alegorisi

Din yapaylaştığında [ve orijinalliğini yitirdiğinde] sanat, dinin özünü kurtarma görevini, içindeki mitolojik imgelerin örtük anlamlarını özümseyerek üstlenmek durumundadır; böylece sanat, din olgusunun bizlere ‘hakikat’ olarak sunduğu bu imgelerin aslında birer metafor olduğunu gösterebilir, bu imgeleri yüceltebilir ve böylelikle içerdikleri derin, saklı anlamı görmemizi sağlayabilir.¹⁵⁵

-Richard Wagner, *Din ve Sanat*, 1880

Tarihi olarak İsa diye bir peygamberin gerçekte yaşayıp yaşamadığı bir yana, *Myth of Jesus* belgeselindeki astrolojik referanslar; Weigall’ın da belirttiği İsa figürünün simgeselliğine, Hristiyan geleneğindeki birçok ritüel ve inanışın Pagan ve diğer antik kökenlerine dair ışık tuttuğu görülmektedir.¹⁵⁶ Ancak Wagner, yıllara yayılan tüm teolojik araştırmalarının sonunda, İsa figüründe ve de onunla bağlantılı tüm öğretisi ve ritüellerde insana dair daha duru, daha hakiki başka değerler görmüştür.

¹⁵⁵ Richard Wagner, “Religion and Art”, Çev. W. Ashton Ellis, Lincoln & London, 1994 reprint, University of Nebraska Press, **Richard Wagner’s Prose Works**, C.VI, 1897, s. 213.

¹⁵⁶ Arthur Weigall, **Hristiyanlığımızdaki Putperestlik**, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2002, s. 65, 85, 112.

Wagner gerek felsefesini geliştirirken gerek teolojinin mistik boyutuyla olan bağlantısında, asla spiritüelliği tamamen reddeden katı ‘rasyonelist’ bir duruş ya da Nietzsche’ci bir nihilizm sergilememiştir. Aksine, varoluşun derinliğine ve insanın yeryüzündeki hikayesinin başından beri onu alt eden çıkmazlarına, hüznüne, sevgisine ve sevgisizliğine; onaylanma ihtiyacına ve var olabilmek için kendine ve tüm doğaya zarar veren ‘yıkıcı’ enerjisine dair bir iç görü geliştirmiş, ‘kurtuluş’un insanüstü ilahi bir kanaldan değil insanın özünden geleceğini vaat etmiş; *Parsifal*’de Hristiyan mitolojisinin türlü bağlantılarını da gözeterek spiritüel ve psikolojik çıkarımlar yapmıştır.

Kienzle, Wagner’in mit kavramını kendi mantığı ve gerçeği olan özgün bir düşünce biçimi olarak gördüğünü belirtir. Wagner’e göre mit, kendini biçim ve karakterlerin arketipsel doğası ve imge kullanımıyla felsefenin akılcılığından ayırır; geleneksel unsurlara tekrar anlam kazandırarak onları yeniden yaratabilmek ve canlandırabilmek için yüklendiği özgürlük fikriyle kendini dogmatik dinden uzak tutmayı başarır.¹⁵⁷ Alman filozof Hans Blumenberg (1920-1996) bu yaratım sürecini betimlemek için “Arbeit am Mythos” (“Mit Üzerinde Çalışma”) terimini kullanmıştır.¹⁵⁸ *Parsifal* eserinin merkezinde yer alan Kutsal Kase hikayesi de tıpkı böyle bir mitolojik unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Wagner, kendi de belirttiği üzere bahsedilen Kutsal Kase efsanelerinden esinlenmiştir.¹⁵⁹ Ancak *Parsifal*’i sadece geleneksel Hristiyanlığa dair dini bir drama olarak görmek ya da Orta Çağda yazılan Arthur romanslarının operatik bir pastışı olduğunu düşünmek Wagner’in başyapıtını ve derinliğini basite indirgemek, onu küçümsemek demektir. Zira hikâye, buzdağının görünen kısmıdır. Wagner’in bu hikayedeki simgelerle ne ulaştırmak istediği esas olandır.

Eserde dışsal eylemler içsel dinamiklerden ayrı hareket eder. İçsel eylem başrole içkindir: Yeni tecrübeler ve anlatıdaki gelişmeler, spiritüel kahraman Parsifal’ın bilincini ve aklını etkiler. Amfortas, Kundry, Klingsor ve Titurel bağımsız

¹⁵⁷ Kienzle, a.g.e., s. 81.

¹⁵⁸ b.a. Hans Blumenberg, **Arbeit am Mythos: Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft**, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979.

¹⁵⁹ Kienzle, a.y.

hareket eden dış eylem karakterleri olsalar da aynı zamanda Parsifal'in bilincinde, içsel eyleme içkin birer simge olarak da işlev görürler. Ancak *Parsifal*'de kullanılan oryantal simgeler, doktrinler, efsaneler ve ritüel ayrıntıları zahiri (dışrak) perspektife sahip 'standart Batı izleyicisi' için önemsiz, dekoratif ve tesadüfi olarak görünürler. Derrick Everett, bu nedenle çoğu prodüktörün, operadaki dini öğeleri ve ritüel sahnelerini fazla 'dini', ilgisiz veya uzun buldukları için prodüksiyondan çıkardığını belirtmiştir. Fakat tam da bu yüzden Wagner'in sahne talimatlarını yok saymakta ve yazılmış her detayın arkasındaki simgesel anlamı kaçırmaktadırlar. Maalesef, bu eksiltilmiş prodüksiyonlar seyirciye sadece dışsal eylemi aktarıp dramının iç dinamiğinden ve karakterlerin içsel eylemlerinden mahrum bırakmaktadırlar.¹⁶⁰ Örneğin, Parsifal'in Klingsor'u yok edip kozmik bir bulut haline getirmeden hemen önce Mızrak ile yaptığı Haç işareti veya anlatı boyunca simgesel önem taşıyan Mızrak ve Kase'nin, eserin sonunda görsel olarak 'bir'leşmesi bu ihmalkarlıktan nasibini alan ve elbette eserin ezoterik anlamı için çok büyük önem taşıyan unsurlardandır. Sonuç itibarıyla kuğu, Kase, Mızrak, huzursuz Kundry ve merhemi, Amfortas ve yarası, antik Titirel ve hasmı Klingsor gibi karakterler ve nesnelerin simgesel ve alegorik anlamları örtülmüş olur.

1. Orta Çağ 'Kase' (*Graal*) Mitleri ve *Parsifal*

Kase (*Graal*) mitinin en önemli edebi örnekleri olan Chrétien de Troyes, Robert de Boron ve Wolfram von Eschenbach'ın epik eserleri 12. yüzyıl sonu ve 13. yüzyılda yazılmıştır: Hepsi de *Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri*^{161*} Kelt efsanesini Hristiyan mistisizminden doğan unsurlarla sentezleyerek yeniden uyarlamıştır.¹⁶² Efsaneye göre 12 Şövalye'nin, diğer bir deyişle 'Havarinin' etrafında toplandığı ve baş şövalye Kral Arthur tarafından idare edilen yuvarlak masa, bilge büyücü Merlin tarafından yaratılmıştır. Yuvarlak masa, evrenin yuvarlaklığını temsil

¹⁶⁰ Everett, (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/introduction.htm, 4 Mayıs 2017.

¹⁶¹ *Kral Arthur'un şövalyelerinin ismi; Lancelot, **Percival**, Degore, Bedivere, Koy, Galahad, Bors, Gawain, Tristan, Brunor ve Hector'dur.

¹⁶² Kienzle, a.g.e., s. 81-82.

etmekte fakat daha derin bir bağlamda 360 derecelik kapalı bir çember olarak aslında mükemmelliği, birliği ve dolayısıyla tanrısallığı simgelemektedir. (Bütünlüğü temsil eden kapalı çember motifi -III. bölümde Jung'un arketipleri açıklamasında görülecek olan- Doğu mistisizmine ait bütünleşme çemberi, yani *mandala* simgesiyle paraleldir.) Efsaneye göre, "Adem peygamberin insanlık suçundan sonra kaybettiği bu graal'i üçüncü oğlu Seth bulmuştu[r]. Graal'in kaybedilmesi bilginin kaybedilmesi ve gizlenmesi demektir ki onu yeniden bulmak gerekmektedir."¹⁶³ Örtük olarak bulunması gereken 'ezoterik bilgiyi' işaret eden mit, böylece Hristiyan teolojisindeki 'asli günah' kavramıyla ilişkilendirilmiş olur. Hutin'in Graal efsanesine dair yazdıkları, Wagner'in *Parsifal*'inde Monsalvat mabedini kuran 'ölümsüz' Titirel karakterine ve eserin geçtiği İspanya bölgeselliğine ışık tutmaktadır:

"Henri Martin'in *Titirel* isimli eserinde bir nevi gizli şövalyelik olan *La Massenie du Saint Graal*'dan bahsedilmektedir. Buna göre Graal Britanyada değil, Golya'da yani İspanya hudutlarında bulunmaktadır. Titirel isimli bir kahraman onu muhafaza etmek için bir mabet kurmuştur ki [...] bu gizli mabedi Graal efsanesi azizlerinden Merlin meydana getirmiştir. Böylece Graal şövalyeliği Massenie yani zahitlerin mensup olduğu bir frankmasonluk haline gelmiştir."¹⁶⁴

Mite göre, Kase'yi sadece kahramanlık koduna uyan en erdemli, yürekli, saf, ahlaklı ve bencilliğinden arınmış olan şövalye, belirli aşamalardan geçerek ve testlere tabi tutularak bulmaya hak kazanır.¹⁶⁵ Şövalyelerin Kase'yi arama mücadelesinin, ileride tartışılacak olan Simurg efsanesinde, kuşların Simurg/Tanrı'yı arama yolunda aşmaları gereken yedi dipsiz kuyuya (ki bu simgeleştirilen nefis aşamalarıdır) benzemesi ise *Parsifal* bağlamında göz önünde bulundurulması gereken bir paralelliktir. Ayrıca, Paganizmle iç içe olan Kelt kültürü göz önüne alındığında, Kutsal Kase'yi arayan Kral Arthur ve şövalyelerinin, İsa'nın havarileriyle eşit sayıda, yani 12 kişi olması ise ayrıca dikkat çekicidir.^{166*}

¹⁶³ Hutin, a.g.e., s. 44.

¹⁶⁴ A.e., 44-45.

¹⁶⁵ (Çevrimiçi) <http://www.medieval-spell.com/Medieval-Code-of-Chivalry.html>, 24 Mart 2017.

¹⁶⁶ *12 Şövalye; Olimpos Dağı'nın 12 büyük tanrısı, İsrail'in 12 kabilesi ve İslamiyetteki 12 imam örneklerinde de karşılığını bulmaktadır. Candan, çalışmasında 12 sayısının ezoterik simgeselliğine

Parsifal karakteri esasen Arthur efsaneleriyle ilişkilendirilmiş mitsel bir figürdür. Parsifal ya da diğer ismiyle Sir Percivale'e, Kutsal Kase'yi arama göreviyle şereflendirilmiş bir prens olarak ilk defa *Mabinogion* adıyla bilinen, eski geleneğe dayalı Welsh masalları koleksiyonunda Peredur ismiyle rastlanır. Parsifal karakterine tamamen odaklanmış olan ilk eser, Chrétien de Troyes'nin tamamlanmamış *Perceval le Gallois* (Welsh'li *Perceval*-M.S.1180?) adlı epik manzumesidir. Eserde Kase, Komünyon'da kullanılan kutsal ekmeği (*Eucharistic host*) tutan gizemli kupadır ve yaşam bahşetmektedir. Perceval, Kase'yi bulur ve ölmek üzere olan Kase muhafızını iyileştirir. Robert de Boron ise aynı karakterle bağlantılı, *Joseph d'Armathie*, *Merlin*, *Perceval* (M.S. 1200 civarı) adlı bir triloji sunmuştur.¹⁶⁷ Kutsal Kase'yi Arthur geleneğinin içine kalıcı olarak yerleştiren ve 'kayaya saplı kılıç' motifini ortaya çıkaran kişidir.¹⁶⁸ Robert'e göre Kase, İsa ve havarilerinin 'Son Yemek'te içinden şarap içtikleri ve aynı zamanda Joseph D'Armathie (Türkçe adıyla Aramatyalı Yusuf'un), İsa'nın çarmıhtayken damlayan kanlarını içine akıttığı kupadır. Aramatyalı Yusuf, takipçilerine kupayı Britanya'ya getirmelerini söyler. Kupaya sadece onun soyundan gelenler tarafından sahip çıkılabilecektir. Perceval, doğrudan Yusuf'un soyundan geldiği için sonunda Kase'yi elde eden tek şövalye olur.¹⁶⁹

Wagner'in *Parsifal*'i oluştururken bizzat etkilendiği Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival* eseri (1200-1210) ise Kase'yi gizemli ismi *lapsit exillis*^{170*} olan muazzam bir 'kaya' olarak yorumlar. Sadece vaftiz olanlar ona bakabilmeye hak kazanırlar. Kase, sonsuz yaşam ve mistik aydınlanma bahşettiği gibi sadece Kase tarafından davet edilen kimseler onun harikalarını tadabilmektedir. Ancak ana karakter Parzival bile kendini ilk seferinde kanıtlayamaz ve Kase Kale'sinden kovulur.¹⁷¹

Yunan tanrıları örneği üzerinden dikkat çekmiştir: "Nasıl ki Olimpos başlı başına bir sembolse, Olimpos'ta oturduğu ifade edilen bu 12 tanrının da her biri ayrı bir semboldür. Bunların hiçbirisi 'Yaradanı' ifade etmez. O devirde yaşayan insanların çok tanrı inancı birden fazla Yaradan'a taptıkları anlamına da gelmez. Bütün bu Tanrılar, inisiyatif bilgilerin halka şifrelenilerek anlatılmasında kullanılan araçlardan ibarettir. Yani bir senaryonun oyuncularındır. Bunların her birinin ifade ettikleri anlam başkadır." Candan, a.g.e., s. 150.

¹⁶⁷ Beckett, a.g.e., s. 1-3.

¹⁶⁸ (Çevrimiçi) <https://www.timelessmyths.com/arthurian/quest1.html>, 15 Nisan 2017.

¹⁶⁹ Kienzle, a.g.e., s. 82.

¹⁷⁰ ***(Lat.) Lapsit exillis:** Genelde lapsit'in Latince'de bir çeşit lapis, yani 'taş' olduğu varsayılmaktadır. İfadenin olası tercümeleri 'sürgün taşı' ya da 'ölüm taşı'dır.

¹⁷¹ Kienzle, a.e.

İngiliz yazar Sir Thomas Malory'nin (1415-1471) 1470'de yazdığı *Le Morte D'Arthur* (Arthur'un Ölümü) adlı eserine kadar yazılmış tüm eserlerde Arthur ve şövalyelerin efsanesi, zenginlik ve derinlik kazanarak büyümüştür. Farklı kaynaklardan ve Arthur şiirlerinden derlenerek yazılan *Arthur'un Ölümü* bir derleme olmaktan öte, kendi özgün duruşunu sergilemekle bilinmektedir. Bu eserde Parsifal bir Yuvarlak Masa şövalyesi olarak betimlenir. Ancak Parsifal yerine Kase'yi Sir Galahad ve Sir Bors bulur.¹⁷²

Tüm versiyonlar temelde Hristiyan bir temelde buluşarak Kase (*Graal*) efsanesinin simgeselliğini Hristiyan Komünyonu'na ait unsurlarla birleştirirler. Dahası, Wagner'in *Parsifal*'indeki ana karakterle bağlantılı olarak, Chrétien'in şiirindeki Parzival karakterinin yetişkinliğe ermesi 'Hayırlı Cuma' ile bağdaştırılmıştır. Gelgelelim, Wagner'in eserini alışılagelmiş Kase romanslarından ayıran en büyük fark, *Parsifal*'in geleneksel anlamdaki Hristiyan unsurlarının ötesine uzanmasıdır. Kienzle, *Parsifal*'in içinde Kase mitine dair işlenen gizli ezoterik boyutun önemini vurgulamıştır. Eser, antik tarikatların örtük simgeselliğini, Orfeus'a özgü gizemleri; yeniden doğuşu simgeleyen Simurg/Zümrüd-ü Anka (*phoenix*) efsanesi, hermetik ve simya unsurlarını ya da Arabistan'daki gizli cemiyetlerin İspanya aracılığıyla Avrupa'ya ulaşmış öğretilerini barındıran Doğu öğretilerini sunmaktadır.¹⁷³ Kase'yi arayış, O'na ulaşmak için geçen süreç temelde ezoterik öğretilere ait bir *inisiyasyon*^{174*} sürecidir.

¹⁷² (Çevrimiçi) <https://www.timelessmyths.com/arthurian/quest1.html>, 15 Nisan 2017.

¹⁷³ Kienzle, a.e.

¹⁷⁴ ***İnisiyasyon:** Altunay, makalesinde "Türkçe'deki erginlemenin Batı dillerindeki karşılığı olan İnisiyasyon/Initiation sözcüğü[nün] Latince *initiare* [,yani] 'başlamak' sözcüğünden" geldiğini belirtir: "Bu sözcük ise yürümek, gitmek anlamına gelen *ire* fiili ve içerisine anlamını katan '-in' takısı ile alakalıdır. Türkçe'de yeni kullanılmaya başlayan 'erginleme' sözcüğü aynı anlamı vermese de iyi bir karşılık olmaktadır. Daha önceleri karşılık olarak kullanılan 'tekris' sözcüğü geniş bir kullanıma sahip değildir." Erhan Altunay, "Ezoterizm nedir?", ©1999, (Çevrimiçi) <http://www.hermetics.org/Ezoterizm%20Nedir.html>, 5 Ocak 2018. Candan kitabında, inisiyasyonu "öğretme, doğru yolu gösterme", "bazı sırların öğrenilmesinde izlenen yöntemler topluluğu" olarak tanımlamıştır. Candan, a.g.e., s. 31. Hutin ise bu kavramı, "Bireyde, varlığın bir alt kademesinden bir üst kademesine geçişi, ruhsal olarak gerçekleştirmeye yönelik süreç" olarak addetmiştir. Hutin'e göre, "cemiyete girişin devreleri sembolik olarak kâinatın yaratılışının devrelerini yeniden ortaya koymaktır. [...] Ademin düşüşü ile insanîyetin kaybettiği imtiyazların tekrar hak edilmesi[dir: İnisiyasyon] ile adaylar mükemmel öğrenimi elde etmek, olgunlaşıp kemale ermek şartlarına uygulanırlar. [...] Bu süreç mükemmel bir yaratık olabilmek için dünyevi arzuların öldürülmesiyle insanın temizlenmesidir ki bu simyacıların büyük sihridir" Hutin, a.g.e. s.15-16. Tasavvuf inancındaki 'ölmeden ölmek' kavramıyla ilişkilendirilebilecek inisiyasyon "en eski gizem dinlerinden beri varlığını sürdürmektedir. İnisiyasyon,

a. Hristiyanlaşan Orta Çağ Avrupa'sı ve 'Kase' Mitinin Yükselişi

Orta Çağ'a ait Kase eserlerinin, Avrupa'da dinsel karışıklığın yükseldiği bir dönemde, spiritüel uyanış ve yeniden doğuş vaadinde bulunan bir çok gücün ortasında yazılmaları tesadüf değildir elbet. Kurumsal Kilise'den bağımsız olarak, orijinalinde yukarıda bahsedilen Doğu mistik simgeleri, Hint mitolojisi ve Budizm'deki evrensel unsurların farklı şekillerini barındıran 12. ve 13. yüzyıllarda yazılmış Kase efsaneleri, bu ezoterik anlamları yükselen Hristiyanlık etkisiyle kasıtlı şekilde yok saymışlardır.¹⁷⁵ Tarihsel olarak, Hristiyanlığın Roma İmparatorluğu hükümdarı I. Theodosius tarafından kabulünün ilk dönemlerinde (MS. 380)¹⁷⁶, Kilise kendi varoluş mücadelesi için savaşmış olup, başlangıçta bu yeni inanca devşirilen geleneksel Pagan ritüellerine tutunmalarına karşı toleranslı davranmıştır. Bugün bile yaygın olarak tanınan (Paskalya, Noel, Komünyon gibi) birçok dini bayramın ve özel günün aslında antik Pagan festivallerinin Hristiyanlaştırılmış versiyonları oldukları bilinmektedir.¹⁷⁷ Ancak özellikle Orta Çağ'da Kilise güç kazandıkça iktidar mücadelesi farklı bir boyut almıştır. Eski Pagan geleneklerine bağlı olmak isteyenler marjinalleştirilmiş, yeni sisteme uymayanlar 'kafir' (*heretic*) ya da 'cadı' olarak adlandırılmış; cezalandırılmış

müridin bu yaşamda ölüp sonsuz yaşama dirilmesi ile sembolize edilir. Onun için ritüellerde müridin ölüm deneyimi canlandırılır. İnisiyasyon sembolizminde Nur'a ya da ışığa kavuşmak da önemli bir rol oynar. İnisiyasyon adayın geçmiş yaşamını terk edip ezoterik toplulukta yeniden yaşama başlamasıdır. Bu süreç müridin kendi içindeki tanrısal özü bulma yolunda alınması gerekenleri aldığı bir süreçtir. Bu yönüyle inisiyasyon müridin çeşitli eğitimlerden ve sınavlardan da geçtiği bir süreçtir. [...] Ezoterik inisiyasyonun bir özelliği de öğretinin yazılı aktarılmasından çok sözlü, sembolik ve ritüeller yolu ile anlatımıdır. Tarih boyunca var olan birçok ezoterik örgütten günümüze yazılı belge kalmamasının ya da sadece sembollerin ve alegorik ifadelerin kalmasının nedeni de bundandır. İnisiyasyon sadece bir eğitim değildir. Aynı zamanda bireyin kendi içinde yaptığı bir yolculuktur. Semboller ve ritüeller yardımı ile birey, süreç boyunca kendi içinde de bir süreç yaşar ve içindeki tanrısal özü keşfe koyulur." Altunay, a.y. Son olarak Arıkdal'ın inisiyasyon konusunda yazdıkları da kayda değer nitelik taşır: "Bir tanım yapmamız gerekirse Ruhsal bir tesirin nakledilişine hazır olmak diyebiliriz. Burada spiritüel (ruhsal) bir tesir söz konusudur. Bu tesirin nakledilmesi lazım. Kişiden kişiye, toplumdan topluma bu tesir nakledilecek. Zaten bütün inisiyatik çalışmaların esası, bu tesirin bir taraftan alınıp, bir tarafa naklinden ibarettir ve bu nakli kolaylaştıracak bütün çalışmalar inisiyatik çalışmalardır." Ergün Arıkdal, **Gizli Öğreticilik**, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1997, s. 45.

¹⁷⁵ Kienzle, a.g.e., s.82.

¹⁷⁶ Greg Forster, **The Contested Public Square: The Crisis of Christianity and Politics**. IVP Academic, 2008. s. 41; Tony Honoré, **Law in the Crisis of Empire 379-455 AD**, Oxford University Press, 1998, s.5.

¹⁷⁷ Demirci, **Avrupa: Fiziki ve Beşerî Coğrafya/Din**, s. 132.

ve hatta katledilmiştir.¹⁷⁸ Freke ve Gandy, Hristiyanlaşan Avrupa’da paganizmin kasıtlı olarak yok edildiğini açıkça dile getirmişlerdir:

“Paganizm ‘ölü’ bir dindir ya da daha doğru şekilde söylersek, ‘yok edilmiş’ bir dindir. O, aktif bir şekilde bastırılmış ve imha edilmiştir; tapınakları ve mabetlerine saygı gösterilmemiş ve bunlar yıkılmıştır. Onun büyük kutsal kitapları ateşlere atılmıştır. Paganizmin antik inançlarını anlatacak hiçbir soy bırakılmamıştır. Bu yüzden, Pagan hayat felsefesi, günümüze kadar gelmiş arkeolojik kanıtlardan ve metinlerden anlaşılmaya çalışılmak zorunda kalmıştır tıpkı dev metafizik bir resimli bilmece gibi.”¹⁷⁹

Paganizmin Hristiyanlar tarafından uğradığı tarihsel kıyıma ışık tutan Freke ve Gandy, diğer tarafta bu dinin Roma-Yunan kültürüne etkisinin altını çizmiş, “Parthenon’un mükemmel mimarisine, Phideas’ın efsanevi heykellerine, Euripides ile Sophokles’in etkili oyunlarına ve Sokrates ile Platon’un yüce felsefesine esin veren şey[in] Paganizm’in”¹⁸⁰ spiritüelliği olduğunu belirtmiştir.

Everett’in belirttiği gibi, Kelt mitolojisinden uyarlanmış Kase efsaneleri tam da bu yok oluşun arifesinde yazılmıştır. Arthur ve Kase söylencesine dini bir boyut katan en önemli etkenler arasında Haçlı Seferleri vardır. Avrupa’yı kasıp kavuran seferler birçok yazarı Avrupa’nın Hristiyanlık öncesi yazılmış mitlerine dini manalar yerleştirme ihtiyacına itmiştir. Arthur öykülerinin en önemli motiflerinden biri olan, içinde İsa’nın kanının bulunduğu kupayı arayış miti, diğer bir deyişle *Parsifal*’in de merkezine yerleşen kutsal ‘Kase’ simgesi, aslında Kelt mitlerinin Orta Çağ’da Hristiyanlaştırılmış bir devamı niteliğindedir. Kelt mitolojisinden alınan bu simgeler belirli değişikliklere ve ‘ilahî’ yorumlamalara maruz kalmıştır. Temelde ‘tanrıçaların kazanı’ ya da tanrıçaların dünyayı yarattıkları ‘rahim’ inanışları ile bağlantısı olan mit, ezoterik açıdan evrendeki dişi yaratma enerjisine işaret etmektedir. Ancak daha sonradan Hristiyan Avrupa ile meseleye ‘kutsiyet’ ve insanın ötesinde bir ‘ilahilik’ atfedilmiş, Kase, İsa’nın son yemeğinde içinden şarap içtiği ve ölürken kanının içine

¹⁷⁸ (Çevrimiçi) <http://www.hereofcamelot.com/literature/influence-of-christianity>, 30 Nisan, 2017.

¹⁷⁹ Freke & Gandy, a.g.e., s. 25.

¹⁸⁰ A.e.

damladığı somut bir nesneye dönüştürülmüş, dolayısıyla; kullanılan metaforlar ve hikayenin zahiri anlatısı esas ‘gerçeklik’ olarak kabul görmeye başlamıştır.¹⁸¹

Bununla bağlantılı olarak, Hristiyanlık etkisinde yazılan *Kral Arthur ve Yuvarlak Masa Şövalyeleri* efsanesinin orijinal olarak Kelt folklorüne ait (Merlin’in büyücü kimliği ile bağlantılı) ‘okültist’^{182*} kökeninin, Hristiyan adaptasyonu sırasında bir ‘çelişkiye’ sebep olduğu görülmektedir. Hikayede merkezi bir rol oynayan büyücü Merlin karakteri konusunda adaptasyon sırasında özellikle kavram karmaşası yaşanmıştır. Merlin iyi biridir, fakat sihir kullanır, bunu Hristiyan öğretisine göre açıklamak gerekmektedir: 12. yüzyılda Fransız yazar Robert de Boron, trilojisinin ikinci bölümünde büyücü Merlin’in hikayesini Hristiyan perspektifinden yeniden anlattığı bir şiir yazar. De Boron’un eserine göre şeytan, İsa’nın dünyada yaptığı sonsuz iyiliklere tahammül edemez ve buna karşılık verebilmek için bir Anti-İsa yollama niyetine girişir. Bunun için son derece dindar bir kadını iğfal eder: Kadını döllemesinden doğacak çocuk Anti-İsa olacaktır. Ancak inançlı kadın oğlu doğmadan onu vaftiz ettirmeyi başarır. Böylelikle, Merlin doğmadan ruhu bu şeytani güçten kurtulur. Gelgelelim, şeytan-babasından aldığı ‘miras’ yüzünden sihirli güçleri

¹⁸¹ Everett, (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/introduction.htm, 4 Mayıs 2017.

¹⁸² ***Okültizm:** *Fr.* occulte: büyüye ve doğaüstü güçlere ilişkin; *Lat.* occultus: gizli, örtülü. (Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=okult>, 5 Mayıs 2018. Osmanlıcaya ‘ilmi-i gayb’ ya da ‘ilm-i ledün’, Türkçeye ise ‘gizli bilimler’ olarak çevrilen okültizmin, sözcük olarak kullanımının çok eskilere dayandığı bilinmektedir. Güner’in belirttiği üzere, okültizm (Gizli bilimler) ifadesi, modern çağın pozitif ve deneysel bilimlerinin dışında kalan; asırlardır varlığını sürdüren astroloji, simya, büyü ve fal gibi insanı metafizik ve spiritüel yönüyle ele alıp doğadaki ve canlılardaki fizik ötesi yönleri kullanan pratiklere işaret etmektedir. Okült bilgi ve uygulamalar tarih boyunca gizli tutulmuştur. Simgesel olarak, ‘İsis’in Peçesi’ terimi ile ifade edilen bu perdeyi aralamak, yola çıkanın bilgisine, gayretine ve olgunluk seviyesine bağlı gelişen bir süreçtir. Reşat Güner, **Okültizm: Tarih Boyunca Gizli Bilimler**, Ege Meta Yayınları, İzmir, 1996, s. 13,17, 23. Batı okültist geleneğindeki bilinen anlamıyla, temelde tüm okült pratiklerin altında yatan kadim ‘gizli bir felsefe’den bahsedilmektedir. Bu gizli felsefe; bir tarafta Helenistik büyü ve simya, diğer tarafta Yahudi mistisizmi, yani Kabala’dan türemiştir. En birincil Helenistik kaynak olan *Corpus Hermeticum* eseri, astroloji ve diğer okült bilimler ve spiritüel yenilenme öğretileri ile bağlantısı olan, ayrıca tüm metinlerin ve edebi sanatların mucidi olduğu düşünülen Yunan Tanrısı (Mısır’da Thoth ismiyle bilinen) Hermes’i konu almaktadır. Diğer tarafta Kabala ise Tekvin’in mistik ve gizli bir yorumu olarak Orta Çağ’dan bu yana akademisyenlerin ilgi alanına girmiş, Rönesans boyunca Hermetik metinlerle bağdaştırılmıştır. (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/occultism>, 6 Nisan 2018. Gener’in belirttiği gibi, “sonraları İdris Peygamber olarak tek tanrılı dinlerin efsanelerine giren Hermes’e Yunanlılar, aynı zamanda hem kral hem büyük rahip hem de din kurucusu olması nedeniyle üç defa büyük anlamına gelen ‘trimejist’ sıfatını” eklemiştir. Gener, a.g.e., s. 29.

Merlin'e de geçmiş olur. Nitekim, bu figürün arkasında yatan okültist bağlantılar ve simgelediği 'gizli felsefe' de bu adaptasyon maskesiyle örtülür.¹⁸³

13. yüzyılın başında bulunan ve Arthur efsanesini dini bir perspektiften anlatan *Vulgate Cycle*^{184*} adlı anonim hikayeler bütünü, de Boron'un yukarıda bahsedilen Merlin ve Aramatyalı Yusuf konseptlerini de içine almıştır. Ancak, burada Kase'yi elde edebilen şövalyenin ismi Galahad ile değiştirilir çünkü o hayat boyu bakır kalmıştır. Bu koleksiyonda Arthur'un şövalyelerinden olan Lancelot'un Kral Arthur'un karısı Guinevere ile olan yasak aşkının altı, efsanenin diğer versiyonlarına nazaran çok daha fazla çizilir ve bu aşk, 'bedensel bir günah' kavramına dönüştürülür. Bu nedenledir ki Kase, Lancelot'a haramdır ve dolayısıyla şövalye ondan mahrum bırakılacaktır. Öte yandan, Perceval bekaretini korumuştur ancak daha önceden cinsel arzu beslemiştir. Sadece Galahad böylesine şeytani bir günah işlemediği için Kase'ye erişmeye hak kazanır. Sonunda ise Britanya, Kase'den topyekûn mahrum kalır zira buna layık olmadığı anlaşılmıştır ve Kase gökyüzüne, Cennet'e geri alınır.¹⁸⁵

Wagner'ın Kase efsanesiyle ilgili merakını cezbeden ve *Parsifal*'i yazmaya iten en önemli etmen, Wolfram'ın eseri de dahil olmak üzere, Orta Çağ'da yazılan tüm Kase efsanelerinin Pagan ve Kelt kökenleriyle olan tutarsızlıkları ve kasti sansürleri olmuştur. Wagner, *Parsifal*'i 19. yüzyıl sonunda, yükselen modernite ve dönemin (Nietzsche'nin başını çektiği) Aydınlanma Felsefesi yüzünden kurumsal dinin artık inanması güç bir 'bağnazlık' haline geldiği bir dönemde kaleme almıştır. Wagner'ın dinle olan ilişkisinin iki yönü vardır: Hem dine eleştirel bir mesafededir hem de dine derinde manevi olarak bir hayranlık besler.¹⁸⁶ Felsefi yönden belirli bir dini oryantasyona sahip olmak gerekliliğini savunurken Hristiyanlığın ve diğer tüm monoteist ve mutlakçı anlayıştaki dinlerin katı dogmatizmine şiddetle karşı çıkmıştır. Wagner, ortodoksiyi^{187*} temsil eden kurumsal dinin gelenek ve söylemlerinin

¹⁸³ (Çevrimiçi) <http://www.hereofcamelot.com/literature/influence-of-christianity>, 30 Nisan, 2017.

¹⁸⁴ ***Vulgate Cycle**: Yaklaşık 1210-30 yıllarına ait beş adet Fransızca yazılmış, Hristiyan temalı Arthur romans koleksiyonu. (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/Vulgate-cycle>, 19 Nisan 2017.

¹⁸⁵ (Çevrimiçi) <http://www.hereofcamelot.com/literature/influence-of-christianity>, 30 Nisan, 2017.

¹⁸⁶ Kienzle, a.g.e., s. 82-83.

¹⁸⁷ ***Ortodoksi**: Prof. Gündüz, ortodoksi ifadesinin ana-akım, egemen ve alışılmış merkezi inançlara sahip din anlayışı olarak kabul gördüğünü belirtir. Çoğunluğun inancını veya inancın esasını temsil ettiklerine dair iddiaları, tarih boyunca egemen siyasi gücü arkalarına almalarına ve dolayısıyla ciddi

arkasında, yok sayılmış son derece gizli bir katman olduğunu ve bunun muazzam bir felsefî ve spiritüel bilgelik özü taşıdığını; kutsal metinlerin içinde varoluşa dair simgeleştirilmiş ezoterik bilgiler olduğunun farkına varmıştır.¹⁸⁸ *Parsifal*'de Komünyonun kutlanması, ayak yıkanması, Hayırlı Cuma'nın hüznü gibi oldukça geleneksel öğeleri müziğinde kullanmıştır ancak onları kilise bağlamından çıkarmıştır. Wagner, *Parsifal* içindeki bu unsurları zaman ve mekândan bağımsız nefes alır hale getirmiş, böylece onlara yeni bir felsefî yorum ve farklı bir spiritüel tecrübe entegre etmeyi hedeflemiştir. Tam da bu sebeple eser, inançlı Hristiyan kesim için rahatsız edici, dini inançtan yoksun kimseler için ise “ayın zırvalığı” (“liturgischer Shutt”) olarak nitelendirilmiştir.¹⁸⁹

bir iktidar alanı oluşturmalarına olanak vermiştir. Bunun Anadolu topraklarındaki en iyi örneği, Sünni İslam görüşüdür. Osmanlı İmparatorluğundaki halifelik sisteminden, Cumhuriyet'in ilanından bugüne dek Diyanet İşleri ile tahakküm kurmuş olan Sünni İslam ortodoksisi, inancından bağımsız olarak her vatandaşın vergi ödemekle yükümlü olduğu bir biat kültürüne dönüşmüş, kurumun iktidarla özdeşleşik konumu toplumun her kesimini farklı şekilde etkilemiştir. Ortodoksinin karşısı ise heterodoksidir. Ortodoksi-heterodoksi ayrımı, farklı dini gelenekleri değil, belirli bir dini gelenek içindeki anlayış farklılığına işaret etmektedir. Diğer bir deyişle ortodoksi, ezoterik (zahiri), heterodoksi ise ezoterik (batini) din anlayışına sahiptir. Heterodoksi, merkezi din anlayışının dışında kalan, çoğunluğa karşı azınlığı, iktidara karşı muhalefeti temsil eden görüştür. Prof. Dr. Şinasi Gündüz, “Başkaldırı Geleneği ve Heterodoksi,” **Bilimname**, VI, Mart 2004, s. 75-76. (Çevrimiçi) http://isamveri.org/pdfdr/D02237/2004_6/2004_6_GUNDUZS.pdf, 26 Aralık 2017. Murray, heterodoksi içinde geleneksel din anlayışına getirdikleri ezoterik yorumlar yüzünden tarih boyunca merkezi din anlayışını tehdit ettikleri, doğru olandan ayrıldıkları düşünceleriyle ‘sapkın inanç’ ve ‘heretik’ (kafir) olarak anılan grupların türlü şekillerde cezalandırıldıklarını vurgulamıştır. Bunun Anadolu'daki en iyi örneği, Hallac-ı Mansur'un Ene'l-Hak (Ben Allah'ım) deyişinden sonra öldürülmesidir. David Christie-Murray, **A History of Heresy**, Oxford, Oxford University Press, 1976, s.1. Heterodoksi, asıl gerçek olan görüşün kendileri olduğunu ve aslında ortodoks olarak bilinen görüşün zaman içinde yozlaştığı için kendilerinin ‘öze dönüş’ olduğunu iddia etmektedirler. Gener, “[t]üm dinler insanı olgunlaştırmak, barış ve kardeşliği yaymak içindir. Oysa zamanla dinlerin bu anlamları değiştirilmiş ve katı, çekilmez kurallar getirilerek insanların yaşamları kısıtlanmış, kendilerini geliştirme imkanlarının önüne set çekilmiştir. Gerçek yasaklar, şeriatın öngördükleri değil, tarikatın temel ilkelerine aykırı davranışlardır” diyerek heterodoksinin, ortodoksiden ayrılan yönünü vurgulamıştır. Buna örnek olarak, İslam heterodoksisi olarak bilinen Alevilik ve Tasavvuf felsefesinin ‘İslam'ın özü’ olduklarını iddia etmeleri verilebilir. Gener, a.g.e., s.101. Teolojik açıdan ve ‘Tanrı’ olgusu bakımından çok önemli farklara sahip ortodoksi ve heterodoksi görüşleri *Parsifal* bağlamında tez için okuyucuya ışık tutacaktır.

¹⁸⁸ Mastrogiovanni, a.g.e., s.41-43.

¹⁸⁹ Paul-André Gaillard, “Der liturgische ‘Schutt’ im *Parsifal*,” **Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1965: “Parsifal”** s. 38-46 (program aynı zamanda makalenin İngilizce tercümesini de içermektedir)

2. Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival* Şiiri ve *Parsifal*'in Oluşum Süreci

Bell'in belirttiği gibi, tüm Orta Çağ Kase mitleri arasında Wagner'in özellikle esinlendiği Wolfram'ın şiiri *Parzival*, teolojik derinliği açısından, sanatçının dikkatini en fazla çeken eser olmuştur. *Parzival*, Tanrı inancı, Tanrı'nın İsa olarak yeryüzünde vücut bulması, insanın acizliği ve iman gibi kavramların yanı sıra Eski Ahit'in Ketuvim (Yazılar)^{190*} bölümündeki şiirsel hikayeler gibi insanın yaşam mücadelesine dair geniş bir spektrum sunmaktadır. Wolfram'ın; özellikle Kase, Mızrak, İsa'nın kanı ve Paganizm'i anlama konusunda Wagner'in *Parsifal*'ine dair ipuçları verdiği söylenebilir.¹⁹¹

Wagner, 1813-1864 yılları arasındaki anılarını anlattığı *Mein Leben* (Hayatım-1911) adlı otobiyografisinde, 1845 yılında Marienbad'daki bir tatili sırasında Wolfram'ın *Parzival*'ini okuduğunu belirtmiştir.¹⁹² Ancak o tarihten önce de Wolfram ile ilgili bilgisi olduğuna dair göstergeler mevcuttur. Henüz 1840 yılında Prusyalı filolog Samuel Lehrs'in, Wolfram ile bağlantısı olan *Tannhäuser* ve *Lohengrin* efsanelerini Wagner'e tanıttığı bilinmektedir. Wagner'in *Parzival*'e detaylı şekilde odaklandığı dönemden iki yıl önce, 1843 yılında büyük başarı getiren operası *Uçan Hollandalı* sergilenmiş ve henüz bitirdiği *Tannhäuser* operasının prömiyer tarihi Ekim 1845 olarak belirlenmiştir. Bir sonraki eserinin de *Lohengrin* olması planlanmıştır. Esere ismini veren kahraman Lohengrin, *Parzival*'in oğludur. Wagner'in aklındaki seçeneklerden bir tanesi Orta Çağ Hristiyan dünyasını yansıtan *Lohengrin* ve (o zaman planlanan ismiyle) *Parzival* operalarını bestelemektir. 10. yüzyılda geçen *Lohengrin* tam da bu amaca hizmet eder niteliktedir ve tam üç yıl sonra 1848'de tamamlanır ancak Wagner son draması *Parsifal*'in 1882'de olgunlaşıp tamamlanması için tam otuz yedi yıl daha bekleyecektir.¹⁹³

¹⁹⁰ ***Ketuvim:** Eski Ahit'in üçüncü bölümü Özdeyiş ve şiir Kitapları'dır ve içinde 11 kitap barındırır.

¹⁹¹ Bell, a.g.e., s. 45-46.

¹⁹² Beckett, a.g.e., s.2.

¹⁹³ A.e., 46.

a. Bir Etimoloji Hatası: *Parzival*'den *Parsifal*'e

Wagner, ünlü teolog ve yazar Joseph von Görres'in anonim *Lohengrin* epiğinin başındaki doksan dört sayfalık girişini okuduktan sonra *Parzival* ismini *Parsifal* olarak değiştirmeye karar verir. Görres bu ismi -hatalı olarak- 'saf ya da zavallı aptal' (*der reine oder arme Dumme*) anlamına gelen 'Parsi' ya da 'Parseh Fal' kelimesinden türetmiştir. Wagner, 1877 yılının Mart'ına kadar 'Parsifal' yazımını benimsememiştir.¹⁹⁴ Bu 'sözde etimolojiyle' ilgili fikrinden Fransız yazar Judith Gautier'e 22 Kasım 1877 yılında yazdığı mektubunda bahsetmiştir:

"Bu sabahlar *Parsifal*'e çok kafa yoruldu. Bu bir Arap ismi. Eski Trubadurlar bunun ne anlama geldiğini bilmiyordu. 'Parsi fal'in anlamı şu: 'parşi'—ateş seven Parsileri^{195*} düşün— 'saf' anlamında; 'fal' ise 'deli' demek, daha yüksek bir bilinç seviyesi anlamında, diğer bir deyişle bilgeliğe değil fakat farklı bir dehaya sahip olan adam...Anlayacaksın...neden bu saf adamın bir Arap ismine sahip olduğunu!"¹⁹⁶

Buradan anlaşılacağı gibi Parsifal, 'saf delilik' çağrışımı yapmakta fakat aynı zamanda bir 'deha'ya da işaret etmektedir. Ancak daha sonra etimolojinin ikna ediciliğinin çok güçlü olmadığını fark eden Wagner, tarihsiz başka bir mektubunda Judith'e, "Arap kelimelerin gerçek anlamlarından bana ne, zaten seyircilerimin arasında fazla Oryantalist olacağını da zannetmiyorum!"¹⁹⁷ demiştir. Dolayısıyla, mistisizm sularında yüzen Wagner için Görres'in 'etimolojik kusuru' önemli olmamakla birlikte, *Parsifal*'de geliştirmiş olduğu spiritüel aydınlanma düşüncesi ve eserin ezoterik yaklaşımı açısından tatmin edici nitelik dahi kazandığı söylenebilir. Zira Parsifal, 'saf'lığı sayesinde Klingsor'u yenecek ve Mızrak'ı Kase ile birleştiren, varlığın 'gerçek' bilgisine ulaşan Kurtarıcı, diğer bir deyişle insan-ı kamil olacaktır.

Wolfram von Eschenbach'ın 13. yüzyılın başında tamamladığı 'şövalyelik romansı' *Parzival*, 16 kitaptan oluşan, her bölümde 30 satır olan ve toplam 827 bölüme

¹⁹⁴ CD 14 Mart 1877: "artık *Parsifal* olarak adlandırılacak" Karş. CD 3 Mart ve daha önce kullandığı ifadelerde Wagner, 'Parzival' ismini kullanmaktadır.

¹⁹⁵ *Parsiler, ya da Farsiler Batı Hindistan'da iki büyük Zerdüştilik cemaatinden biridir. Zerdüştiler, Matta'nın İncil'inde çocuk İsa'ya altın, buhur ve mür getiren Mecusilerdir. Mastrogiovanni, s. 199.

¹⁹⁶ SL, s.877.

¹⁹⁷ Herbert Barth, Dietrich Mack & Egon Voss, **Wagner: A Documentary Study**, Thames & Hudson Ltd, 1975, s. 240.

ayrılmış epik bir eserdir. Eserin tamamı 24,810 satırdır ve metin tüm derinliğiyle teolojik niteliktedir. Epik, Parzival adlı gencin şövalyelik yaşamını, ormanda babasız geçen çocukluğunu, annesinin onu kötülüklerden koruyuşunu ve nihayetinde Kase'nin Lord'u olarak zafere ulaşmasını, dönemin edebi karakterine uygun olarak bölümlü biçimde aktarır. Parzival'in babası Gahmuret'in sadakatsiz eşi Zazamanc kraliçesi Belacane'dan doğan (ve hikayenin 'günahkar' ve 'sadakatsiz' boyutunu temsil eden) Feirefiz'e karşı olarak; Herzeloyde isimli 'mazbut' bir kadınla yaptığı ikinci evlilik sonucu dünyaya gelen Parzival, hikayenin 'erdem', 'sadakat' ve 'iman' boyutunu temsil ederek merkeze oturmakta ve "daha derin bir seviyede Hristiyan şövalyeliğinin iyi bir örneği olarak"¹⁹⁸ Orta Çağ Hristiyan doktrinini edebi anlamda meşrulaştırmaktadır. Wagner, eserinde her ne kadar 'günahkar' kavramını Wolfram'ın işlediği biçimde ele almasa da bu karakterin temsil ettiği kavramların Kundry karakterinin karmaşık yapısını geliştirmesinde etkili olduğu görülmektedir.

Açılış beyti Wolfram'ın ana fikrini özetler: "Ist zwîvel herzen nâchgebûr, daz muoz der sêle werden sûr": Eğer kalpte şüphe hüküm sürüyorsa ruh ona yol gösterir.¹⁹⁹ Buradan anlaşılacağı gibi eser; Parzival'ın Kase'yi arama yolculuğunda ona engel olabilecek türlü sıkıntılara ve tereddütlü duygulara, sahip olduğu maneviyatı ve (Wolfram'ı Wagner'den ayıran en önemli noktalardan biri olan) 'ilahi' desteği sayesinde göğüs gerebileceği, bu sayede 'doğru' yolu bulabileceği ve sonunda muzaffer bir şövalye olarak Kase'ye erişebileceği bilgisi temeline oturmaktadır. Dolayısıyla *Parzival*, toy ve cahil bir delikanlının mükemmel bir şövalye ve mümin bir Hristiyan olma yolculuğunu anlatırken Wagner'in eserinde ise durum farklıdır: Zira *Parsifal*'de dışsal bir etken olmaksızın 'aziz'liğe giden yol betimlenmekte ve anlatı, ezoterik (içrek) bir aydınlanma izleği sunmaktadır. Wolfram'ın Orta Çağ realizmi Wagner'in Romantik idealizmi ile bir tezat oluştursa da Everett, aslında Wagner ve çağdaşlarının *Parzival*'in içindeki alegorik ve mistik altmetni okuyabilmeyi başardıklarını belirtmiştir.²⁰⁰ Nitekim Suneson, Wolfram'ın şiirindeki

¹⁹⁸ **WolPH**, s. 426'daki Hatto'nun yorumudur.

¹⁹⁹ **WolPH**, s. 15. Türkçe çeviri, A.T. Hatto'nun İngilizce çevirisinden yararlanılarak yapılmıştır. San-Marte'nin çevirisi: "Verderben wird der Seele kund, Wohnt Zweifel in des Herzens Grund". Simrock'un çevirisi: "Wem Zweifel an dem Herzen nagt, Dem ist der Seele Ruh' versagt."

²⁰⁰ Everett, "Ideas from Indian Religion, Philosophy and Literature in Parsifal," 13 Nisan 2018 (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/suneson.htm>, 3 Mayıs 2018.

aşırı renkli Orta Çağ dünyasının, tezatların, karakterlerin, turnuvaların ve savaşların Wagner'in operasında yokluklarıyla dikkat çektiklerini belirtmiştir. Wagner; Wolfram'ı taklit etmemiş, onları kullanarak, geliştirdiği felsefe adına onun ötesine geçen bir eser ortaya koymuştur. Bağlılık ve sadakat gibi Hristiyan kavramların aksine *Parsifal*'de merhamet ve sevginin önemi vurgulanmış; insanüstü bir Yaradan'a kulluk etme bilinci yerine, 'insan' temelli bir varoluş ve tekâmül halinin altı çizilmiştir.²⁰¹

b. *Parzival* ve *Parsifal*'de Karakter Karşılaştırmaları

Alman Orta Çağ romanslarının arasında en önemlisi kabul edilen *Parzival*, şövalyelik erdemi, yaşanan maceralı serüven ve teolojik atmosferi açısından okuyucuya son derece zengin bir içerik sunmaktadır. Ancak Wagner, Wolfram'a saygı duysa da aslında eseri tatmin edici bulmamış, metin üzerinde uzun çözümlemeler yapmış ve eseri sahneye uyarlayabilmek adına birçok sadeleştirmeye gitmiştir. Wolfram'ın eserinde ismi geçen yaklaşık (ölü ve diri) 180^{202*} karakteri elemiş olan Wagner, kendi eserinde sadece Parzival, Anfortas, Klingsor, Kundry ve Gurnemanz'ı kullanmış; bu karakterlerin herbirini ise Wolfram'a ait birden fazla karakterin karışımı ile elde etmiştir.^{203*} Gurnemanz karakteri, Wolfram'ın eserindeki Gurnemanz, Kahenis ve Trevrizent'in; Klingsor ise Wolfram'ın Clinschor'u ile Anfortas'ın bedenindeki yaraya sebep olan isimsiz 'Pagan' karakterin kombinasyonudur. Diğer tarafta, Kral Arthur figürü tamamen ortadan kaldırılmıştır.²⁰⁴ Kundry ise öncelikle "Cundrie la sorcière" (Büyücü Cundry), bir Kase habercisi; ikinci olarak büyücü Clinschor'un gücüne (belirli bir ölçüde) tabi olan Orgeluse²⁰⁵ ve son olarak da Parzival'in kuzeni, "melankolik bir bakire ve tövbekar"²⁰⁶ olan Sigune karakterinin karışımı olarak sunulmuştur. Wagner bu karakterleri sırayla üç perde için Kundry'ye uyarlamıştır. Aynı zamanda, *Parsifal*'de Kundry için, Wolfram'ın eserinde 'haberleri'

²⁰¹ Carl Suneson, **Richard Wagner und die Indische Geisteswelt**, Leiden, E.J. Brill, 1987, s. 132.

²⁰² *Bkz. Hatto'nun yazdığı isim listesi: "Glossary of Personal Names", **WolPH**, s. 439-447.

²⁰³ **Parsifal*'de Herzeleide ve Gamuret karakterleri sadece birer isim olarak vardılar.

²⁰⁴ Bell, a.g.e., s. 53.

²⁰⁵ **WolPH** s. 309-310.

²⁰⁶ William Kindermann, "Introduction: The Challenge of Wagner's Parsifal," **A Companion to Wagner's Parsifal**, Ed. William Kinderman & Katherine R. Syer, NY, Camden House, 2005, s.13.

(*Alm.* “die Kunde”) getiren Trevrizent karakterinin etkisinden de söz edilebilir. Tıpkı Kundry’nin yaptığı gibi, Trevrizent de Parzival’e annesinin ölümünden bahseder. Ayrıca, eserin sonunda vaftiz edilen ‘Pagan’ Feirefiz de Wagner’in eserinin III. perdesinde Parsifal’e hizmet eden, sakinleşmiş Kundry’yi çağrıştırmaktadır. II. perdede yaşanan Kundry ile ‘talihsiz’ yakınlaşma haricinde, Wagner’in eserinde herhangi bir aşk macerasına rastlanmamaktadır. Aslında Wolfram’ın epik eseriyle karşılaştırıldığında karakterlerin füzyonu dışında *Parsifal*’de çok büyük bir etki görülmez. Bell’in belirttiği gibi, Wagner’in bu karakterlerini aslında ‘içsel’ olarak geliştirip, kendi mistik boyutuna nasıl taşıdığı önemlidir.

Wagner, Wolfram’dan iki önemli sahne almıştır: Birincisi, Beckett’in ifadesiyle, “Wagner’in dramatik hayal gücünü ateşleyen ilk kıvılcım”, yani Parzival’in 5. kitapta Kase kalesinde Anfortas ile karşılaşma sahnesidir. Burada “bilgi ve keder sahibi yaşlı bir adamla, onun varisi olacak tasasız, cahil bir gencin dramatik tezatı”²⁰⁷ ortaya konur. Bu, *Parsifal*’ın I. perdesini oluşturan en temel dayanaktır. İkinci önemli sahne ise 9. kitaptadır: Burada Parzival, yaşlı bir şövalye olan Kahenis’le karşılaşır ve Kahenis, tıpkı Trevrizent gibi bu kutsal günde silah taşıdığı için Parzival’i azarlar: “İsa’nın, bu gördüğümüz günde bizim için vücuda gelişine ve Tutku’suna inanırsan, kuşandığın bu zırh nihayetinde sana yaraşır. Bugün Hayırlı Cuma’dır; tüm dünya aynı anda hem coşku duyar hem de hüzünlenir.”²⁰⁸ Wagner’in versiyonunda III. perdede Gurnemanz’ın Parsifal’e ‘Hayırlı Cuma’ olduğunu söylemesi doğrudan bu sahneden alınmıştır. Sahne, Gurnemanz’ın, üstünde miğferi ve kılıcıyla gördüğü Parsifal’e üstündeki her şeyden arınmasını, zira Hayırlı Cuma gününde olduklarını söylemesiyle büyük benzerlik taşır. Bunun dışında 16. ve son kitapta Anfortas’ın yarasının iyileşmesi ve Feirefiz’in vaftiz edilmesi yine referans olarak kullanılan öğelerdendir.

Ancak Wagner genel olarak Wolfram’ın temel fikirlerinden tatmin olmamıştır. Parzival’in “Tanrı’dan umudunu kesmesi son derece aptalca ve sebepsiz, daha sonra yine imana gelmesi ise hiç tatmin edici değil” diyen Wagner için bu ‘şüphe’ (“zwîvel”) “düpedüz saçma ve resmen anlamsızdır.”²⁰⁹ Aslında ‘Yaradancı inanç’ meselesi üzerine odaklanmamış olan Wagner için, Parzival’in ‘şüphe’si anlamını kaybetmiştir

²⁰⁷ Beckett, a.g.e., s.5.

²⁰⁸ **WolPH**, s. 229.

²⁰⁹ **SL**, 459; **SB**, 11:107.

bile. Gelgelelim, bu durumda karakterin mistik ve içrek yolculuğuna sekte vurulmaması adına, Parzival’i Anfortas ile ilişkilendirebilmek için bir alternatif gerekmektedir. Libretto üzerinde yoğun biçimde çalışan Wagner için, Parzival’in Anfortas’la aynı acıyı çekmesi fikri, bunu sağlayacak önemli bir gelişme olarak ortaya çıkar. Ancak bu bağlantı için de bir itkiye ihtiyaç vardır.²¹⁰ 1858’de Mathilde Wesendock’a yazdığı bir mektupta, “Parzival beni çok meşgul ediyor: özellikle ilginç bir yaratık var, garip şeytanilikte bir kadın (kasenin habercisi) bana inanılmaz bir canlılık ve heyecan katıyor”²¹¹ diyen Wagner, bunu söylediğinde Kundry’nin II. perdede Parzival’in dönüşümüne sebep olacak karakterle aynı kişi olduğunu henüz bilmiyordur. Ancak fikir çok gecikmez. Kase habercisi Kundry imdada yetişmiştir bile.²¹²

Bu sırada (6 Ağustos 1859’da tamamlanan) *Tristan ve Isolde*’nin III. perdesi üzerinde çalışan Wagner, bu sahneyi Anfortas figürü ile bağdaştırmaya karar verir. Tristan’ın III. perdesi “en derin ve emsali görülmemiş bir ızdırap ve hasreti içermektedir” ve Wagner “hiç kimse[nin] bu meseleyi daha önce ciddiye almadı[ğın]”²¹³ düşünmüştür. Anfortas’ın mızrak yarası ve belki “kalbinde bir yara” daha vardır ve ölmeyi arzular. Kaseye bir bakış atarsa iyileşeceğini düşünür ancak “sadece sureti bile insanlara ölümsüzlük vererek ızdırabını arttırmaktadır.”²¹⁴ Wagner itiraf eder: “Birdenbire farkına vardım: bu benim *Tristan*’ımın üçüncü-perdesinin akıl almaz şekilde şiddetlendirilmiş hali.”²¹⁵

²¹⁰ Bell, a.g.e., s. 68.

²¹¹ **SL** 434; **SB** 10:211.

²¹² Bell, a.e.

²¹³ **SL**, 457; **SB** 11:104

²¹⁴ A.e.

²¹⁵ A.e.

c. Cennetten inen Taş'tan (Kara Taş) Kutsal Kase'ye

Son olarak, Wolfram'ın *Parzival*'inde, tez için çok kilit bir motif sayılabilecek önemli bir unsur yer almaktadır: Eserde, Kutsal *Gral*^{216*} bir 'Kase' değil bir 'Taş' olarak betimlenmiştir. Bu ayrıntı, okuyucuya Kase mitinin arkasında yatan simgesellik adına çok önemli bir ipucu verecektir. Bahsi geçen bağlantı, *Parzival*'de, aynı zamanda Wagner'in versiyonunda Parsifal'in rehberi Gurnemanz karakterinin oluşumuna ilham veren, Trevrizent tarafından dile getirilir. Trevrizent, Tanrı'ya duyduğu ümitsizlikten ve günahkâr olmaktan yakınan, bununla birlikte Kase'ye erişmekle ilgili endişesini anlatan *Parzival*'e²¹⁷, Adem'in "düşüşü", İsa'nın "vücuda gelişi" ve "tövbekarlık" ile ilgili nutuk çeker²¹⁸ ve ona, insanı yenileyen ve yaratıcı güce sahip mucizevi bir taştan bahseder:

"Cennetteki kaderinde yazılı olan kişi hariç Gral'e hiç kimse erişemez. [Munsalvaesche'de yaşayanlar] saygıdeğer savaşçı erkeklerdir...ve sürekli taarruz halinde, macera peşinde koşarlar. [Bu tapınak şövalyeleri] çok saf, duru bir Taş'a bağlı yaşarlar. 'Lapsit Exillis'dir adı. Bu Taş'ın mucizesiyle Phoenix [Simurg] yandı ve küllerinden doğdu. Tüylerini döktü. Yenilendi. Ve şimdi hiç olmadığı kadar güzel parlıyor. Gücü öyle yücedir ki bu Taş'ın, ne kadar bedbaht olsa da bir adam; rengi ya da sureti nasıl olursa olsun, artık başkaları gibi ölmez...Kemikleri etleri yaşlanmaz bir daha. İşte bu Taşın adı 'Gral'dır.'"²¹⁹

Karşılaştırmak gerekirse, Wagner'in eserinin I. perdesinde Parsifal'in "Kimdir Kase?" sorusuna Gurnemanz'ın verdiği yanıt ise şöyledir: "Bu, ağıza alınmaz; bilgi ancak onun hizmetine çağırılırsan sana açılacaktır [...] kimse onu bulamaz, Gral'in kendisi istemediği sürece." Wolfram'ın versiyonundan oldukça farklı bir yaklaşım benimseyen Wagner, Parsifal'e öncelikle "Ne" yerine "Kimdir Kase?" sorusunu sordurur. Dolayısıyla daha soru zamirinden de anlaşılacağı gibi Wagner, Kase'ye bir nesne olarak değil, bir kimlik, bir *persona* ve bir arketip olarak yaklaştığının sinyalini

²¹⁶ *Eserde Kase sözcüğü, Troyes'nin Fransız epiğinde kullanılan 'Graal' kelimesi yerine, Almanca'da 'Gral' şeklinde yazılmıştır.

²¹⁷ **WolPH**, s.239.

²¹⁸ A.e., s. 236-38.

²¹⁹ A.e., s. 239.

vermiş olur. Zira Kase bir simgedir; İsa'nın, Titirel aracılığıyla şövalyelere emanet ettiği yüce bir miras görünümünde, varoluşa içkin başka bir 'değerin' temsilidir. Yine Trevrizent'in yanıtından farklı olarak Gurnemanz verdiği cevapta 'kader' ve 'cennet' gibi kavramları kullanmak yerine, Kase'yi, zarafetle (*Alm. Gnade*) erişilmesi gereken ve kendine has, gizli bir 'bilgi'ye yönlendiren bir olgu olarak tanımlar.

Bu tanım; elbette Wagner'in Literalist Hristiyanlıktan oldukça farklı olan Hristiyan Tasavvufunu, diğer adıyla Gnostik Hristiyanlığı^{220*} temele alan düşünselliğinin kasıtlı bir ürünüdür. Wolfram'ın versiyonunda Trevrizent'in gönderme yaptığı ve Wagner'in de *Parsifal*'i yazarken bizzat etkilendiği Simurg/Phoenix efsanesi ve 'ölmeden ölmek' kavramı, Tasavvuf^{221*} (evrensel adıyla

²²⁰ ***Gnostik Hristiyanlık:** Özgüney makalesinde, Gnostikler'in özgür düşünsel bir yapıya ve ruha sahip olduklarını; herhangi bir din ya da inanca taraftar kazandırma gibi bir hedefleri olmadığını ve kitlesel dogmatik inançları değil kendi varoluşlarının iç sesini dinlediklerini ve ezoterik (içrek) olanla ilgilendiklerini belirtmiştir. Ancak Literalistler'e göre gerçek, yalnızca kutsal kitaplarda yazılan sözcüklerdir ve Literalistler bunlara ezoterik derinlikler içeren metaforlardan bağımsız biçimde yaklaşmışlardır. Özgüney, a.g.e. Freke ve Gandy, resmi olarak Roma Katolik Kilisesi formuna bürünen Literalist Hristiyanlığın, siyasi iktidarı arkasına aldıklarını belirtmiş, bu şekilde güçlenen Literalizm'in Gnostik Hristiyanlığı 'heretik' olarak tanımlamış olduklarını, orijinal Hristiyanlığın içindeki mistik eğilimleri ve izlerini tamamen silmeye yöneldiklerini yazmışlardır. Dolayısıyla bu, sistematik ve siyasi bir yokediş projesidir. Freke ve Gandy'nin aktardıkları bu karşıtlığa ışık tutmaktadır: "Literalistler, katı bir şekilde otoriterdi. Gnostikler ise mistik bireycilerdi. Literalistler, tüm Hristiyanlar üzerinde ortak bir din ilkesi uygulamak istiyorlardı. Gnostikler ise çeşitli inançlara ve uygulamalara karşı hoşgörülüdürler. Literalistler, kutsal yazı olarak dört İncili seçmişler idi ve geriye kalanları, Şeytan'ın heretik eserleri olarak ateşe atmışlardı. Gnostikler ise yüzlerce farklı Hristiyan İncili yazmışlardı. Literalistler, gerçek Hristiyanların, papazlar tarafından kendilerine vazedildiği şekilde, İsa'ya inandıklarını öğretmişlerdi. Gnostikler ise, hakiki Hristiyanların, 'Gnosis'i ya da mistik 'Bilgi'yi kendi başlarına deneyimlediklerini ve kendilerinin birer Christ olduklarını öğretmişlerdi. Gnostikler o kadar etkili bir şekilde bastırılmışlardı ki, yakın zamana kadar onlar hakkında bil[inen] hemen hemen her şey onlara gölge düşürenler ve baskı yapanlar tarafından yazılan metinlerden gelmiştir. Literalist Hristiyanlar, Gnostisizmin, İsa'nın asıl öğretilerini yabancı Pagan öğretileri ile karıştıran, Hristiyan düşüncesinin bir çarpıtılışı olduğu fikrini ... miras bırakmışlardır. 2000 yıl boyunca bu, ortodoks Hristiyanlığı tarafından benimsenen fikir olmuş ve muhalefeti başarıyla bertaraf edip tüm kanıtları yok ederken, genellikle, gerçek olarak kabul edilmiştir." Freke & Gandy, a.g.e., s.105.

²²¹ ***Tasavvuf:** Gener, ezoterik akımın felsefi alanda 'Panteizm', İslami kültür ve Anadolu topraklarının içinde ise 'Tasavvuf' adını aldığı belirttiği çalışmasında, Tasavvuf inancının tarihselliği hakkında şu görüşleri paylaşır: "İslamiyeti kabul eder görünen İskenderiye okulu mensupları derhal Yunanlı filozofların ve özellikle de Pisagor ve Eflatun'un eserlerini yaymaya başladılar. Kuran'daki bazı deyişlerden faydalanmayı iyi bilen filozoflar, 'Tanrının sıfatlarından birisi de Alim'dir. Bu yüzden Tanrıya en yakın kişiler bilginlerdir' diyerek, kendilerine bir koruma kalkanı kurdular ve öğretilerini bu hüviyetleri çerçevesinde daha da rahat yayma fırsatı buldular. Bu filozoflardan Veysel Karani öyle bir mertebeye yükseltildi ki, onun peygamberin öğretmeni olduğu söylentisi dahi çıktı...Yeni Eflatuncu filozofların etkileri kuşaktan kuşağa yayılarak sürdü. Onların görüşlerinden etkilenen birçok kişi ve mezhep oldu. Filozoflar bu akıma Tasavvuf, kendilerine de Sufi adını verdiler. Bazı kaynaklar Sufi kelimesinin, bu filozofların giydiği kıyafetten doğduğunu öne sürmektedir. Ancak bu, hem zamanın en güçlü bilginleri olan filozofları küçük düşürmek hem de Ezoterik öğretiyi küçümsemek için Sünni Müslümanlarca uydurulmuştur. Sufilerin isminin, Suf adı verilen giysiden geldiği iddiası tamamen geçersizdir. Bugüne kadar hangi felsefi ekol, müridlerinin giydiği elbisenin adını almıştır? Aksine Sufi

İslam mistisizmi) felsefesi adına büyük önem taşımaktadır. Jung ve arketipler bölümünde ayrıntılı olarak işlenecek olan İran kökenli bu efsane, Tasavvuf edebiyatında ve özellikle Mevlana'nın mesnevisinde derin ve ezoterik bir bağlama oturtulmakta, dahası Wagner'in *Parsifal*'de ulaştırmak istediği anlam için de bir öngörü sağlamaktadır.

Doğu mistisizmine olan ilgisi 1850'lere dayanan Wagner,²²² 1852'de eski asistanı August Röckel'e Zürich'te, Waldheim hapishanesindeyken yazdığı bir mektupta, *Das Rheingold* üzerinde çalışırken keşfettiği (o dönemler Hermann Brockhaus tarafından derlenen) 14. yüzyıl İranlı Sufi şair Hafız'dan (asıl adıyla Şemseddin Muhammed, 1325-1389) bahsetmiştir: "Biz gösterişli Avrupalı entelektüel kültürümüzle doğunun böylesine kendinden emin ve yüce bir zihin sükunetine sahip bu ürününün huzurunda gerçekten utanmalıyız."²²³ diyen Wagner, Hafız'ın "gelmiş geçmiş, şiir yazar en büyük şair"²²⁴ olduğunu vurgulamıştır. Wagner'in Hafız'ı okuması ona *Yüzük* serisiyle ilgili birçok fikir vermiştir. Röckel'e yazdığı başka bir mektupta "Hafız'ı düzgün çalış...*Nibelung*'umda çok benzer bir şey olacak." dediği kaydedilmiştir.²²⁵

Kendinden vazgeçip yanmayı tercih eden ve başkalaşarak yeniden doğan kuş miti, elbet Parsifal'in 'aydınlanma' yolculuğunda ve Kase'yi Mızrak ile buluşturmasında Wagner için düşünsel olarak çok etkili olmuştur. Ancak Wagner, Wolfram'ın Kase'yi 'cennetten inen' Kutsal Taş (Lapsit Exillis) olarak kullanmasına yine de eleştirel yaklaşmıştır:

"İşte böyle. Wolfram; resmen olgun olmayan bir fenomen, gerçi bunda içinde yaşadığı barbar ve düpedüz kafası karışık dönemin de etkisi yok değil [...]"

kelimesi, bu düşünce akımının kaynağının Yunan felsefesi olduğunun, köklerinin Pisagor ve Eflatun'da bulunduğu delilidir. Yunanca'da Sofos kelimesi, Akıl-Hikmet veya Bilgelik anlamına gelmektedir. Aynı kökten gelen sufi kelimesi de İskenderiye okulu yandaşlarınca, bu anlamları nedeniyle seçilmiştir... Bu arada, filozof ve felsefe sözcükleri de aynı kökten türetilmiştir. Bu kelimeler, Yunancada sevgi ve güzellik anlamına gelen 'Pilos' ile 'Sofos'un birleşiminden doğmuştur. Diğer bir deyişle felsefe, akıl ve hikmetin önderliğindeki güzellik ve sevgidir." Gener, a.g.e, s.9, 74-75.

²²² Peter Basett, "The Use of Buddhist and Hindu Concepts in Wagner's Stage Works," **The Wagnerian: Here, Time becomes Space**, 1 Ocak 2014, (Çevrimiçi) <http://www.the-wagnerian.com/2014/01/the-use-of-buddhist-and-hindu-concepts.html>, 21 Ocak 2018.

²²³ SL, s. 251.

²²⁴ Richard Wagner'in Eylül 1852 tarihli Theodor Uhlig'e yazdığı mektubundan: Everett, "Spiritual Masters," 18 Nisan 2018, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/masters.htm>, 4 Aralık, 2017.

²²⁵ <http://www.the-wagnerian.com/2014/01/the-use-of-buddhist-and-hindu-concepts.html>

Düşünsene, tüm Kase yorumlarının arasında bu yüzeysel düşünür gidip en anlamsız olanını seçmiş.”²²⁶

Mathilde Wesendock’a yazdığı 30 Mayıs 1859 tarihli mektubunda, Kase’nin Aramatyalı Yusuf’un çarmıhtaki İsa’nın kanını içine akıttığı kadeh/kupa olması gerektiğini söyleyen Wagner, daha sonra Kase mitinin kökeninden bahsetmiş ve tüm Hristiyan efsanelerin “bir yabancı, Pagan orijini” olduğunu belirtmiş ve bu taşın kendine has özelliğini düşünerek altındaki anlamı takdir etmiştir. Wagner, bahsi geçen ‘kutsal taş’a şöyle referans göstermiştir:

“Eski Hristiyanlar, Mekke Kabe’deki Endülüs Emevi’lerinin (Muhammed’den önceki dinden etkilenerek) mucizevi bir taşa tapındıklarını öğrenmişler (güneş taşı ya da meteor taşı-ama her şekilde cennetten düşmüş varsayılıyor). Ancak Hristiyanlar kutsal nesneyi Hristiyan mitiyle bağdaştırarak, bu taşın mucizevi gücünü hemen kendilerine göre uyarlamışlar [...] güney Fransa’daki Aramatya’lı Yusuf’a ait eski bir efsane bu durumu kolaylaştırmış. [...] Şimdi mantıklı ve anlamlı geliyor, takdir ediyorum bu Hristiyan *mytho-genesis**²²⁷ unsurunu. Bu, her dinde olması gereken fiziksel ve spiritüel bir özür.”²²⁸



Resim 2.9: Kabe’deki Hacer-ül Esved, Türkçe ismiyle Kara Taş

²²⁶ Everett, “Wagner on Parsifal” 20 Nisan 2018, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/writings.htm>, 8 Ocak 2018.

²²⁷ * **Mytho-genesis:** Olay ve kişilere mitik bir anlam kazandırma veya mit yaratma geleneği.

²²⁸ SL 458.

Mastrogiovanni'nin ileri sürdüğü gibi Wagner, yazılarında Hristiyan efsaneleri ve onların spiritüel çağrışımları arasında her zaman bir ayırım yapmıştır. İleride de görüleceği gibi birçok Hristiyan'ın çok büyük ilahi anlamlar yüklediği kavramlar, ritüeller ve geleneksel din olgusu, Wagner için çok bir şey ifade etmemiştir. Bu efsane ve simgeler Wagner'in özellikle *Parsifal*'de ortaya koymak istediği ezoterik boyut için bir araçtır sadece. Wagner, özellikle bu simge ve efsaneleri kullanarak onları saklandıkları bağlamdan çıkarma teşebbüsüyle hareket etmiştir.²²⁹ Wagner'in mektubunda bahsettiği 'cennetten inen taş', İslam dünyasının kutsal mabedi olan Kabe'deki Hacer-ül Esved, yani Kara Taş'tır. İslam mitolojisine göre Adem'in cennetten ayrılıp yeryüzüne geldikten sonra Tanrı tarafından beyaz renkte gönderildiğine inanılan taş, zamanla işlenen günahlardan dolayı kararmıştır. O yüzden adı kara taştır. Nuh Tufanı döneminde Tanrı, meleği Cebrail'e bu taşı Ebu Kubeys dağında saklamasını söylemiştir. Rivayete göre, Kabe'nin inşasını bitiren İbrahim peygamber, oğlu İsmail'e tavafin başlangıç sırasını bildirmek için bir taş bulmasını söylemiştir. O da Tufan'dan beri orada duran bu cennetten inmiş taşı getirip Kabe'ye koymuştur.

İslamiyet'ten önce esasen Arap Paganlarının kutsal mabedi olan Kabe, daha sonradan İslamlaştırılmış olmasına rağmen birçok Pagan ritüeli İslam kültürünün içine aynen aktarılmıştır. Paganların da tıpkı Müslümanlar gibi yedi kez Kabe'yi tavaf ettikleri, beş vakit namaz kıldıkları ve kutsal saydıkları bu kara taşı öptükleri bilinmektedir.²³⁰ Görselden anlaşılacağı üzere, cennetten indiğine inanılan bu taş, ağzı açık metal bir formun içine yerleşik görünmektedir. Aslında etrafındaki eliptik şekli itibariyle taştan çok, açık bir ağzın içindeki oyuga benzeyen siyah taş görseli, Wagner'in neden bu Arap Pagan inanışındaki 'kutsal' nesneye dikkat çektiğini gözler önüne sermektedir. Bütün olarak bakıldığında taş yerine daha çok dikey duran bir 'Kase' görüntüsünü andıran Hacer-ül Esved, ezoterik açıdan önemli bir simgeyi anırtmaktadır. Hacer-ül Esved'in, Avrupa Kelt kültüründeki Kutsal Kase mitine, yani 'Tanrıçaların kazanı' (*The Cauldron of the Goddesses*) veya 'yaşamı yaratan rahim' inançlarıyla görsel olarak paralelliği elbette tesadüf değildir. (Bkz.: Resim 2.9)

²²⁹ Mastrogiovanni, a.g.e, s. 48.

²³⁰ **The Encyclopedia of Religion**, Ed. Mircea Eliade, 15 c., C. VII&VIII, New York, MacMillan, 1987, s.303ff.

Kase'nin bilinen en eski ve en temel dişi simgelerinden olduğunu söyleyen Gaarden, bu simgenin, doğmamış çocuğu içinde saklayan, muhafaza eden bir 'taşıyıcı' fikrinden geldiğini belirtmiştir. Ancak kase olarak kadın sadece bir taşıyıcı değil, aynı zamanda kan ve tohumla mümkün olan büyük bir dönüşümün de habercisi ve yaratıcısıdır.²³¹ Erich Neumann *The Great Mother* (Büyük Ana-1955) adlı eserinde, dönüşüm kasesinin (*vessel of transformation*) simgesinin tarihteki izini sürmüştür: rahimden, arkaik insanların icat ettiği pişirme kapları ve eski fırınlara, Kelt mitindeki yemek tedarik eden sihirli-kazana (*magic-cauldron*), Hristiyanlığın Kutsal Kasesi/Komünyon kupasına ve vaftiz kurnasına (Bkz.: Görsel 2.1) ve maddenin dönüşümünü sağlayan simya imbiğine (Bkz.: Görsel 2.2).²³² Organik dönüşümü sağlayan bir kase daha sonra spiritüel dönüşümün de aracı haline gelmiş ancak orijinal rahim-simgesinin yaygınlığı ve gücü sayesinde kökeninde her zaman dişiyle olan bağını korumuştur. "Kase, bir tarafta içinde maddenin dönüşümünü sağlayan bir formdur...fakat diğer tarafta vücuda gelmenin [*incarnation*], doğumun ve yeniden doğuşun kazanıdır."²³³ Özellikle Jung'un arketipleri bölümünde ayrıntılı görülecek 'dişi prensip-spiritüel doğum' analogisi ve bütünleşmesi, maddeyi içine alıp dönüşümünü sağlayan simya imbiği örneği üzerinden düşünüldüğünde Wagner'in *Parsifal*'de kullandığı ve arkaik geçmişinden son derece haberdar olduğu bu Hristiyan simgesinin ve III. perdedeki Komünyon bağlamında kullanılan *transubstantiation* (ekmeğin ve şarabın Mesih bedenine dönüşmesi) ritüelinin ezoterizmine dair bir öngörü oluşturmaktadır.

Uzakdoğu dinleri dahil olmak üzere, tüm din felsefelerinde bu yaratıcı dişi ögenin izlerine rastlamak olasıdır. Hinduizmin geleneksel dini formu, Tanrıça Shakti'yi temsil eden *Yoni* ve içine yerleştirilmiş Tanrı Shiva'yı temsil eden *Lingam*'ın görseli de bu arkaik dişi (ve beraberinde eril) formunun kadim evrenselliğine ve yaygınlığına verilebilecek önemli bir örnektir (Bkz.: Görsel 2.3).

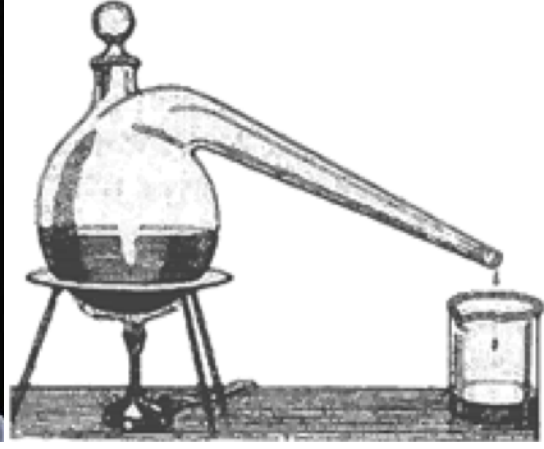
²³¹ Bonnie Gaarden, *The Christian Goddess, Archetype and Theology in the Fantasies of George Macdonald*, Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2011, s.53.

²³² Erich Neumann, *The Great Mother: An Analysis of The Archetype*, Bollingen Series, XLVII, Çev. Ralph Manheim, New Jersey, Princeton University Press, 2015. s. 281-336.

²³³ A.y., s. 287-288.



Görsel 2.1: Komünyon Kasesi



Görsel 2.2: Simya İmbiği



Görsel 2.3: Tanrıça Shakti'yi temsil eden *Yoni* ve içine yerleştirilmiş Shiva'yı temsil eden *Lingam*



Sembol 2.6: Fatıma Ana'nın Eli

Ülkü'nün belirttiği gibi, Kabala^{234*} öğretisinde yer alan evren teorisi ve İslam Tasavvuf'unda öngörülen yaradılışla bağlantılı olarak Kabala simgelerinden 'Hamse eli' ya da Alevi geleneğindeki 'Fatıma Ana'nın eli' motifi de evrensel dışı öğenin kutsal kabul edilen ve yaygın kullanılan lakin simgesel anlamı pek bilinmeyen tezahürlerindendir (Bkz.: Sembol 2.6). İbranice'de beş anlamına gelen 'Hamesh' veya 'Miryam'ın eli'^{235*} (*İng.* Sister of Moshe Rabenu) gibi farklı isimleri de mevcuttur. İslam ve Pagan kültürünün bir ürünü olmasına rağmen günümüzde İsrail'in ve

²³⁴ ***Kabala:** 'Yahudi mistisizmi' olarak da bilinen Kabala'nın kökenlerinin kim tarafından ve tam olarak ne zaman çıkarıldığı bilinmese de aşağı yukarı M.Ö. 515 yılına, İkinci Mabet Dönemindeki İbrani Hahamların dönemine kadar dayandığı düşünülmektedir. Dr. W.W. Westcott, S.L. MacGregor Mathers & Mark Stavish, **Kabala'ya Giriş ve Hermetik Geleneği & Sefer Yetzirah (Oluşum Kitabı)**, Çev. Kemal Menemencioğlu, 3. bs. İstanbul, Hermes Yayınları, 2016, s.21. Demirci'nin belirttiği gibi "[o]rjinalde kbl (veya mastar haliyle *lekabel*) ('kabuk etmek' fiil kökünden) 'gelenekleşmiş, kabul edilmiş' anlamına gelen bu kelimenin mistik Yahudilik için kullanılışı kısmen daha yenidir ve ancak Ortaçağlara uzanır." Demirci, **Yahudi Mistisizmi**, s. 4. Ülkü'nün belirttiği gibi, "Kabala, XII. yüzyıldan başlayarak Yahudi gizemciliğini tümüyle etkisi altına almış ezoterik bir akımdır" A. Ekrem Ülkü, **Yahudi Kadim Mistik Öğretisi: Kabala**, Tarih serisi, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, s.11 "Kabala öğretisi, hem antik felsefeye hem de çağdaş felsefeye zengin anlayışlar kazandırmıştır. Felsefe, psikoloji ve dine Kabala sembollerinin merceği ile bakıldığında, daha derin anlamlar ortaya çıkar. Bunun sonunda bu kadim mistik hazine, çağdaş ve postmodern felsefe yaklaşımı ile psikoloji ve tanrıbilim içinde yer bulabilir. Bir örnek vermek gerekirse, Kabala'nın kaynaklarından *Sefer Yetzirah*'da anlatılan Evren Yaratılış süreci, modern bilimin benimsediği Big-Bang teorisi ile bire bir benzerlik göstermektedir." A.g.e., (Kitap Tanıtım Özetinden alıntı). "Geleneksel (traditionalist) görüşe göre, mistik mentalite, ilahi bir bilgi türünden beslenir ve bütün dinlerin içerisinde mevcut aşkın bir hakikat kaynağını temsil eder [...B]u mentalite, adeta ilahi iradenin 'beynini okuma' çabasıdır. Bu konuda usta ve uzmanlaşmış elit kadroların (inisiye veya İslami terminoloji ile 'seyr-i sülük' ünü tamamlamış olanların) özel ve zorlu tecrübeleri sonucu ulaştığı mistik hakikat veya kutsalın içinde saklı hakikate ait öz, dinin zahiri yorumundan bir hayli farklılaşır" Demirci, a.e., s. VI. "Mistik yorum Yahudilik'te, en az İslam'da tasavvuf akımının taşıdığı önem kadar önem taşır. [...] Şüphesiz tarihsel süreç içerisinde İslam'ın siyasal anlamda egemen oluşu ve Yahudiliğin ancak diasporada bir kültür modu olarak kalışından kaynaklanan pek çok sosyolojik farklılık iki örneği bire bir eşleştirmemizi imkansız kılar." a.y., s. IX. Yine de bu iki düşünce sistemi arasındaki benzerlikleri hem ontolojik açıdan hem de kuramsal boyutuyla paralel görmek mantıklıdır. Yahudi mistisizminin, yani Kabala'nın tarihi "her acılı realiteye karşı yazılan sürreel bir alternatif sağaltım tarihidir aslında" a.y., s. X. Tarih boyunca çeşitli şiddet eylemlerine ve dışlamalara maruz kalan Yahudiler'in mistisizme yönelmeleri adeta sosyo-politik sürecin doğal bir sonucu olagelmıştır. Bu anlayışa göre "[y]eryüzünde tecrübe edilen her ızdırap aslında semada yaşanan ilahi kopuşların izdüşümleridir. Amaç ve hayatın anlamı sadece, sudur (*emanation*) ederek 'dağılmış tanrıyı yeniden toplamak' ve kurtuluştur [*salvation*])" a.y. Carl Gustav Jung'un Yahudi mistik anlayışına dair yaptığı analize göre "[k]abalacı kozmoloji aslında Yahudilerin bilincinde özellikle İspanya sürgününden sonra (1492) ortaya bilinç ve bilişsel düzeyde (*cognitive*) yaşanan öfkenin, acının ve kırılmanın dinsel bir ideoloji halinde ifade edilişidir" a.y., s. XI. "Kabalacı çevrelere göre şüphesiz asıl kaynak özelde Tevrat, genelde *Eski Ahid*'in bütünüdür. Kabalistik şifreler Tevrat'ta bolca varsa bile, bunların açılmanması için özel bir bilgiye ihtiyaç vardır. İşte bu bilgi Kabalacı bilgidir" a.y., s. 9. Bu bilgiye sahip olmayan sıradan kimseler ise sadece metinlerin *literal* anlamını okumuş olurlar. "Kabalacıların ilgi odağına giren özellikle Tekvin'deki yaradılışla [*Bereshit*] ilgili bölümler ve bunların yorumları olmuştur. Çünkü Kabalacı kuramın temeli varlığın yaratılışı ve tanrının bu yaratılışta varlıklarla ilişkisi üzerine oturur." a.y., s. 10.

²³⁵ *Kitab-ı Mukaddes'te Miryam, Musa peygamberin ablası olarak geçmektedir.

Yahudiliğin simgelerinden biri olarak kabul edilmektedir.²³⁶ Beş sayısı Tevrat'ın beş bölümünün görsel karşılığı olduğu kadar, aynı zamanda insanın fiziksel dünyayı algılamasını sağlayan beş duyusunu ve beş uzvunu (baş, iki kol ve iki bacak) da temsil etmektedir.

'Fatıma Ana'nın eli'nin Alevi-Bektaşî inancındaki bir başka yorumunu ise seramik sanatçısı Ali Konbal'ın, Tasavvuf geleneğine ait 'insan-Tanrı ilişkisi', 'Simurg', 'Musa'nın asasıyla Kızıldeniz'i ikiye bölmesi', 'Atlas', 'insan-ı kâmil olma' gibi kavram ve mitleri simgesel bir görsellikle anlattığı, kırk parçadan oluşan *Kırklar Meclisi* isimli sanat koleksiyonundaki *Pençe-i Al-i Abâ* eserinde görmek mümkündür. (Bkz.: Görsel 2.4)



Görsel 2.4: Pençe-i Al-i Abâ-Ali Konbal

Farsça beş anlamına gelen 'Penç', eli temsil etmektedir. Kökeni Arapça olan 'Abâ' ise Muhammed peygamberin giydiği rivayet edilen yünden yapılmış, kalın, genişçe bir libastır (Bkz.: "Derviş hırkası"). Al-i Abâ; Muhammed'in hırkasının altında olan Fatıma Ana, Ali, İmam Hasan ve İmam Hüseyin'i kapsayan Ehl-i Beyt'i, yani Muhammed'in kir ve kötülükten arınmış 'pirüpak' soyunu temsil etmektedir.

²³⁶ A. Ekrem Ülkü, **Yahudi Kadim Mistik Öğretisi: Kabala**, Tarih serisi, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008, (Kitap tanıtım özetinden alıntı)

Yukarıda, eserin içine ince bir zarafetle yerleştirilmiş bu mitsel anlatımın, Konbal'ın ortaya koyduğu sade ve soyut yaklaşımla bütünleştiği görülmektedir. Tüm aileyi hem sağ hem sol yandan kuşatarak içine alan 'derviş hırkası', ortada birleşerek birer yarım küre oluşturmakta fakat aynı zamanda mitin simgeselliğini ele verir şekilde içindeki figürleri taşıyıp muhafaza eden, ağzı açık bir Kase formunu da anırtmaktadır. Bu anlatımla bağlantılı olarak *Parsifal*'in ezoterik çözümlemesine ışık tutacak olan Kase-Anne arketipi analojisini, Muhammed peygamberin kızı Fatıma'ya dair aktarılan mitte görmek mümkündür:

Tanrı kâinatı yarattığında, daha kara parçaları yokken, yer ve gök su iken, Kandilde bir Nur parladı. Bu nur'un içinde bir kadın gözüktü. Başında bir Taç, iki kulağında iki Küpe, belinde de bir Kemer vardı. Cebrail, Nur içinde Kadın'ı görünce hayrete düştü. Hakk'a niyaz etti, kim olduğunu bilmek istedi. Hakk'tan bir nida geldi; dedi: "Ey Cibril, O, Cennetin Seyyidesi Fatıma-tüz Zehra'dır."

Cibril sual etti: "Ey Tanrım, ne kadar güzeldir."

Tanrı buyurdu: "Biz O'nu nur âlâ nur'dan yarattık."

Cibril sual etti: "Ya Rab, başındaki nedir?"

Tanrı buyurdu: "Başındaki Taç, Tac-ı Devlettir ki bu Muhammed Mustafa'dır."

Cibril, belindeki sual eyledi.

Hakk buyurdu: "Ya Cibril, belindeki de Kemer olup, Fatıma'nın helâli olan Ali'dir."

Cibril sual etti: "Kulaklarındaki nedir?"

Hakk buyurdu: "Şebber-ü Şübber (Hasan ve Hüseyin) Cennetin Efendileri."

Yaratılışa dair evrensel birçok mitte olduğu gibi, yukarıdaki Tasavvufi mitsel anlatımda da "ortada hiçbir şey yokken, her yer su iken ortada bir nur belirdi" şeklinde bir ifade göze çarpmaktadır. Ayrıca, tıpkı Meryem Ana'ya cennetin kraliçesi denmesi gibi, burada Fatıma'nın "cennet kadınlarının efendisi" olduğu söylenmektedir. Bununla bağlantılı olarak, Anadolu'da anlatılan yaratılış hikâyelerinin pek çoğunda kandilin içinde bir nur'dan bahsedilir. Bu anlatımlarda yer yer nur, 'içinde nurlar olan bir nur' yani 'cevher' olarak da betimlenmektedir.²³⁷

Halik-i Âlem Tanrı kudretini âşikâr kılmak diledi; yüksek, alçak, sağ, sol, doğu, batı, kuzey, güney, yer, gök, güneş, ay, yıldızlar, yıl, gün, bütün bunları dileyince, kemal-i kereminden ve lütf-u inayetinden bir şeyil deniz yarattı.

²³⁷ Ayşe Acar, "Fatıma-tüz Zehra," **Düşün-ü-yorum**, sayı 22, 22 Mart 2012, (Çevrimiçi) <http://www.dusunuyorumdergisi.com/fatima-tuz-zehra/>, 21 Ekim 2017.

Sonra o denize bakıverdi. Deniz dalgalandı, coştı ve bir cevheri dışarıya düşürdü. Yüce Tanrı bu cevheri aldı, ikiye böldü. Parçalardan biri yeşil, biri ak; iki nur oldu. Yeşil nur, Muhammed Mustafa'nın, ak nur da Murtaza Ali'nin nuru oldu...



Görsel 2.5: Fatıma'nın eli: İçinde nur (ışık) olan bir kandil

Yaratılışı oldukça masalsı bir dille anlatan Tasavvuf geleneğine ait bu mit, Aşık Meluli'nin satırlarında tüm simgeselliğiyle hayat bulmaktadır:

*Bu dünyanın temelini
Kurup yoğuran ben idim
Hiç yokken Âdem nesli
Âdem'i doğuran ben idim
Yeşil kandil nuru benim
Cennetteki huri benim
Âdem ata yâri benim
Şit'i doğuran benim
Geçen peygamber bir, bir
Hep benden aldı feyz-i- nur
Musa'ya dahi dağ-ı Tur
İsa'yı doğuran ben idim
Ta ezelden nur-u kandil
Fatıma anamızdır bil
O yuttu iki gonca gül
Hüseyni doğuran ben idim*

Aşık Meluli^{238*}

²³⁸ ***Aşık Meluli (1892-1989):** Afşin'in Kötüre köyünde doğdu. Asıl adı *Karaca Erbil*'dir. *Meluli*, şiirlerinde insan ve sevgi ögesini öne çıkardı. Ancak politik taşlamalardan Tasavvufa dek her konuyu ele almıştır. (Çevrimiçi) <http://ozanlar.biz/meluli/biyografi.htm>, 15 Aralık 2017.

Acar'ın belirttiği gibi, Meluli'nin şiiirinde geçen maya, nur ve nur-kandil; hepsi Fatıma anayı işaret etmekte ve yukarıda bahsedilen Kase-Anne arketipi simgesinin özünü açık etmektedir:

“Cevher, Maya, Nur, Nur-u Kandil; tüm bu anlatımlar Fatıma'yı işaret eder. Fatıma başlangıçta maya'dır, nur-u kandil de o mayayı taşıyandır ve mayalanma 'Fatıma Eli' ile gerçekleşir. Anadolu tasavvufunda baştan sona tüm anlatımların özeti olan Muhammed ile Ali'nin muhabbeti, onları cevher olarak içinde taşıyan Mecmu-al Nurayn (iki nur) olan Fatıma'dadır. [...] O, dişil bir öge olarak içinde sırlar taşıyan, Âdem'i, Şit'i, Musa'yı, İsa'yı, Hüseyin'i doğuran bir annedir. [...] Muhammed her devriye edişinde kevser ile gelmiş, o kevser her defasında bir kadehte, bir kâsede taşınmıştır. Cennetin sırrı olan 'kevser şarabı'nda Muhammed şarap, Ali saki^{239*}, Fatıma kadeh olmuştur. Şarap her defasında 'Fatıma Kadehi'nde korunmuştur. Kadim Tasavvuf geleneğinde kutsal emanet olarak tanımlanan Muhammed, kimi zaman ahit sandığında, kimi zaman da kutsal kâsede, kadehte ... taşınmıştır. Kadeh emanetin koruyucusudur.”²⁴⁰

Buradaki ifadeyle “emanetin koruyucusu” olan Kase, Tasavvuf geleneğinde olduğu gibi, Wagner'in eserinde de Komünyon ritüeli esnasında tüm şövalyeleri Mesih'in bedenine kavuşturacak simyasal dönüşümün gizil büyüsüne işaret etmektedir. Nitekim Wolfram'ın eserinde, Simurg'u baştan yaratan ve temelde Arap Paganizm'ine ait Hacer-ül Esved'ten esinlenilmiş 'büyülü taşı' (*lapsit exillis*) gibi, *Parsifal*'de de Kase, spiritüel dönüşümün ve yeniden doğumun habercisi olarak belirmektedir. Wagner, tüm bu simgeselliğin odağını Parsifal karakteri üzerinde toplamaya karar vermiştir. Ancak bu süreç büyük usta için kolay olmamıştır.

3. *Parsifal*'in Doğuşu

Yaptığı derinlikli incelemeler sonunda Kase mitlerinin evrensel bağlantılarını çok iyi özümseyen ve nihayetinde Wolfram'ın epiğini kendine göre mistik bir açıdan yorumlamayı seçen Wagner için, geriye sadece karakterlerin yerli yerine oturması kalmıştır. Wagner'e göre bu noktada Parzival, “Anfortas'ın ihtiyaç duyduğu vazgeçilmez bir kurtarıcı olarak” hikâyede yerini almalıdır. Fakat eğer Anfortas,

²³⁹ *Saki: İçkili toplantılarda içkiyi sunan kişi.

²⁴⁰ Acar, a.e.

“olması gerektiği gibi doğru ışık altında tutulursa, o zaman çok yoğun trajik bir ilgi çekeceği için ikinci bir odak noktası belirtmek neredeyse imkânsız hale gelecektir; gelgelelim eğer Anfortas, son anda bütünüyle donup kalmamıza sebep olacak bir *deux ex machina*^{241*} olarak sahneye girmeyecekse bu odak noktası Parzival olmalıdır.”²⁴² Parzival’i ön plana nasıl çıkaracağı konusu bir süre Wagner için ciddi bir problem oluşturmuştur. Neredeyse esere devam etmekten vazgeçme noktasına gelen Wagner²⁴³, bir mektubunda Hristiyan teolojisiyle ilgili ortaya çıkarmak istediği bağlantıları, karakterlerin derinliklerini ve iç içeliklerini, ayrıca Parzival’in dramının kurtarıcısı olarak Anfortas’la özdeşleşmesini üç perde içinde nasıl kotarabileceğinden emin değildir:

“Ve ben böyle bir şeyin altına mı gireceğim? Tanrı korusun! Bugün bu çılgın projeden elimi eteğimi çekiyorum; Geibel yazabilir ve Liszt besteleyebilir! Eski dostum Brünnhilde cenaze ateşine atlarken ben de arkasından atlayacağım ve bir Hristiyan olarak ölmeyi umacağım! Öyle olsun! Âmin!”²⁴⁴

Nüktedan ve mizahi bir dille isyanını dile getiren Wagner, bir sene sonra Kundry’yi bu sorun için katalizör olarak kullanmaya karar verir. “Bu harikulade derecede vahşi kase habercisi, ikinci perdedeki baştan çıkarıcı kadınla birebir aynı kişi olacak. Bu duruma aydıgımdan beri her şey gün gibi berraklaştı benim için”²⁴⁵. 1860 tarihli mektubunda karakteri şöyle betimlemiştir:

“Bu tuhaf, korkutucu yaratık, tıpkı bir köle gibi bitip tükenmeyen bir hevesle en zor görevleri yerine getirerek Kase Şövalyelerine hizmet eder [...] ve bazen de ortadan tamamen kaybolur, kimsenin onun nerede ve nasıl olduğundan haberi olmaz [...] yine de şövalyelere karşı gizli bir kını vardır [...] gözleri hep doğru kişiyi arar -ve kendini bir kere kandırmıştır- fakat bulamamıştır onu. Fakat aslında kendisi bile bilmez ne aradığını: Bu tamamen içgüdüselidir.”²⁴⁶

²⁴¹ ***Deux ex machina**: Türkçesi ‘makinadan çıkan Tanrı’ şeklinde tercüme edilebilecek edebi kavram, eserin sonunda ortaya birdenbire çıkıp tüm karmaşayı ve sorunları çözen ‘tanrısal’ karaktere veyahahut olguya karşılık gelmektedir.

²⁴² SL 459-60; SB 11:107.

²⁴³ Bell, a.g.e, s. 63.

²⁴⁴ SL 460 (SB 11:107-8; **Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871**, Ed. Wolfgang Golther, Berlin, Duncker, 1904. s.148). Emmanuel Geibel, *Brunhild* (1857) trajedisinin yazarıdır ve Wagner’in çok da hâkim olmadığı bazı şiirleri bestelemiştir. Bell, a.y.

²⁴⁵ SL 500 (Golther, **Mathilde Wesendonk**, s.243).

²⁴⁶ A.y. (Golther, **Mathilde Wesendonk**, s. 243-44).

Wagner böylelikle dramanın kilidini açarak Anfortas ve Parzival'i birbirine bağlamanın yolunu Kundry ile bulmuş olur. Wolfram'ın eserinde iki erkek arasındaki bağlantıyı az da olsa sağlayan tek kadın karakter olan Orgeluse, Kundry'yi nispeten çağrıştırmaktadır ancak Wagner bu bağlantıyı çok daha güçlü kılarak psikolojik ve dramatik olarak oldukça çekici hale getirmiştir.²⁴⁷ Kundry'nin Wolfram'ın şiirindeki diğer karakterlerle olan bağlantısının yanı sıra, *Parzival*'in III. perdesinde Hristiyan mitolojisinin İsa'nın ayağını yağlayan tövbekâr Mecdelli Meryem'ine yapılan atıf ise Parzival'i hem Mesih figürüyle bağdaştırmış hem de eserin Hristiyan teolojisiyle olan girift yapısını gözler önüne sermiştir. Artık *Parzival* sahneye konmaya hazırdır.²⁴⁸

Wagner, takip eden yıllarda *Yüzük* serisini tamamlamakla uğraşır ve prodüksiyonu ile yoğun biçimde ilgilenmeye devam eder. 1876'da dörtlemenin prömiyerlerini gerçekleştirdikten sonra tüm odağını *Parzival*'e yöneltir. Eserin şiiri Nisan 1877'de tamamlanır ve libretto hazır hale gelir.²⁴⁹ Müziği ise iki taslak halinde Eylül 1877 ve Nisan 1879 arasında bestelenir. 13 Ocak 1882'de artık her şey tamamlanmıştır.²⁵⁰ Yeni ismiyle *Parsifal* görücüye çıkmaya hazırdır. Ancak Wagner, Kral Ludwig'in *Parsifal*'in hiçbir temsiline katılmayacağı haberini aldığı anda üzüntüyle şu sözleri kaleme alır:

“Bu yazacağım son şey. Sadece şu birkaç satırı yazma gücü vermesi dışında beni bugün korkunç bir bitkinliğe mahkum eden bu duygu, bana artık gücümle hangi noktada durduğumu söylüyor. Benden daha fazla bir şey beklenemez artık” Ve sözlerine son verir: “Seve seve ve hevesle yakında ölmek isteyen birinden.”²⁵¹

Bayreuth'da Hermann Levi'nin şefliğinde 26 Temmuz'dan 29 Ağustos 1882'ye kadar on altı performans gerçekleşir. Wagner, altı ay sonra, 13 Şubat 1883'de Venedik'te Palazzo Vendramin'deki masasında çalışırken altmış dokuz yaşında son nefesini verir.²⁵²

²⁴⁷ Bell, a.g.e., s. 63.

²⁴⁸ A.e., s. 64.

²⁴⁹ DEAP, 90-134.

²⁵⁰ Bell, a.g.e., s. 65.

²⁵¹ SL, 923; KB, 3:244.

²⁵² Bell, a.y.

III. WAGNER'DE PSİKANALİZ, MÜZİK VE DRAMA İLİŞKİSİ

Müziğin insan psikesine olan etkisi psikanalizin ilk dönemlerinde fazla dikkate alınmamıştır. Psikanalizin babası olarak bilinen Sigmund Freud (1856-1939), 'akıl' yolu ile açıklayamadığı bu bağlantı konusunda ise özellikle geri planda durmayı tercih etmiştir. Oysa müziğin dinleyicide yarattığı hisler ve öznenin tecrübesi üzerindeki etkisi, salt 'akıl' ile açıklanamamaktadır.²⁵³ Cheshire'a göre Freud, psikanalizden daha etkili olan müziğin ve operanın, kişi üzerindeki terapötik gücünden çekinmiştir. Bununla bağlantılı olarak bazı teorisyenler ortodoks psikanalizin, müziğin insan organizması üzerindeki etkisiyle ilgili sağlam temelli bilimsel bir argüman geliştiremediğini öne sürmüşlerdir.²⁵⁴ Öte yandan Cora L. Diaz Chumaceiro *Richard Wagner's life and music: What Freud knew* (1993) adlı makalesinde Freud'un psikanaliz ve müzik bağlantısına farklı bir yorum getirmiştir: Diaz'a göre Freud, Wagner'in müziği ve görüşleri hakkında fazlaca bilgi sahibi olmasına rağmen psikanalize olan etkisini bilinçli olarak yok saymayı tercih etmiştir. Dahası Diaz, Freud'un, Wagner'in insan psikesi hakkında geliştirdiği derin teorik altyapısından korkmuş olabileceğini öne sürmüştür.²⁵⁵

Wagner, müziğin insan bünyesine etkisi konusunda değerli araştırmalar yapmış ve Freud'un rüya teorisinden neredeyse yarım yüzyıl önce son derece güçlü bir rüya teorisi geliştirmeyi başarmıştır. Diaz'a göre neredeyse 'intihal' düzeyinde bir fikir esinlenmesi gerçekleştiren Freud, kendi rüya yorumlamalarında Wagner'in teorisinden yararlanmış. Wagner'in devrimsel farkı ise, başta bu tezin temeline oturan *Parsifal*'de olmak üzere, çoğu eserinde geliştirip kullandığı müziksel sisteme, bulunduğu çağın güncelliğini yakalayan felsefi ve evrim bilimsel görüşleri, özellikle *Parsifal*'de Hristiyan mitolojisi ve Doğu mistisizmini de katarak entegre etmesinde

²⁵³ Kovačev, "Return to Origins," s. 89.

²⁵⁴ Neil M. Cheshire, "The empire of the ear: Freud's problem with music," **International Journal of Psychoanalysis**, International Psycho-Analytical Association; Institute of Psycho-analysis (Great Britain); International Psycho-Analytical Association, Wiley, 1996, C. 77, pt 6, s.112-1135.

²⁵⁵ Cora L. Diaz de Chumaceiro, "Richard Wagner's Life and Music: What Freud Knew", **Feder, Stuart, Karmel, Richard L., Pollock, George H., Psychoanalytic Explorations in Music**, Second Series, Madison CT, 1993, s. 250-255.

yatmaktadır. Wagner'in bu anlamdaki öncülüğüne rağmen Freud, Wagner'i yine de 'alıntılamak' istememiştir. Diaz bu durumu 'anlaşılması güç bir ihmalkarlık' olarak tanımlar.²⁵⁶

Freud, müziğin insan duyguları üzerindeki derin ve gizil etkisini anlama konusunda güçlük çekse de diğer bazı psikanalistler bu konuda daha dikkatli ve ilgili davranmayı tercih etmiştir. Freud'un en eski öğrencilerinden olan Theodor Reik (1953), *Freud'un Psikanalize Giriş Dersleri*^{257*} (1916-17) eserindeki 'kafaya takılan ya da düşüncede kalan ezgi' olarak tercüme edilebilecek olan *haunting melody* temasıyla, Freud'un aksine, müziksel yapının duyguları temsil edebileceği konusundaki fikrini öne sürmüştür. Reik'e göre, notaların bilinçli olarak özne üzerinde belirli çağrışımları uyandırabilme amaçlı bir araya getirilmesiyle meydana çıkan müziksel ahenk, kelimelerin ifade edebileceğinden çok daha fazlasını dışa vurabilmekte, 'bilinmeyenin' sesi niteliğindeki müziğin, 'gizli' mesajları verebilme teşebbüsünde bir zorunluluk haline gelmektedir. Reik bu savunusunu, bilinçdışını oluşturan içeriklerin salt düşünce yerine çoğunlukla birer ezgi olarak açığa çıktığına dair keşfiyle desteklemiştir.²⁵⁸

Kovačev'in belirttiği gibi, bu teoriyle bağlantılı olarak psikoterapide müzik kullanımının, salt sözlü aktarım üzerinden giden geleneksel terapi anlayışından çok daha etkili ve derinlikli sonuçlar çıkartılabileceği gözlemlenmiştir. Takip eden yıllarda birçok analist, psikanaliz biliminin insan psikesini anlama konusunda duvarlarını genişletip derinleştirmesi gerektiğini ve bunu da 'duygunun lisanı' ve en mükemmel hali olan müzik ile mümkün olabileceği konusunda fikir birliğine ulaşmışlardır. Bu fikre en erken sarılan isim, başlangıçta Freud'un hayranı olan, ancak daha sonra kendi fikirlerini genişletip, teorik olarak tamamen yolunu 'baba figüründen' ayıran ve araştırma eğilimlerini devrimsel biçimde dönüştüren Carl Gustav Jung olmuştur.²⁵⁹

²⁵⁶ Diaz de Chumaceiro, s. 256-57.

²⁵⁷ **Freud's Introductory Lectures on Psychoanalysis*

²⁵⁸ Theodor Reik, **The Haunting Melody: Psychoanalytic experiences in life and music**, New York, Farrar, Straus & Young, 1953, s. 78-92.

²⁵⁹ Kovačev, a.g.e., s.91.

A. Jung'un Analitik Psikolojisi ve 'Mit' Kavramına Bakışı

İsviçre doğumlu psikiyatrist Carl Gustav Jung (1875-1961), Freud'un kuramını geliştirerek 'analitik psikoloji' adını verdiği kuramını yaratmış; Alfred Adler, Erik Erikson ve Karen Horney ile iş birliği içerisinde neopsikanalitik okulunu kurmuştur. Jung ve arkadaşları 'Yeni-Freudcular' olarak da bilinmektedir. Jung, insan aklının psikolojisi üzerine geliştirdiği çalışmaları sayesinde 20. yüzyılın en çok okunan yazarlarından biri olmuştur. Önceleri çalışmalarına Sigmund Freud'la başlamış olan Jung, 'kişisel bilinçdışının' (*personal unconscious*) önemini yadsımamakla beraber, daha sonra geliştirdiği 'kolektif bilinçdışı' (*collective unconscious*) kavramıyla meslektaşından farklı bir yöne doğru evrilmiştir.²⁶⁰

Freud'un 'bilinçdışı' teorisini tek yönlü, kısıtlayıcı ve oldukça olumsuz bulan Jung'a göre bilinçdışı sonsuz yaratıcı potansiyele sahiptir; arketipler ve kolektif bilinçdışı insan aklının derinliklerinin keşfini, insanlık tarihindeki varoluş yolculuğunu göz önünde bulundurarak mümkün kılacak tılsımlı anahtarlardır.²⁶¹ İlerleyen yıllarda Freud'la yollarını ayıran Jung, kendinden önce ve sonraki birçok yazar ve Wagner gibi bestecilere ilham kaynağı olan farklı kültürlerle ait mitolojik ve dini simgesellik çalışmalarıyla ilgilenmeye başlamıştır. Jung, Batılı bireyin bilinçdışının içerikleriyle, ilkel insanların mit, kültür ve ritüelleri arasında bir analogi bulma yoluna gitmiştir.²⁶²

Jung kendi klinik çalışmalarının yanı sıra, Batı ve Doğu felsefesi, simya astroloji, sosyoloji ve edebiyat gibi diğer alanlarla da ilgilenmiş, modern insanın bilimsel düşünceye fazla bel bağladığını, hem spiritüellikten feyz almaları hem de kendi bilinçdışlarını tanımaları ve derinliğini takdir etmeleri koşulunda çok daha anlamlı bireysel bir bütünlük kazanılabileceğini savunmuştur.²⁶³ Jung, ayrıca kişinin kolektif bilinçdışı ile olan bağlantısının rüyalar, sanat, mitoloji ve dini anlatılardaki

²⁶⁰ A.y.

²⁶¹ Carl Gustav Jung, **Collected Papers on Analytical Psychology**, Çev. Constance E. Long, London, Baillière Tindall & Cox, 1916, s.124-130.

²⁶² Kovačev, a.g.e. 92.

²⁶³ b.a., Jung, **Psychology and Alchemy**, Çev. R.F.C. Hull, 1953, 2.bs. London, Routledge, 1968.

simge ve göstergeler aracılığıyla gerçekleştiğini öne sürmüştür. Bu simgesel dil sayesinde sadece dünyaya açılarak ve ona kulak vererek arketipsel güçlerini algılayan kişi, mikro boyutta kendi tarihine, makro boyutta ise evrene ve varoluşa dair aşkın okumalar yapabilmekte, yaşamını daha uyumlu bir hale getirebilmektedir. Freud'un teorisine olan engin hakimiyetini mitoloji, din ve felsefeye dair birikimlerini de katarak, öznenin 'içsel uzamını/derinliğini' keşfetmek için kullanmıştır.²⁶⁴ Ayrıca, *Parsifal*'in ortaya çıkışında Wagner'e ilham kaynağı olan Gnostisizm ve Kabala inancı gibi mistik geleneklere yönelmiş, çalışmalarında bunları tıpkı Wagner gibi Hinduizm ve Budizm inançlarıyla ustaca harmanlamıştır. Jung'un bu çalışmaların bütününde hedeflediği şey, arketipler yoluyla simgesel formlarda kendini gösterme eğiliminde olan bilinçdışına ve eğilimlerine dair temel çıkarımlarda bulunmaktır.²⁶⁵

Jung'un psikolojiye kattığı önemli kavramlardan bazıları şunlardır:

- Arketip (*Archetype*)
- Kolektif bilinçdışı (*The collective unconscious*)
- Kompleks (*The Complex*)
- Eş zamanlılık (*Synchronicity*)
- Bireyleşme (*Individuation*)
- Psikolojik türler (*Psychological types*)

Parsifal çözümlemesinde *arketip*, *kolektif bilinçdışı* ve *bireyleşme* kavramları üzerinde durulacaktır. Diğer kavramlar tezle doğrudan ilintili olmadığından ayrıntılı olarak işlenmeyecektir.

²⁶⁴ b.a., Jung, **Collected Works of C. G. Jung: The Archetypes and the Collective Unconscious (1934)**, Çev. R.F.C. Hull, 2. bs. 2.bsk., C. IX, Bölüm: 1, Bollingen Series XX, Princeton, 1968.

²⁶⁵ Kovačev, a.y.

1. Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı

“Arketip, içinde yaşam suyunun yüzyıllar boyu akarak kendine derin bir kanal açtığı kadim bir su yolu gibidir”²⁶⁶

-Carl Gustav Jung

‘Arketip’ kelime olarak basit bir tanımı reddeder. Türkçeye ‘ilkörne’ ya da ‘ilk nümune’ olarak çevrilen kelime²⁶⁷, etimolojik olarak Yunanca *arche* ve *tupos* kelimelerinden oluşan bileşik isimden türemiştir. Henderson’ın belirttiği gibi, *Arche* ya da ‘öncül prensip’ doğrudan temsil edilemeyen ya da görülemeyen yaratıcı kaynağa işaret etmektedir. *Tupos* ya da ‘ifade’ ise ‘öncül prensip’in sayısız tezahüründen herhangi birine gönderme yapmaktadır.²⁶⁸ Jung bizzat arketipin belirsizliğinden ve çoklu anlamından bahsetmiş, kendi profesyonel yaşantısında da zaman içinde kavramın içeriğiyle ilgili değişen görüşlerini belirtmekten sakınmamıştır.²⁶⁹ Jung belirli simgesel temaların tüm kültürlerde ve medeniyetlerde, tüm farklı çağlarda ve her bireyde var olduğunu keşfetmiştir. Tüm bu simgeler, kolektif bilinçdışının arketiplerini içermekte ve mitlerdeki ebedi gerçeklerin temel unsurlarını temsil etmektedir. Jung’a göre arketipler, mitleri, dinleri ve felsefi düşünceleri oluşturan ve her çağda farklı kültürleri tesiri altına almış (ve *Parsifal*’in de temel izleğini oluşturan) ‘kişisel aydınlanma’ yoluna ve gerçeğine ait simgesel işaretlerdir.²⁷⁰

Arketipler, Platon’un fikirlerine benzer olarak belirli kişi (ör. *Parsifal*’de İsa Mesih/Parsifal analogisi), nesne (ör. Amfortas’ın yarası, Kase ve Mızrak) ve fenomenlerin (ör. Hristiyan teolojisindeki asli günah, Aden/Cennet’ten kovuluş, Kase ve Mızrak’ın birleşmesi gibi) ideal ve prototip modelleri olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Aynı zamanda Jung’un arketipleri insanla sınırlı olmadığı gibi bir

²⁶⁶ Jung, C.W. of C.G. Jung: *Civilization in Transition*, Çev. R.F.C. Hull, Ed. Sir Herbert Reas, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., & Gerard Adler, PH.D., C. X, Princeton, 1964, s. 395

²⁶⁷ (Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=Arketip>, 6 Nisan 2018.

²⁶⁸ Joseph Henderson, “Archetypal Symbolism,” *ARAS*, C.I, s.8.

²⁶⁹ Jung, C.W, C. XVI, s.491.

²⁷⁰ Jung, C.W, C. IX, s. 250-255.

hayvan^{271*} olarak da belirebilirler. Dolayısıyla Jung’a göre *arketipler*, bilinçdışının belirli bir alanında kültür, zaman ve mekânı aşan biçimde, yaşayagelen tüm insanlarda varlıklarını sürdürürler (Dolayısıyla, doğal ve dönüşümlü olarak kolektiflerdir). Bu da evrensel arketiplerin mitoloji, edebiyat ve kaçınılmaz olarak din olgusunun içinde yaşadığı fikrini desteklemektedir.

Jung, kültürlerin devamlı olarak arketipleri üretme ihtiyacında olduğunu ileri sürmüş, dahası simgeleri çözümlemiş bir kültür ve nesilde (analitik) psikoloji pratiğine ihtiyaç kalmayacağını iddia etmiştir. Jung’a göre özellikle Batı kültürü, yüzyıllar içinde simgeler konusunda muazzam bir fakirleşmeye gitmiştir. Jung, kolektif bilinçdışının evrensel özelliklerine rağmen, arketiplerin her yeni nesil için yeniden doğma ve yeniden yorumlanmaya mecbur olduklarını, aksi takdirde yok olup gideceklerini belirtmiştir. Bununla birlikte sanatın öncelikli amacının ‘mitin rüyasını’, eseri izleyenin görmesini sağlamak olduğunu ve insan yaşamını en bütünlüklü hale getirmek için kolektif bilinçdışının arketiplerine sürekli olarak yeniden anlam ve yorum bulma çabasında olması gerektiğini savunmuştur.²⁷²

Arketip, kişinin biricik yaşam macerasında ve bilgelik yolunda, ona derinlik ve iç görü sunan içsel rehberidir. Arketipler ne kötü ne de iyidirler, sadece vardırılar. Psikenin kökeninde, en ham ve ilkel hallerinde bağımsız bir varoluş sürerler. Tarihteki en güçlü fikirlerin kökeninde de hep arketipler vardır. Özellikle dinsel öğreti ve simgelerde belirlemekle beraber, bilim, felsefe, etiğe ait temel kavramlar da bu konuda istisna sayılmazlar. De Coster’a göre, bu simge ve göstergelerin bulundukları formlar, arketipsel fikirlerin, bilinçli olarak uygulanması ve gerçekliğe uyarlanmasından elde edilen türevlerdir. Zira bilincin görevi, sadece duyularımız aracılığıyla dışsal dünyayı

²⁷¹ *İleride işlenecek olan Simurg efsanesi bunun için uygun bir örnektir. *Parsifal*’de, Kundry’nin ilk sahnede yarı yılan görünümünde ve vahşi bir hayvan gibi betimlenmesi; I. perdedeki vurulan kuğu ve son perdede ışık huzmesi biçiminde simgeleştirilen, Kase’ye inen güvercin motifi de eserden verilebilecek örneklerdir.

²⁷² Susan Mackey Kallis, “Jungian archetypes and the collective unconscious,” **Encyclopedia of Health**, Salem Press, 2013, s. 5.

tanımlamak ve asimile etmek değil, aynı zamanda içimizdeki dünyayı görülebilir bir gerçeklik diline dönüştürmektir.²⁷³

Jung'a göre arketip terimi, sıklıkla belirli bir mitolojik imge ya da motif anlamına geldiği düşünülerek yanlış algılanmaktadır. Aksine arketip, insan aklının mitolojik motiflerinin temsilini şekillendirme konusunda miras aldığı eğilimdir. Bu temsiller temel izleklerini kaybetmeden çeşitli formlarda var olabilirler. Bu miras alınmış eğilim, yuva yapan kuşlar, ağ ören örümcekler ya da kuşların göç etmesi gibi içgüdüselidir. Neredeyse her yerde ve her zaman diliminde benzer ya da aynı motifler olarak karşımıza çıkarak bulunurlar. Belirli bir zaman, kültüre ait değildirler. Orijinleri anonimdir ve kendilerini tekrar üretebilme özelliğine sahiptirler.²⁷⁴

a. Kolektif Bilinçdışı

Analitik psikolojide anahtar bir kavram olan kolektif bilinçdışı, tüm insan tecrübelerinin toplamı olarak tanımlanabilir. Ancak kişilerin, kolektif bilinçdışına doğrudan erişimi yoktur. Rüyalar ya da diğer mistik tecrübelerde simgeler aracılığıyla algılanabilir. Jung kolektif bilinçdışını, kişisel bütünlük ve kendini gerçekleştirme yolunda kişiye rehber olarak ve tüm insanlık evriminin binlerce yıla dayanan spiritüel mirasının her yeni doğan bireyin beynine aktarılan bir haznesi olarak sunmuştur. Dolayısıyla kolektif bilinçdışı, antik bilgeliğin yoğun bir deposuna benzetilebilir. Kişisel bilinçdışı komplekslerle (örn. Ödipal Kompleks) organize olurken, kolektif bilinçdışı arketiplerle (örn. Kutsal Kase, İsa, Havva) karakterizedir ve ancak rüyalar ve mitlerde keşfedilebilir.²⁷⁵ Daha ileride ayrıntılı olarak yer verilecek, ünlü mitoloji uzmanı, yazar ve akademisyen Joseph Campbell bu nedenle Jung'tan esinlenmiş, arketip kavramını incelemiş ve tüm kültürlerin mitolojilerinde arketipsel izleri üzerine çalışmalar yapmıştır. (b.a. *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*)

²⁷³ Philippe L. De Coster, D.D., **The Collective Unconscious and Its Archetypes**, Gent, Belgium, Satsang Press, 2010, s. 5-6.

²⁷⁴ Jung, **CW**, C.XVIII, s. 523.

²⁷⁵ Jung, **CW**, C.IX, s.42-50.

Kolektif bilinçdışı, kalıtımsal özelliğiyle bireye atalardan miras kalan bir haznedir. Bu haznenin içerikleri, “[g]izil imgeler topluluğundan oluşur. Bu imgeler vaktiyle atalarının geliştirmiş olduğu tepkilere benzerlik göstermesine sebep olan eğilimler ve gizil güçlerdir.”²⁷⁶ Örneğin, kişinin yılandan korkması için hayatında yılan görmesi gerekli değildir. Ya da rüyada görülen bazı imgelerin, dünyanın her yerinde birbirinden bağımsız yaşayan her topluma ait bireyler için aynı çağrışımları yapması da bunun iyi bir örneğidir. Bu tür korkular veya çağrışımlar, atalardan bireye, kuşaklar boyu biriktirilen deneyimlerin sonucu olarak aktarılmaktadır. Dolayısıyla, insan dünyaya bir ‘tabula rasa’ olarak değil, adeta içine doğduğu dünyanın tüm bilgisini içeren arketipleri barındıran bir ‘depo’ olarak gelmektedir.

b. Temel Arketipler ve *Parsifal*’daki Yansımaları

*“Sadece ejderha ile savaşmayı göze alan ve ona yenilmeyen defneyi, ‘elde edilmesi zor hazineyi’ kazanır.”*²⁷⁷

-C. Jung

Jung’un *Arketipler ve Kolektif Bilinçdışı* (1934) eserinde sıraladığı başlıca arketip örnekleri şunlardır: kahraman/aşama, ‘öz’, ‘persona’, ‘anima/animus’, büyük anne, çocuk ve ‘bilge yaşlı adam’.

Kahraman (aşama) arketipi türlü zorluklar, engeller aşarak büyük arayışlar, keşifler, kurtuluşlar elde eden ve sonunda ulaşması gereken ‘hazine’ye ulaşan arketiptir. ‘Evden çıkış (Anneden ayrılma)-Yolculuk (Aşamalı mücadele)-Eve dönüş (Bilgelik)’ şeklinde üç evreye tabi olan kahraman arketipine aynı zamanda *monomitos* da denilmektedir ve bu, tarih boyunca var olan birçok mit anlatımında kendini

²⁷⁶ Dr. Öğr. Gör.İbrahim Gürses, “Jung’cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği,” *Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, C.XVI, Sayı:1, 2007, s. 79

²⁷⁷ Jung, *CW* C.14, par 756.

göstermektedir.²⁷⁸ Jung; kahraman arketipinin, Platon'un mağara alegorisi^{279*} gibi sadece bir projeksiyon (yansıtma) olarak görülen bir bilinçdışı hikayesi olduğunu belirtmiştir.²⁸⁰ Hikâyede geçen tüm anlatı ve öğeler, yalnızca daha derin bir katmanın yüzeydeki dışa vurumlarıdır. Mitolojik olarak kahramanın amacı hazineyi, bakire prensesi, yüzüğü, altın yumurtayı, yaşam iksirini veyahut kılıcı bulmak ve onu ait olduğu yere ulaştırmaktır. Psikolojik olarak bunlar kişinin biricik potansiyeline ait metaforlardır. Mit ve efsanelerde, kahraman tipik olarak uzak bir ülkeye, yerin yedi kat dibine, Simurg^{281*} mitinde olduğu gibi yedi dipsiz vadinin ardındaki Kaf Dağı'na

²⁷⁸ Üstün Dökmen ve Zehra Dökmen, “Jung’un Aşama Arketipi’nin Test edilmesi”, **Psikoloji Dergisi**, c.6, Sayı 21, 1987, s.86.

²⁷⁹ *Bir mağaranın içinde, mağaranın girişine arkaları dönük ve sadece önlerindeki duvarı görecektir. Önlerindeki duvar dışında başka bir gerçekliği algılayamayan insanlar, mağaranın girişinden geçen insanların ve taşıdıkları nesnelerin duvara vuran gölgelerini ‘esas gerçeklik’ sanırlar. Ancak daha sonra bu zincirden kurtulunca, aslında gördüklerinin birer yansıma olduğunu fark ederler. Platon’un bu alegorik eleştirisinde, gölge olarak görülen insanların, dünyanın işleyişine ve kurgusallığına, diğer tarafta nesnelerin de ideolojiler ve geleneklere işaret ettiği düşünülebilir.

²⁸⁰ Jung, “The Dual Mother,” **CW**, C. V, par. 612.

²⁸¹ ***Simurg (Otuz Kuş) Efsanesi**: Esasen Pers kültürüne ait olan bu mitolojik hikâye, birçok farklı kültür ve coğrafyada etkinliğini sürdürmüş ve benzer şekillerde anlatılagelmiştir. Simurg, Arapça Zümrüd-ü Anka, Türk mitolojisinde Tuğrul Kuşu, Batı dillerinde Phoenix olarak bilinmektedir. Bu mit, Mevlana’ya mesnevisini yazması konusunda ilham veren, ayrıca İranlı şair ve mutasavvıf Feridüddin-i Attar’ın (1136-1221) *Mantık Al-Tayr* (Tr. Kuşların Dili) adlı 4724 beyitlik Tasavvuf edebiyatına ait mesnevisinde anlatıldığı, kendini yakarak küllerinden yeniden doğan Simurg adlı kuşun hikayesidir. Simurg, ezoterik açıdan, spiritüel olgunlaşma ve Tanrı’ya ulaşma yolunda katedilen sufi yolunun alegorik bir anlatımıdır. *Mantık Al-Tayr*’da geçmese de Zümrüd-ü Anka’nın (Simurg), İslam kozmolojisinde ulaşılması zor, engin okyanuslarla çevrili, yeşil zümrüden yapılmış ve tüm dağların anası olan Kaf Dağı’nda yaşadığı rivayet edilmiş, bu ise insan-ı kâmil mertebesiyle özdeşleştirilmiştir. Mantık Al-Tayr’ın hikayesi şöyledir: Bir araya toplanan kuşlar düzen arayışı içinde kendilerine bir padişah seçmeye karar verirler. Bu arada Hüthüt kuşu gelir; kendisinin Süleyman peygamberin mahremi ve postacısı olduğunu, kuşların zaten bir padişahları olduğunu fakat onların bundan haberi olmadıklarını söyler. Padişahın, kuşlara kendilerinden bile daha yakın olduğunu dile getiren Hüthüt, kuşlara hep birlikte padişahı arama çağrısında bulunur. İsteksiz davranan kuşları bir bir ikna eder ve onların bu yolculuktaki rehberleri olur. Kuşların yedi dipsiz vadiden geçmeleri gerekir: İstek, aşk, marifet, istigna (gönülsüzlük), tevhid, şaşkınlık ve son olarak fakr u fena aşamalarını geçtikten sonra Simurg’a ulaşacaklardır. Yol boyunca kimi kuş susuzluktan düşer ölür, kimi farklı engellere takılır, kimisi tembellik yapar ve geri döner, kimisi yem arama uğruna başka yollara sapar. Sonunda binlerce kuştan geriye sadece otuz kuş kalır. Simurg’u arayıp sorarlarken bir postacı gelir ve önlerine bir kâğıt parçası koyar. Bu kâğıtta, vadiler boyunca başlarına gelen türlü zorlukların teker teker anlatıldığını görünce şaşırıp kalırlar. Sonunda Simurg ortaya çıkar: O an Simurg’un aslında otuz kuş demek olduğunu anlarlar. Aslında başından beri aradıkları ve şimdi karşılarında beliren kendilerinden başkası değildir. Simurg buranın bir ayna olduğunu söyler; ayrıldıkları ve vardıkları yerin kendileri olduğunu anlarlar. Artık rehber, yol veya yolcu kalmamıştır. Arzu nesneleriyle özdeşleşme süreci onları hayrete düşürür. Ancak sonunda gerçeği algırlar ve hepsi Simurg’ta yok olurlar. Bu yok oluş, Tasavvuf inancındaki ‘ölmeden ölmek’ kavramını karşılar. Zira ölüm, yeni bir yaşamın başlangıcı ve müjdecisidir. Ferideddin Attar, **Mantık Al-Tayr**, Çev. Abdülbâki Gölpınarlı, İstanbul, MEB Yay., 1990, C.I, s. XII, XIII. Hikâye ‘benlik’ten kurtulmak, tüm nefis mertebelerinden geçerek ‘ölmeden önce ölmek’ fikrinin ve spiritüel aydınlanmanın alegorik bir anlatımıdır. Simurg Tanrı’dır. Vadiler, onların içsel

ya da İslam teolojisinde üç gün karanlıkta kalan Yunus peygamber gibi balının karnından çıkış yoluna ulaşmalıdır. Kahraman kendi gölgesiyle karşılaşmalı, bir ejderhayla, bir deniz canavarıyla ya da farklı türdeki zorluklarla mücadele etmeli, sonunda bundan kurtulup eve dönüş sağlamalı ve bu serüveni konusunda şahitlik etmeli, toplumun (Baba'nın Yasası'nın) onayını almalıdır. Kişi böylece güçlenir ve bireyleşmesine engel olan tüm engelleri ortadan kaldırır.

Jung'un temel kavramlarından biri olan bireyleşme sürecinde kahraman, bilinçdışındaki içeriklerini farkına varmalı ve dengeye oturtmalıdır. Kahramanın yolculuğu metaforu olarak sunulan bireyleşme ilkesi, aslında psikolojik bir yolculuktur. Bireyleşme, kahraman arketipinin yaşadığı mitsel ve mistik yolculuk gibi çetin ve gizemlidir. Bu yolculukta kahraman, anlatılarda birer 'karakter' veya 'nesne' olarak sunulan bütün diğer arketiplerle karşılaşacak, en önemlisi de gölgesiyle (benliğinin bastırılmış, saklı ve güçlü yönüyle) tanışacaktır. Karşıtlıkların kabulü ile denge ve bütünleşme sağlanacaktır. Eğer bu yönüne yenilmek yerine, onu kontrol altına almayı başırırsa kimsenin elde edemediği hazineyi elde edecek ve aslında temel olarak 'öz' arketipine ait ne tür değerler varsa onlara erişip ideal ve tanrısal olanla bütünleşecek, bilgiğe ulaşacaktır.

Uzak ya da ulaşılması zor ülke metaforu, kişinin kendi bilinçdışındaki komplekslere olan uzaklığına işaret etmektedir. Ancak aslında kahramanın gittiği yer kendi iç dünyasıdır. Bu nedenle de bir bakıma bu ülke çok da yakındır. Zira insan bilinçdışı ve kolektif bilinçdışı ile beraber yaşamaktadır. Burada kendine dair zayıf ve güçlü taraflarını keşfeder. Analitik psikolojide bahsedilen 'bireyleşme' gerçekleşir ve aşama kaydedilir.²⁸² Yukarıda bahsedilen üç evre (Evden çıkış-yolculuk-eve dönüş) bireyin bilinç ve bilinçdışını birleştirme girişimidir. Aşağıda incelenecek olan öz arketipi, bu birleşim noktasını temsil etmektedir.

yolculuğudur ve aslında 'ezoterik (batını) bir seferdir'. Ebu'l-Alâ Affî, **Tasavvuf İslam'da Manevi Hayat**, Çev. Ekrem Demirli ve Abdullah Kartal, İstanbul, İz Yay., 1996, s.120.

²⁸² Dökmen & Dökmen, a.g.e., s. 87.

“Rüyalarımız kişisel mitlerimizdir, mitlerimiz kolektif rüyalarımızdır. Artık hepimize yol gösteren ortak mitlerimiz yok, ama her gece uykunun o gizemli dünyasına çekildiğimizde kendi mitlerimizle baş başa kalırız.”²⁸³

-J. Campbell

Joseph Campbell, *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu* (1949) adlı eserinde Jung’tan esinlenerek çeşitli zaman ve coğrafyalara ait mitolojik ve dini anlatıları incelemiş, bu sürece dair önemli çıkarımlar yapmıştır. Campbell, bu yolculuğun hem fiziksel hem spiritüel ve hem de duygusal olarak gerçekleştiğini belirtir. Maceraya davet edilen kahraman ana rahminden çıkmış olur. Ona yardım eden bir rehber eşliğinde eşiği geçer, zorluklarla mücadele eder, baştan çıkaran (*temptress*) bir kadınla karşılaşır. Kahraman, ormanın en karanlık yerinden, okyanusun dibinden ya da yedi dipsiz vadiden geçer.^{284*} Yolculuğun sonunda tüm korkularıyla yüzleşen kahraman arketipi, iç huzur ve bilgelik kazanır. Nihayetinde ‘öz’ oluşmuş olur. Ego ve id’den sıyrılan kahraman için bu aynı zamanda tüm ezoterik öğretilerde büyük önem taşıyan ve *Parsifal*’in temelini oluşturan bir inisiyasyon sürecidir. Macera yaşam boyu devam etse de (farklı engeller, mücadeleler ve yeni benlik oluşumu döngüsü) Campbell, en azından kişinin varoluşa dair sebep-sonuç ilişkisini ve yaşam döngüsünü algıladığını; makrokozmos (evren) ve mikrokozmos (insan) ilişkisini çözümlediğini, nihayetinde hem fiziksel hem spiritüel olarak ‘iki dünyanın ustası’ (*master of two worlds*) haline geldiğini söyler.²⁸⁵ Dolayısıyla, eskinin ölümü yeni doğumu getirmiş olur. Mistik öğretilerin temelinde yatan ve ileriki bölümlerde Doğu mistisizmi bağlamında işlenecek olan tanrılaşma fikri de buradan gelmektedir.

Bir erkeğin bireyleşme sürecindeki balina-ejderha simgesi aslında anne ya da anne ile ilintili olan anima’dır (bkz.: aş. “anima”). Balinanın karnında kesilmesi gereken ve çıkışı sağlayacak hayati organ ise göbek bağıdır. Jung’un sözleri bunu net bir şekilde ortaya koyar:

²⁸³ Campbell, a.g.e., 30.

²⁸⁴ *Bu aşamalar temelde ana rahmine dair birer metafordur.

²⁸⁵ Campbell, a.g.e., s. 63-273.

“Kahraman, ideal maskülen figürdür: anneyi, yani yaşamın kaynağını terk eden kişi bilinçdışına ait bir arzuyla onu tekrar bulmak ister ve ana rahmine döner. Onu yolundan alıkoymak isteyen, kahramanın gücünü gizil şüphelerle kırıp geriye (ve aslında henüz var olmadığı bir noktaya) dönüş özlemini perçinleyen ‘korkunç anne’nin (anima’nın ‘olumsuz’ yanı) tezahürleridir.”²⁸⁶

Parsifal eserindeki ana karakter tam olarak bu arketipe karşılık gelmektedir. Bu üç evreli taslak bağlamında bakıldığında eserin, annesinden ayrılmış, bilinci henüz uyanmamış saf bir gencin kendini gerçekleştirme sürecinin Hristiyan unsurları üzerinden anlatımı olduğu görülmektedir: İlk perdede ormanda avare dolanırken Kutsal Kase Krallığını bulması, orada bilge şövalye Gurnemanz ile karşılaşması, Mesih’in mirası olan kayıp emanet Mızrak’ın verdiği hüzne kral Amfortas’ın yarası üzerinden tanık olması ve inisiye olma yoluna girmesi ilk evrenin, yani ayrılmanın/evden çıkışın karşılığıdır.

II. perdeye bakıldığında, öncesinde bir çölken onu okültist güçlerini kullanarak ‘büyülü’ bir bahçeye dönüştüren, Parsifal’in karanlık tarafı olan Klingsor ve Klingsor’un kölesi, baştan çıkarıcı Kundry ile karşılaşması ise ana rahmine dönüşü temsil etmektedir. Buradaki ‘bahçe’ motifi ise verimli yeşil ağaçları ve rengarenk çiçekleriyle, içine aldığı tohumu bereketlendiren toprağı, yeryüzünün ve varoluşun dışı prensibini çağrıştırmaktadır. Ancak buradaki bahçenin aslında bir ‘çöl’ olması ise Parsifal’in içine düştüğü aldatıcı duruma ve dolayısıyla psikanalitik açıdan ‘korkunç anne’ arketipine karşılık gelmektedir. (bkz.: aş. “Korkunç anne”) Kundry’nin cinsel davetine karşılık vermeyen Parsifal, kadının imdat çağrısı üzerine kendisine saldıran efendi Klingsor’u yok eder ve kendisini öz arketipine götürecek olan emaneti, yani Mızrak’ı ele geçirir. Mızrak, *Parsifal*’de ‘aşama’ evresinin sonunda kazanılması gereken değerli hazinedir.

III.perdede ise tekrar Kase Krallığına geri dönüp orada yasa tarafından onaylanması, Mızrak’ı Kutsal kase ile buluşturup yaralı kral Amfortas’ın yarasını iyileştirmesi ve Komünyon ayinini, yani ekmek ve şarabın Mesih bedenine dönüşme ritüelini gerçekleştirmesi ise tamamlanmaya ve üçüncü evreye karşılık gelmektedir. Wagner’in eserini üç perde şeklinde yazması elbette kahraman arketipinin üç evresini

²⁸⁶ Jung, “The Dual Mother,” *CW*, C.V, par. 611

karşılamaktadır. Eserin sonunda Parsifal'ın yukarı kaldırıp örtüsünü açtığı Kutsal Kase'nin üzerine düşen dikey ışık huzmesi ise Yahudi-Hristiyan geleneğine ait Nuh Tufanı'na yapılan açık bir göndermedir. Işık huzmesi, Tufan'ın sonunda gelen güvercinin, yani Kutsal Ruh'un simgesi olup temel olarak tamamlanmaya ve kurtuluşa işaret etmektedir. Bu simge, V. bölümün ezoterik çözümlemesinde ayrıntılı olarak incelenecektir.

Mitsel anlatımlarda kahraman arketipinin tüm aşama sürecini geçirmesinin temel motivasyonu ve hedefi olan 'öz' kişiliğin merkezinde bulunan (yani bilinç ve bilinçdışı bölümlerinin merkezindeki) arketiptir. Karşıtlık içeren çeşitli psikik özelliklerin (dişil-eril; ilahi-doğal; yaşam-ölüm; iyi-kötü; temiz-kirli vb.) arasındaki denge ve ahenk olarak tanımlanır. Bilinçdışına ait öz arketipi, elde edilmesi zor bir hazineyi andırır. Genelde bir bütünleşme çemberi, yani *mandala*^{287*} olarak ya da dört bölümü olan (dengeleyici özellikteki) figürler, geometrik şekiller olarak tezahür eder. Öz, aynı zamanda önemli bir kişi ya da (İsa ya da Buda gibi) ilahi bir varlık formunda da sunulabilir. Kısa'nın belirttiği gibi, mitsel açıdan Musa peygamberin Yahve'yi yanan çalıda bularak bilgeliğe ulaşması ya da Yunus peygamberin Tanrı'yı balının karnında görmesi hikayesinde anlatılmak istenen kahraman arketipinin öz'e erişimidir. Çeşitli simgeler ile anlatılan öz, insanlıkta kolektif olarak bulunan tamlik ve birlik arzusunu yansıtmaktadır.²⁸⁸ Simurg efsanesinde, Kaf Dağı'nın ötesine Simurg'u aramaya çıkan kuşların sonunda Simurg'un, yani Tanrı'nın kendileri olduğunu keşfetmeleri ve son vadi olan 'yok oluş'ta gönüllü bir şekilde yanarak küllerinden yeniden doğmalarında olduğu gibi, özü bulmak için yapılan yolculuk aslında bireyin içsel ve ezoterik yolculuğunu temsil etmektedir.²⁸⁹ Zira "arketip gibi, nitelik olarak Tanrı da bireyin kolektif bilinçdışındadır."²⁹⁰

²⁸⁷ ***Mandala**: Hindu ya da Budist kültüre ait, birliği, bütünlüğü, özü işaret eden evrenin simgesi; özellikle iki tarafında ilahi figür bulunan bir kare formunu çevreleyen bir daire; karşıtlıkları bütünleyen dengeleyen geometrik formlar. (Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mandala>, 24 Kasım, 2017.

²⁸⁸ Cihad Kısa, "Carl Gustav Jung'da Din ve Bireyleşme Süreci," İzmir İlâhiyat Vakfı Yay., İzmir 2005, s. 100,103.

²⁸⁹ Affi, a.g.e., s.120.

²⁹⁰ Bkz. Abdülkerim Bahadır, **Jung ve Din**, İz Yayıncılık, 2006, s.123; Kısa, a.g.e., s. 50; Dr. Bilal Sambur, **Bireyselleşme Yolu: Jung'un Psikoloji Teorisi**, İstanbul, Elis Yayınları, s.155.

Parsifal'de kişisel yolculuk ve olgunlaşma sürecine tanık olduğumuz ana karakter Parsifal, serüveninin sonunda öz arketipiyle bütünleşir. 'Kurtarıcı' ("Erlöser/Heiland") olarak addedilen ancak ismi hiçbir zaman telaffuz edilmeyen İsa figürü ile belirgin bağlantıları olan Parsifal'ın, II. perdede düşmanı Klingsor'u yok etmeden önce yaptığı 'Haç' işareti, Doğu mistisizmine ait yukarıda bahsedilen *mandala* simgesinin Wagner'ci bir yansımasıdır. Haç; dişi ve eril özlerin birleşimini, tanrısallığı ve evrensel birliği temsil etmektedir. Hikâyeye (daha ileride görülecek) 'çocuk' arketipi olarak başlayan Parsifal, daha sonra 'aydınlanmış kişi' ve 'kurtarıcı' olarak öz arketipi, ya da tez bağlamında kullanılacak olan terim, 'Mesih arketipi'ne dönüşerek yolculuğunu tamamlar. Dolayısıyla sonunda, Simurg örneğinde olduğu gibi başından beri bilinçdışında bir arketip gibi yaşayan Mesih'in aslında kişinin içinde var olduğu gerçeği Wagner'in örtük anlatımıyla keşfedilir. Hikâyenin merkezine yerleşen ve tüm anlatının etrafında geliştiği en önemli olgusu ise fallik bir simge olan Mızrak ve Kutsal Kase'nin 'bir'leşmesidir. Parsifal'ın tüm edimleri Mızrak'ı Kase ile buluşturmaya yöneliktir. III. Perdenin sonunda gerçekleşen bu iki prensibin simgesel birleşimi Kase Krallığına huzur ve mutluluk getirecektir.

Persona, (Jung, 1934) insanlar üzerinde belirli bir etki bırakabilmek için giyilen maskedir. Kişilerin gerçek tabiatlarını saklayabilir veya açık edebilir. Genelde kişinin gerçek kimliği ile toplumun beklentileri arasındaki bir uzlaşma şeklinde tezahür eder. İleride tartışılacak olan Kundry'nin giydiği maskeler buna işaret etmektedir.

Gölge (Jung, 1934) kişinin temel içgüdüleridir. Olumsuz, bayağı ya da aşağılık olarak görülen taraflarını temsil eder. Homo Sapiens öncesi atalardan alınan hayvani eğilimler olarak da kendilerini gösterirler. Öz arketipi için Gölge ile karşılaşmak bir zorunluluktur. Denge için tüm karanlıkların tanınması ve aydınlatılması gerekmektedir. Parsifal'ın gölgesi Kutsal Kase Krallığının düşmanı, kutsal emaneti çalan kötücül büyücü Klingsor'dur. Kahraman, kendi yolculuğunu tamamlamak için öncelikle ona hizmet eden Kundry'yi reddedecek, sonra da Klingsor'u yok edecektir. Gölge'den kurtardığı Kundry ise daha sonra Parsifal tarafından ehlileştirilecektir. Kundry ve Klingsor'un arasındaki bu bağımlı efendi-köle ilişkisinin kaynağı daha ileride çözümlenecektir.

Anima/Animus, kişinin içsel dinamiğinin ve edimlerinin karşılığıdır. Anima, erkeğin içindeki dişiye temsil ederken, animus ise kadın psikesindeki erilliğin

karşılığdır. Anima/Animus, evrenin ve doğanın işleyişini en temel biçimde görselleyen Çin sembolü Yin ve Yang ile açıklanabilir. Yang aydınlığı, savaşı, aklı, kuru olanı ve eril prensibi temsil eder ve içinde yin tohumunu yani, karanlığı, soğuğu, nemi, duyguları ve dişi olanı barındırır. Yin de aynı şekilde, içinde eril tohum olan Yang'ı saklı tutar. Jung bu teorisini, ana rahmindeki fetüsün cinsiyetinin temelde eril veya dişi genlerin çoğunluğunun belirlemesine rağmen, cinsiyet belli olduktan sonra karşı cinsiyete ait genlerin tamamen yok olmamasına dayanarak, biyolojik açıdan da destekler.²⁹¹

Parsifal eseri, dişi ve eril güçlerin birleşimi üzerine kuruludur. Wagner bu birleşimi teolojik/spiritüel, psikolojik ve biyolojik olarak farklı açılarda yansıtmıştır. Kundry bir anima arketipi olarak Parsifal'e içkin dişiliği temsil eder. Jung erkeğin bilinçdışındaki animasını dört evrede inceler ve bunları tarihi olarak kültleşmiş dört karakterde kişileştirir: Birincisi, Tekvin'deki Havva modelidir ve erkeğin daha kendi benliğinden ayrı algılamadığı 'anne' modeliyle özdeşleşir. Hikâyede bu fikir, Parsifal'in Kundry ile karşılaşmasında onu 'anne' olarak görmesiyle ve Kundry'nin şefkatli tavrıyla desteklenmektedir. İkincisi ünlü tarihi figür Truva'lı Helen'dir. Helen, kolektif ve ideal cinsel nesne olarak var olur. Bu, Kundry'nin 'baştan çıkarıcı' ve Kase Krallığında çirkin ve hayvansı özellikler taşımasına rağmen Klingsor'un bahçesinde güzelleşen imgesinin karşılığıdır: Parsifal'i, Lacan'cı terminolojiyle 'simgesel düzene'^{292*} (*symbolic order*) sokacak itkiyle, yani cinsellikle tanıştırır. Dolayısıyla Kundry aynı zamanda bir aydınlanma aracıdır. Üçüncü olarak Meryem Ana, spiritüel hisleri, ilahiliği ve güvenilir ilişkileri temsil eder. Bu da Kundry'nin Parsifal tarafından reddedilişini takip eden evredir. Bu noktada Kundry'nin maskesi düşer ve iki karakter

²⁹¹ Jung, **CW**, C.IX, s. 46-75.

²⁹² ***Simgesel düzen:** Linguistik iletişimin toplumsal dünyası, öznelarası ilişkiler, ideolojik uzlaşıların bilgisi ve yasanın kabulü. (aynı zamanda 'büyük Öteki' olarak da bilinmektedir.) Lacan'a göre bir çocuk dil dünyasına girdiği andan itibaren toplumun dikte ettiği kuralları kabul eder ve başkalarıyla iletişim halindeyken varlığını sürdürebilmeye dair bir içgörü kazanır. Sembolik düzene 'Babanın Adı' nın kabulü ile girilir. Bu, hem özne olarak kendi arzularını kısıtlayan hem de iletişim kurallarını kontrol eden bir yasadır. 'Babanın Adı'nı kabul eden kişi, başkalarının da var olduğu bir topluluğa adım atmış olur. Dolayısıyla dil, kişiyi kendine yabancılaştıran, beş duyusuyla algıladığı nesneler dünyasını ve kendi öznellik konumunu 'ötekiler' tarafından tanımlanan bir işaretler dünyasıyla algılamaya maruz bırakan ve bir yandan da 'toplum'a yakınlaştıran en önemli olgudur. Dil, özneleri tek bir eylemde ortak olarak birleştiren pakttır. İnsan eylemi *par excellence* sembol dünyasının, yani sözleşme ve yasaların varlığında temellenmiştir. Lacan, Jacques. **Freud's Papers on Technique 1953-1954. The Seminar of Jacques Lacan**, Book 1. Trans. John Forrester. Ed. Jacques-Alain Miller. New York: Norton, 1991, s. 230.

öncelikle çok büyük bir çatışma içine girerler. Ancak Parsifal'in olgunlaşmasında ve tanrısallığı bulmasındaki en büyük itici güç de bu olur. En son ve dördüncü evre ise İncil'de 'Bilgelik' anlamına gelen Sophia'dır. Sophia, animanın erkeğin içsel yaşamına ve derinliğine yolculuk yapmasında rehberlik eden figürdür. Anlam arayışı ve öz farkındalığa dair bir içgörünün rehberidir. Parsifal III. Perdenin sonunda 'aydınlanma' evresine geldiğinde, hırçınlığından ve şehvaniliğinden eser kalmayan Kundry'nin, Parsifal'e hizmet eden, son derece sakinleşmiş ve itaatkâr bir kadına dönüşmesi bunun karşılığıdır.²⁹³ Ayrıca, Parsifal'in Kundry'yi içinden çıkamadığı kısır döngüden ve hizmet etmek istemediği efendisi Klingsor'dan 'kurtarma' eylemi, Hristiyan teolojisine yapılan çok açık bir göndermedir ve ileride ayrıca tartışılacaktır.

Jung, anima ile ilgili hedefin, onun zorlu bir 'düşman'dan, bilinç ve bilinçdışı arasındaki ilişkiyi sağlayan bir işleve dönüşümünü sağlamak olduğunu belirtmiştir. Jung buna 'bağımsız kompleks'^{294*} olarak animanın ele geçirilişi' (*the conquest of the anima as an autonomous complex*) ismini vermiştir. Jung'a göre:

"Bu hedefin gerçekleşmesiyle birlikte, egoyu bütünlükle ve kolektif bilinçdışıyla bağlantılı tüm karmaşasından ayırmak mümkün hale gelir. Bu süreçle birlikte anima, bağımsız komplekse ait şeytani gücünü kaybeder, çünkü iktidarını kaybetmiştir. Artık bilinmeyen hazinelerin bekçisi; Kutsal Kase'nin şeytani habercisi, yarı tanrı yarı hayvan Kundry olmaktan çıkar [...], sezgisel bir doğaya ait psikolojik bir işleve dönüşür, tıpkı ilkel insanların, 'O, ruhlarıyla konuşabilmek için ormana gitti' ya da 'Yılanım benimle konuştu' demeleri veya çocukluğa ait mitolojik dildeki 'Küçük bir kuş bana söyledi' ifadesinde olduğu gibi."²⁹⁵

Anne ya da Büyük Anne arketipi, ana tanrıça, doğa ana ya da yüce anne imgesi, tüm kültür ve dinleri sarıp sarmalayan, farklılık gözetmeksizin neredeyse herkes için

²⁹³ Jung, "The Psychology of the Transference," **CW XVI**, par 361.

²⁹⁴ *Bağımsız kompleks (autonomous complex): Jung, rüyalarda görülen birçok unsurun aslında kişinin gerçek hayatta bilinçli olarak istediklerinin tam tersi yönde olduğunu belirtir. Bu nedenle rüyalarda görülenlerin tamamen kişinin psikesine ait olması inandırıcılığını yitirir. Ancak, benliğin bazı güdüler ve alanları bilinçli olarak istenilenden bağımsız olarak davranır ve ifade bulurlar. Bunlar bağımsız komplekslerdir. <http://dreamhawk.com/dream-encyclopedia/autonomous-complex/>

²⁹⁵ Collected Works of C.G.J. Volume 7, *Two Essays in Analytical Psychology*, Edited and Translated by Gerhard Adler & R.F.C. Hull, Princeton University Press. 1966 "The Mana Personality", IV, paragraf 374, s.227

aynı şeyi ifade eden arketiptir. Yaşamın özü ve kaynağı olan Anne arketipinin fiziksel tezahürleri sayısızdır: Doğa Ana, Kutsal Anne, derin su, rahim, kazan, kâse, kupa, deniz, ay, küvet vb. gibi türlü şekillerde görülebilir. Psikolojide döllenme, filizlenme, bahçe, mağara, ya da ekilmiş tarla kavramlarıyla özdeşleşmektedir. Çoğunlukla doğum, rahim ya da bunu anıştıracak içi yuvarlak, oyuk ve nemli olabilecek her türlü mekân ve şeye karşılık gelebildiği gibi, aynı zamanda genişleme, yeniden doğum, büyüme dönüşüm ya da şifa gibi mistik özelliklerle de benzeşmektedir. Anne arketipinin ‘olumlu’ olarak algılanan taraflarının yanı sıra cadı, yutan ejderha, mezar, girdap veya boğucu, yok edici herhangi bir enerji gibi ‘olumsuz’ tarafları da vardır. Hristiyan mitolojisine ait olan Roma Katolik Kilisesi’nin Bakire Meryem imgesi, besleyen, koruyan, sevgi dolu kutsal anne arketipini temsil ederken, Klasik Yunan mitolojisinin cezalandıran-yutan ‘korkunç’ annesi Medea ise bunun tam tersi olarak varlık gösterir.²⁹⁶ *Parsifal*’de şövalyelerin ve özellikle yaralı kral Amfortas’ın koruduğu, üzerindeki örtünün kalkması gereken ve İsa’nın kanının içine damladığına inanılan yüce emanet ‘Kutsal Kase’ anne arketipinin çok iyi bir örneğidir.

Çocuk arketipi, (Jung, 1934) bireyin orijinal ya da çocuksu halidir; o, bilinçli akla kökenlerini hatırlatır. Aynı zamanda Jung’un bir diğer arketipi olan ‘yeniden doğum’ arketipi ile bağlantılıdır. Öz farkındalık ve ruhsal olgunluğun tohumlarını ve yeniden doğumun potansiyelini içinde barındırır. Diğer bir deyişle çocuk, potansiyel bütünlük ve birlik halinin *a priori* varoluşudur; bireyleşmenin habercisidir. Dahası, kişiliğin gelecekte değişebilmesine, tekâmül edip olgunlaşmasına zemin hazırlayan, bunun sinyalini veren bir arketiptir. Zıtlıkları bir araya getirebilme gücüne sahip olduğu gibi, bir aracı olarak insan psikesinin ikiye bölünmüş halini, dağılmış dengelerini düzelter, hatta şifalandıran ve nihai olarak ‘birliği’ yaratan bir özelliği vardır.

Parsifal eserinde ana karakterin Kase Krallığına adım attığındaki hali ‘çocuk’ arketipini karşılar. Kundry’nin öpücüğüne kadar adını bile hatırlamayan ve hikâyede sadece ‘saf aptal’ (*Der Reine Tor*) olarak addedilen Parsifal, Klingsor’un bahçesinde değişime uğrar ve bireyleşme sürecine adım atmış olur. Her şey yerli yerine oturduğunda ise o artık karakter değişimini tamamlamış, Mızrak ile Kase’yi bir araya

²⁹⁶ Jung, **CW**, C.IX, s.75-100

getirmeyi başarmış, dolayısıyla Kâse Krallığında huzur ve bütünlük enerjisini yaratmış olur. Hristiyan mitolojisinde, İsa'nın çarmıha gerildikten sonra tekrar dirilmesi de bununla bağlantılıdır.

Yaşlı Bilge Adam arketipi, (Jung, 1934) ise evrensel anlam, ruh ve otoriteyi, bilgeliği temsil ederken, aynı zamanda öz arketipinin spiritüel rehberi ve mentoru olarak var olur. *Parsifal*'de bunun karşılığı ise hem anlatıcı hem de Kâse Krallığının en bilge, her şeye hâkim şövalyesi Gurnemanz'dır. Parsifal'e potansiyelini gösterir, onu Krallığa davet eder ve kişisel yolculuğunun başlamasını sağlar.

Bu temel arketiplerin dışında, Jung'un ortaya koyduğu bir diğer önemli kavram da 'yeniden doğuş' arketipidir. Bu arketipin tecrübe edilmesinin iki temel yolundan söz edilebilir. Bunlardan bir tanesi, rüya terapisi veya hipnoz sonrası gelen bir 'farkındalık' ve 'aydınlanma' halidir. Diğeri ise tezle esas bağlantılı olan, arketipin mitolojik çağrışımıdır. Bu çağrışım kendini en açık biçimde, *Parsifal*'in III. perdesinde 'Hayırlı Cuma' ve Komünyon ayini bağlamında sunar. Komünyon ritüeli, Hristiyan mitolojisinde kült bir kahraman olan İsa Mesih figürüyle *transubstantiation* ya da maddenin simyasal dönüşümü yoluyla özdeşleşme; onun mükemmel ve 'ilahi' beden ve zihnini, yani tüm varoluşunu simgesel olarak ekmek ve şarap ile kendi içine almak, İsa Mesih bilincine ve mükemmelliğine dönüşme fantezisinin dışavurumudur. Bir başka deyişle Komünyon, simgesel olarak insan-ı kamil olma mertebesine yükselmenin, maddenin simgesel ve simyasal dönüşümü fikri üzerinden tekrardan üretilmesi ve ritüelleştirilmesidir. Nitekim, İsa'nın insanlığı 'kurtarma' eylemi üzerinden bir zihin genişlemesi, kişinin spiritüel zenginlik ve aydınlanma kazanması fikri vardır.²⁹⁷ Bu ayinin Hristiyanlık öncesi tarihsel bağlantı ve ezoterik çağrışımları V. bölümde incelenecektir. Sıradaki bölümde Wagner'in eserlerinde kullandığı psikanalitik öğeler, psikanalize olan genel etkisini takiben *Parsifal*'in psikanalitik çözümlenmesi yapılacaktır.

²⁹⁷ Jung, **CW**, C.IX, s.105-134.

B. Wagner Müziğinde Kullanılan Psikanalitik Öğeler

Maggee'nin de belirttiği gibi, Wagner eserleri 'bilinçdışı'na ait olduğu ve dolayısıyla bastırıldığı için bilinç düzeyinde ve sanatın geri kalanında algılanamayan şeyleri açığa çıkarmaktadır. Modern psikolojinin bu fikri dünyaya tanıttığı hali hazırda zaten bilinmektedir. Her birey büyüme aşamasındayken, bağımsız kişiliğini geliştirirken ve toplum içinde yaşamayı öğrenirken bazı kuvvetli içgüdüsel arzularını, özellikle de cinselliğe ve şiddete dair olanları, bastırmaktadır. Ebeveynlere ve kardeşlere hissedilen güçlü cinsel arzular, ya da duygusal olarak yatırım yapılan insanları yok etme ve onlara zarar verme gibi istekler, kişide belirli bir psişik yük ve duygusal gerilim oluşturacak şekilde bilinçdışında hapsedilmektedir. Toplumdaki en büyük tabulardan olan ensest tabu insanda çok büyük oranda bir duygusal yük oluşturmaktadır. Bu bastırma ve iç çatışma, herkesin kişiliğinin ayrılmaz bir parçasıdır.²⁹⁸ Örneğin, Bell makalesinde zina, ensest ve cinayetle iç içe olan *Yüzük* serisinin sayısız Hristiyan tarafından izlenmesini sorunsallaştırmıştır. Zira Wagner, seriye ait *Die Walküre* eserinde sadece ensest tabu ihlali sunmakla yetinmez, aksine seyirciden Volsung ikizlerinin, kardeş olmalarını bilmelerine rağmen bunu yaşamalarıyla ilgili empati talebinde de bulunur.²⁹⁹ Cinselliği 'günah' kavramıyla bu denli özdeşleştiren dinsel bir öğretiyeye mensup kişilerin hangi psikolojik motivasyonlarla sahnedeki eylemi izledikleri elbette merak konusudur. Hristiyan ya da değil, elbette herkesin bir karanlık tarafı vardır, dolayısıyla Wagner'in müziği ilginç bir psikolojik süreç içinde izleyicinin bununla yüzleşmesini istemektedir.

Wagner'in iki operası *Siegfried* ve *Parsifal*'de ensest tabuyla bağlantılı olarak, Ödipal cinsellik sunulur ve keşfedilir. İki eserde de ana karakter, yaşamla ilgili öylesine saf ve masumdur ki ne cinsellik ne de korkuya dair bilgisi vardır. İkisi de cinsel anlamda bir bağ kurmaya niyetlenmediği bir kadınla karşılaşır ve bu hem Siegfried'e hem Parsifal'e 'cinsel bilgi' tohumunu eken hamle olur. Uyanan cinsel arzu beraberinde korku ve acıyı getirir. Psikanalitik açıdan bu korku, 'suç' ile bağlantılıdır: ensest tabunun ihlali ve beraberinde gelen suç.³⁰⁰ Diğer tarafta, *Tristan*

²⁹⁸ Magee, a.g.e., s.34.

²⁹⁹ Bell, a.g.e, s. 4.

³⁰⁰ Magee, a.g.e., s. 36.

ve *Isolde* ise psikanalitik açıdan erotizme dair belki de daha önce hiçbir sanat eserinin ortaya koymadığı bir cesaret sergiler. Freud'un teorisine birçok önemli açıdan öncülük eden Schopenhauer, sadece -Freud'un *libido* kavramını geliştirmesinde etkili olan- temel kavramı 'istenç' ile değil, aynı zamanda bastırma (*repression*) teorisi üzerinden de Wagner'e ilham kaynağı olmuştur.

Parsifal dahil çoğu Wagner eseri, Magee'nin ifadesiyle adeta "psikanalizin canlandırılmış ders kitapları"³⁰¹ niteliğinde karşımıza çıkarken, bunları izlemek seyircinin bahsi geçen karanlık tarafla yüzleşmesini sağlamaktadır. Wagner'in opera sahnelerinde bir yandan arketiplere dayalı psikoseksüel durumlar gelişir ve bunlar notalar eşliğinde karakterler tarafından uzunca tartışılırken, diğer yandan orkestra, bu meselelerle bağlantılı olarak kelimeler ve edimlerle ifade edilemeyecek türde duyguları adeta coşkun ve arsız bir nehir gibi üzerimize ve psikemize akıtmaktadır. Herkesin ve Wagner'in son derece farkında olduğu şey ise orkestranın tüm meselenin özü olduğu ve dramının tüm içsel yönlerinin burada yatmasıdır.³⁰² Diğer bir deyişle, yaşama dair en önemli noktaların, yani psikolojik ve duygusal unsurların içe yönelik (psikeye içkin) olarak tecrübe edilmesi orkestrayla en coşkun halini almakta ve eserlerde bunun önemi özellikle vurgulanmaktadır. Nitekim, Thomas Mann'ın belirttiği gibi Wagner orkestrası "[o]rada [sahne üstünde] konuşulan, sözün bihaber olduğu sübliminal bilginin krallığı[dır]".³⁰³

1. İnsan Sesi Olarak 'Ego' ve Orkestral 'İd'

Wagner'in orkestrası, bilinç düzeyinin altında kalan ilkel, dizginlenmemiş, olgunlaşmamış duyguların müziksel bir dışavurumudur. Bu fikri kendi makalelerinde de belirtmiştir. Bunun tipik bir örneği şudur:

"Entsrümanlarda yaratılış ve doğanın asal organları temsil edilmektedir. Tam olarak ne telaffuz ettikleri hiçbir zaman net bir şekilde anlaşılamaz ya da kararlaştırılamaz; çünkü onlar, belki daha ortada yüreklerine alabilecekleri bir insanlığın bile var olmadığı bir zamanda, yaratılışın kaosundan kopup gelen

³⁰¹ Magee, a.y.

³⁰² Magee, a.y.

³⁰³ Thomas Mann'ı alıntılایalan Magee, a.y.

ilkel duygunun özünü sunarlar. İnsan sesinin özgün dehası ise enstrümanlardan oldukça farklıdır. Ses, insan kalbini ve tüm sınırlandırılmaz bireysel duygu dünyasını temsil eder; kişiye özgüdür, biriciktir [...] Yapılması gereken, bu iki unsuru bir araya getirmektir. Sesin temsil ettiği, insan kalbinin en belirgin duygusunu, çalgılarla temsil edilen en vahşi ve ilkel hislerle birleştirin; bu, duyguların şiddetini yatıştırıp, yumuşatacaktır ve çapraz akışlarını bir kanala yönlendirip, tekil ve belirgin bir hale getirecektir. Bu arada, bu ilkel hisleri içine alan insan kalbi ise sonsuz boyutta bir genişleme ve güçlenme yaşayacak, önceden sadece ‘yüce’ şeyleri sezme konumundayken, böylelikle tanrısal farkındalığı tecrübe etme düzeyine yükselecektir.”³⁰⁴

Wagner’in, eserlerinde karakterler için yazdığı sözlerle duygusal açıdan çelişen bir müzik ve armoni geçişi kullanması (Arkada gerilimin yüksek olduğu, kromatik iniş ve çıkışlarla dolu bir müzik çalarken sakin ve huzurlu şeylerden bahsedilmesi gibi), Freud’cu bir terminolojiyle açıklamak gerekirse, şarkıcının sesi olarak duyulan ego ve orkestral id arasındaki tekinsiz ve gerilimli ilişkinin bir yansıması olup, seyircide normal şartlar altında erişilemeyecek, alışlageldik sınırların ötesine geçen bir bilinç genişlemesi yaratmaktadır. Wagner’in yarattığı bu gerilimli ilişki, öz benliğimize dair algımıza ve öz dönüşümümüze çok az eserin yapabildiği oranda yeni bir bakış geliştirmemizi sağlamaktadır. Bell, Wagner’in birçok açıdan Freud ve Jung’u çok önceleyen düşünsel altyapısının sahnede seyircinin terapisti olarak işlev görebileceğini belirtmiştir.³⁰⁵

Bir filozof ve makale yazarı olarak Wagner, kitaplarında işlediği konularla gerçekten de Freud’dan önce Freud’cu ve Jung’dan önce Jung’cu olduğunu göstermiştir. Zira kitaplarında mit ve rüyaların psişik ifadesini, simge kullanımı ve bilinçdışı diline alternatif olarak kullanılan tüm araçların işlevini ve tüm bunların *Gesamtkunstwerk* için önemini görülmemiş bir içebakışla sunmuştur. Magee’nin yazdığı gibi, siyasi ve toplumsal kurumların tamamen bir yanılsamadan ibaret olduğunu düşünen Wagner, Hristiyan geleneğinin insanın kendi içgüdüsel dürtülerine kısmi olsa da yabancılaştırdığını ve arkaik insanın arketiplere dair kolektif bellekteki iç görüşünü nasıl deforme ettiğini anlatmıştır.³⁰⁶

³⁰⁴ Wagner’i alıntılaman Magee, a.e., s. 36-37.

³⁰⁵ Bell, a.g.e., s.5.

³⁰⁶ Magee, a.g.e, s. 37.

Freud'un *Civilization and Discontents* (1930) kitabı yayımlanmadan seksen sene önce Wagner bu fikri *Die Kunst und Revolution* (1849) adlı kitabında zaten yazmıştır. Freud'un sözleriyle belirtmek gerekirse, "medeniyetin, içgüdüsel hazların (*instinctual gratification*) reddi üzerine kurulu olduğu gerçeğini yok saymak mümkün değildir, medeniyetin varoluşu güçlü içgüdüsel aciliyetlerin tatmin edilmemesi (itilmesi, bastırılması ya da başka bir şey?) koşulunu gerektirmektedir."³⁰⁷ Wagner eserlerinde, medeniyetin yapay (*arbitrary*) temeline karşı eleştirel tutumuyla, bastırılmış doğal isteklerin tekrar açığa çıkmasını ve seyircinin bunlarla yüzleşmesini hedeflemiştir. Wagner'e göre, ironik olarak tüm bu medeniyet ve kültür birikimi, doğanın muazzam şiddeti ve gücünün tekrar geri kazanılmasına hizmet edecektir. Bu gücün kullanımının adı ise devrimdir. Dolayısıyla Wagner'e göre sanatın üstlenmesi gereken özellikli görev, bu toplumsal gücü, yani devrimi en gerçek haline ve en yüce doğasına yönlendirmektir. Ona göre, gerçek sanatın kendini bu barbar medeniyetten arındırıp, olması gereken üstünlük mertebesine yerleştirebilmesi, sadece Wagner'in öncülük ettiği büyük toplumsal hareketin sorumluluğundadır.³⁰⁸

2. Wagner'in Jung Üzerindeki Etkisi

Wagner'in eserlerinden oldukça etkilenen Jung, birçok makalesinde Wagner operalarındaki bir karaktere (genelde Töton tanrılarına) ya da bir motife referans göstermiş, bunların simgesel özlerine dikkat çekmiştir. *Symbols of Transformation* (1952) adlı eserinde Jung, Siegfried'in kahraman özelliklerinden ve kahramanın, spiritüel annesi Brunnhilde'ye duyduğu hislerden söz etmiştir. Burada Brunnhilde anima arketipi, Mime ise 'cezalandırıcı korkunç anne' olarak sunulmuştur. Jung, Siegmund'un 'fallik bir imge' niteliğindeki kırılmış kılıcından bahsetmiş, oğlu Siegfried'in kendini gerçekleştirme ve kahraman olma yolunda kılıcı tamir etmek zorunda kalmasının altını çizmiştir.³⁰⁹

³⁰⁷ Sigmund Freud, *Civilization and Its Discontents*. Çev. Joan Riviere, Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press, London, 1930, III. Bölüm, s. 6.

³⁰⁸ Magee, a.g.e., s. 38.

³⁰⁹ Jung, *CW*, C. V, par 520-570.

Jung'un Toplu Eserlerinde (*Collected Works*) diğer tüm eserlerinden daha fazla olarak, *Parsifal*'e toplam 23 kez atıfta bulunulmuştur.³¹⁰ Jung, *Psychological Types* (1921) adlı kitabında büyük oranda *Parsifal*'e ve eserdeki simge kullanımına göndermeler yapmış, eserin 'anne arketipi' olan Kutsal Kase'nin simgeselliğine dikkat çekmiştir. Ayrıca Amfortas'ın yarası metaforuna vurgu yapmış ve bunu, kralın psikesinde bulunan barbar ve medeni yönleri arasındaki bir yarık olarak tanımlamıştır.³¹¹ *Psychology and Alchemy*'de (1944) ateş elementinin Wagner'in müziğindeki kullanımına yer vermiştir. *Alchemical Studies* (1968)³¹² ve *Mysterium Coniunctionis*'de (1955) *Parsifal*'den bahsetmiş ve Wagner'in müziğinin en temel özelliklerinden birinin arketipleri temsili olduğunu vurgulamıştır.³¹³

Tüm bu referanslardan anlaşılacağı gibi Jung, Wagner'in eserlerinden oldukça etkilenmiş ve bunları kendi oluşturduğu analitik psikoloji bağlamında sıkça yorumlamayı tercih etmiştir. Buna rağmen, Wagner'in operalarındaki (özellikle *Yüzük* dörtlemesindeki) her tema ve simgeyi elbette Jung'un teorisiyle çözümlemeye çalışmak mümkün değildir. Ancak eserlerinde gözlemlenebilen çok belirgin bir şey vardır ki o da hem Jung'un hem Wagner'in mit ile yakından ilişkileri ve mitin, iki düşünürün insan çözümlemelerinde ne kadar etkin rol oynadığıdır.

3. Parsifal'in Bireyleşme Yolculuğu

Parsifal eseri Jung'un analitik psikolojisi ve arketipler bağlamında incelendiğinde, genç bir adamın bireyleşme sürecinin alegorik bir anlatımı olduğu görülmektedir. Hikâye en dış katmanda Parsifal'ın etrafındaki karakterleri Parsifal'dan bağımsız figürler olarak sunarken, buna paralel olarak ve fakat daha derin bir katmanda Parsifal'ın psikesinde ilerleyen edimlere (ve makro boyutta tüm insanlığa)

³¹⁰ B. Forryan & J.M. Glover, Jung'un Toplu Eserlerinin Genel İndeksi, Ed. H. Read, M. Fordham, G. Adler, & W. McGuire, The collected works of C. G. Jung, C. XX, Princeton, NJ, Princeton University, 1979, s.712.

³¹¹ Jung, CW, C.XVIII.

³¹² Jung, CW, C.XIII.

³¹³ Jung, *Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy*, CW, 2. bs. C. XIV, London & New York, Routledge, 1970, par. 339-341.

karşılık geldiğini açık etmektedir. Parsifal'ın etrafındaki karakterlerle olan ilişkisi kendi içsel dinamik ve çatışmalarını temsil etmektedir.

Anlatının kilit figürü, cinsel arzuyu uyandıran baştan çıkarıcı Kundry karakteri, Parsifal'ın bilinçdışındaki cinsel obje yani anne modeli olarak karşılanır. Ancak Kundry, Parsifal'e annesi *Herzeleide* olmadığını, annesinin öldüğünü ve hatta bundan Parsifal'ın sorumlu olduğunu söyler. Annesinin adının *Herzeleide*, yani 'Kalp sancısı' olması da bundan sonra Parsifal'ın psikesinde gerçekleşecek 'tekinsiz' duruma dair bir göndermedir. Parsifal, Kundry'ye bir çocuğun annesine sığındığı gibi sığınır ve suç hissinin verdiği acıyla, annesinin ölümüne ağıt yakar. Parsifal'ın açığını kollayan Kundry bunu fırsat bilerek, ona şefkat ve yakınlık gösterir. Tıpkı babası Gamuret gibi aşkı öğrenmesini söyler: "*Herzeleide'nin tutkusu Gamuret'i yaktığı esnada onu sarıp sarmalayan aşkı öğren!*" Kundry, bu sözleri söyledikten sonra Parsifal'i tutkulu bir şekilde öper: "*Ölüme ve aptallığa hükmedebilmen için sana beden ve yaşam veren [annen], bugün sana, bir annenin son selamı olarak, aşkın ilk öpücüğünü gönderiyor!*" (II. perde). Kundry'nin kendi sözlerinin de açık ettiği anne-Kundry analojisi, enest arzunun açık bir göstergesi olarak belirmektedir. Kundry'nin öpüşüyle, anlatının zirve noktasına ulaştığı bu sahnede Parsifal, genç lirik bir tenordan, dramatik bir değişimle *Heldentenor* haline gelir. Cinselliğin bilgisine erişen, bu nedenle böğründe bir yanma ve acıyla kıvranan Parsifal, müziğin de ani ve şiddetli değişimiyle "Amfortas!" diye haykırır:

Parsifal

Amfortas! Yara! Yara! Kalbimin içinde yanıyor! Ey ağıt! Ağıt! Korkunç ağıt! Kalbimin derinliklerinden haykırıyor! Ah Ah! Sefalet! İçler acısı! Gördüm kanayan yarayı; şimdi benim içimde kanıyor. Burada, burada! Hayır! Hayır! Yara değil bu! Nehir gibi akıyor, kanım, yaranın içinden! Burada! Burada kalbimde yanıyor! Hasret, duyularımı ele geçiren korkunç hasret! Ah! Aşkın acısı! Her şey nasıl ürperiyor, sallanıyor, titriyor günahkâr arzuyla! [...] "Kurtarın beni, koruyun günahla kirlenmiş bu ellerden!" İşte böyle çınladı ilahi ağıt, ruhumun içinde korkunç bir netlikte! Ve ben-aptal, korkak, vahşi toy ve çocuksu işlere bulaştım. Mesih! Kurtarıcı! Yüce Efendi! Ben, günahkârım, nasıl suçumu affettiririm?

(II. perde)

Psikanalitik açıdan, Parsifal'in hissettiği bu acının ensest tabunun verdiği suç üzerinden okunması olağandır. Ancak Parsifal'in aynı zamanda kral Amfortas ile özdeşleşmesi başka bir psikolojik katmana da işaret etmektedir: Tüm anlatının odaklandığı ve simetrik^{314*} açıdan üç perdenin tam ortasında yer alan bu özdeşleşme anı, yaralı kral Amfortas'ın aynı zamanda Parsifal'in *alter egosu* olduğunun göstergesidir. 'Babanın yasası'na (Titurel'e) uymayarak Kundry'nin şehvani oyununa yenilen ve 'günah' işlediği için, çok belirgin bir fallik simge olan Mızrak'ı düşürüp Klingsor'a kaptıran, bu nedenle de böğründe bir 'yara' açılan Amfortas, aslında büyük bir 'kastrasyon endişesi' (*castration anxiety*) yaşamaktadır. Psikanalitik açıdan kanayan 'yara' Ödipal'dir ve yaşadığı nevrotik endişenin simgesel karşılığıdır. Babanın verdiği emaneti koruma görevini yerine getiremeyen Amfortas, şövalyeler tarafından da hor görülmektedir, yani o iktidarını kaybetmiş bir kraldır. Tam da bu noktada Parsifal devreye girer. Parsifal, Amfortas'ın tam karşıtıdır: Gençtir, sağlıklıdır; cinsellikten, yaşamdan, acıdan, yasadan ve en önemlisi 'günah'tan bihaberdir. Ancak Parsifal, Kundry/anne ile en büyük 'suç'u işler ve ensest tabuyu ihlal eder. Sahibinin 'baba' olduğu Kundry/anne modeli ile cinsel yakınlaşmanın cezası elbette büyüktür: Bu nedenle *alter ego* Amfortas'ın Ödipal karmaşasını ve beraberinde getirdiği kastrasyon endişesini 'kanayan yara' olarak hissetmeye başlar.

Žižek, çözümlemesinde Parsifal'in bu noktada Amfortas'ın travma anına geri dönerek onu telafi ettiğini söyler. Parsifal, geçmişte 'yanlış' yapılmış bir şeyi düzeltir. *Alter ego* Amfortas, animanın şehvani oyununa yenilmiştir. Ancak Parsifal bu sahneyi 'bir yerden' hatırlıyordur. Parsifal, Amfortas'ın Kundry'ye boyun eğdiği o baştan çıkma anına geriler:

Kundry

Vaat edilmiş kahraman! Bırak bu kuruntuyu! Kaldır kafanı! Selamla bu güzel kadını!

Parsifal

(hala diz üstünde, Kundry'ye gözlerini diker, bir yandan Kundry onu okşar)
Evet! İşte bu sest! Böyle seslendi ona-işte bu bakıştı, anlamını biliyorum artık şimdi-işte böyle gülümsedi ona durmadan; dudaklarını-evet-böyle büzdü ona,

³¹⁴ *Merkez ve simetri, öz arketipine içkin bir özellik olduğundan bu sahnenin Parsifal'in bireyleşme ve öz arketipine erişme yolundaki en kritik ve merkezi nokta olduğu bu şekilde vurgulanmış olur.

boynunu büktü [...] İşkencenin acılarıyla birlikte, ruhun kurtuluşunu öperek aldı ondan! (Yavaşça ayağa kalkar) Ah! Bu öpücük! (Kundry'yi iter) Ahlaksız! Uzak dur benden! Sonsuza kadar! Sonsuza kadar! - uzak dur!

(II. perde)

Dolayısıyla Parsifal'in bu sefer 'doğru' davranarak tepki verdiği şey aslında 'orijinal' değildir, o sadece bir tekrardan ibarettir.³¹⁵ Bu durum tam da travmanın tanımını doğrulamaktadır: Geçmişte yapılan ya da maruz kalınan durum öylesine beklenmedik, öylesine anidir ki psike buna tepki verebilecek savunma mekanizmasını yitirir. *Psikanalizin Dört Temel Ögesi* (1964) kitabında Kierkegaard'a referans gösteren Lacan'a göre, kişi geçmişini travmasını dışarıda bırakarak anımsar, zira travmatik olay özne için sembolize edilememiştir. Her ne kadar bunun için çaba harcarsa da travmatik olayın açtığı yarığın üstesinden gelinemez.³¹⁶ Diğer bir deyişle travmatik olay simgesel düzene müdahale ettiğinde, Simgesel'de^{317*} (*Symbolique*) bir boşluk oluşur. Bu boşluk, Lacan'cı terminolojiyle *objet a* olarak bilinmektedir. *Trieb*'in (güdü) *objet a* etrafındaki dairesel hareketi tekrarı oluşturur. Bu nedenle kişi, yaşamı boyunca psike buna tepki verebilsin ve bu sefer 'doğrusunu' yapsın diye o koşulları tekrar tekrar yaratır. Travmanın tekrarı aslında bir iyileşme çabasıdır.³¹⁸ Elbette bunların hepsi Parsifal'in bilinçdışında gerçekleşir: Kundry ile 'tekrar' karşılaşma, animasıyla çatışmasını çözmemiş bir adamın kurduğu fanteziden ibarettir.

³¹⁵ Slavoj Žižek & Mladen Dolar, **Opera's Second Death**, New York/London, Routledge, 2002, s.164.

³¹⁶ Kierkegaard, S., **Fear and Trembling/Repetition**. Princeton University Press, 1983, s.131.

³¹⁷ ***Simgesel (Fr. Symbolique)**: Nasio bu kavramı şöyle açıklar: "Genelde simgesel (*symbolique*) kelimesinin simgeden (*symbole*) geldiğini düşünürüz; bu bir hatadır. Lacan bu deymi eserinin başında gerçekten de simge değilmiş gibi kullanırdı. Ancak yine de zihinsel yaşamımızın bir boyutunu belirtmek için 'simgesel' sözcüğünü muhafaza etti. Simgesel, imgelerin oluşturduğu bir yapı değil, bir kumaşın ipliği gibi bir ağa dağıtılmış birbirine benzer öğeler bütünüdür. Pamuk iplikleriyle değil de, 'imleyen'lerle örülmüş bir argaç hayal edin. (argaç: Dokuma tezgahlarında enine atılan iplik,atki) Simgesel birbirlerine çok sıkı kurallarla uyan ve her zaman birbirlerine bağlı bir gösteren sistemidir. Lacan simgesel kavramını çok kesin bir şekilde tanımlamıştır. Sonuç olarak [büyük S ile yazılan] *Simgesel* bir gizli saklı öğeler sistemidir ve bu öğeler birbirlerine en önemlisi şu olan kurallarla bağlıdır: 'Bir' imleyen sadece 'başka' imleyenlerin yanında değeri vardır. Lacan her zaman 'Bir'in tek başına var olamayacağını, her zaman başkalarını referans aldığını söylemiştir. Böylece *Simgesel*'in iki birimi vardır: Bir ve başkalar." J.D, Nasio, "Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları", **Mono Kurgusuz Labirent**, Çev. Atakan Karakiş, Monokl yayın, 2009 yaz, Yıl:3, Sayı: VI-VII, (Çevrimiçi) <http://www.cangungen.com/2012/08/24/jacques-lacan-kuramının-genel-kavramları-j-d-nasio/>, 5 Nisan 2018.

³¹⁸ Jacques Lacan, **Anxiety: The Seminar of Jacques Lacan**, Ed. Jacques-Alain Miller, Malden/Cambridge, Polity Press, 2014, s. 114.

Burada açık bir İncil göndermesi de vardır: Parsifal sadece Amfortas'ın yarasını değil, (Mesih) İsa'nın çarmıhtayken böğrüne Mızrak'la açılan yarayı ve tüm çektiklerini de hisseder. (*İşte böyle cınladı ilahi ağıt, ruhumun içinde korkunç bir netlikte!*) Dolayısıyla Parsifal, bir anda tüm acı çekenleri hissettiği kozmik bir *clairvoyance* ve 'tanrısal'^{319*} algı bütünlüğü kazanır. Elbette İsa ve Amfortas'ın aynı anda Parsifal'de canlanması tesadüf değildir. Bu analojinin ezoterik boyutu İncil'deki pasajlar üzerinden daha ileride işlenecektir. Žižek, bu ana kadar gizemli ve baştan çıkaran bir *femme fatale* kimliğinde beliren Kundry'nin, reddedildiği anda son derece içten, arzulayan bir aşığa dönüştüğünü ve aslında teolojik açıdan bir *redemptrix*^{320*} özelliği taşıdığını belirtir. Parsifal'in animası olarak Kundry, hem bir 'fahişe' hem de onu aydınlığa kavuşturacak bir 'bakire' ve bilge/*sophia* olarak tezahür eder.³²¹ (Ancak Parsifal bu bilgelikle III. perdede bütünleşecektir.) Kundry bu reddedilme anından sonra erkeğine, onunla bir kerelik de olsa sevişmesi için yalvarmaya başlar; tüm gerçeğini bir anda Parsifal'e kusar:

Kundry

(büyük bir tutkuyla) *Ey zalim! Sen sadece başkalarının acısını hissediyorsan kalbinde, o zaman benimkini de hissetsene! Eğer kurtarıcıysan, nedir seni kurtuluşum için benimle birlikte olmaktan alıkoyan? Asırlardır bekledim seni, Kurtarıcı, ah! Çok geç! Bir zamanlar aşağılamaya cüret ettiğim [İsa]. Ah! Bir bilsen beni tüketen bu laneti, uykuda ve uyanırken, yaşamda ve ölümden, acı ve sevinçte, yeni kederlere gark olan bu sonsuz varoluşun lanetinde!*

(II. perde)

Eserde Parsifal ve Klingsor, arzulayan kadın Kundry'nin ve onun iğdiş edici özelliğinin iki farklı ve zıt yönünü yansıtır: Parsifal, cinsel arzuyu bir münzevi olarak tamamen reddeder, kadını geri çevirir ve onunla olabilecek potansiyel ilişki çemberini kapatır. Diğer tarafta, aslında eskiden Kâse Krallığı'na ait bir şövalye olan Klingsor, arzusun baştan çıkarıcı ateşine direnebilmek, Kundry'ye teslim olmamak ve kutsal emanetlere laik olabilmek için bu olasılığı kendini iğdiş ederek en baştan

³¹⁹ *Bu tanrısal algı, daha ileride işlenecek olan Budist doktrindeki *bodhisattva* idealine karşılık gelmektedir.

³²⁰ ***Redemptrix:** *Redeemer*, yani kefareti ödeyen İsa Mesih'e gönderme yapan bu kavram, Hristiyan teolojisinde İsa'nın annesi Bakire Meryem'in, insanın 'kurtuluşa' giden yolda ona yardımcı olacağına dair inancın ifadesidir. *Redemptrix*, etimolojik olarak *Redeemer* kelimesinin dişil halidir.

³²¹ Žižek & Dolar, a.g.e., s. 165.

engellemiştir. Fakat Kâse Krallığından da atılmasının sebebi de budur. Kundry'ye direnebilmek için erkekliğinden vazgeçmiştir, ancak Amfortas'ın babası kral Titurel (ölmeden önce?) sadece sağlıklı ve üretebilir erkeklerin Krallıkta olmasını şart koşturmuş, çünkü onlardan arzusunun ateşini söndürmeden şehvete direnebilme erdemine sahip olmalarını beklemektedir. (Cinsel enerjinin korunması meselesinin Budist doktrinle olan bağlantıları ileride incelenecektir.) Titurel ve Kâse toplumuna karşı nefretle dolan Klingsor, böylelikle kara büyü kazanmış ve bir silah olarak kullandığı Kundry'nin 'efendisi' haline gelmiştir. Klingsor iktidarını Kundry'den almaktadır: Zira Kundry, aslında Klingsor'un artık sahip olmadığı fallusun ta kendisidir. İğdiş edici Kundry, şövalyeleri teker teker baştan çıkararak Klingsor'a sadistik bir zevk vermeye mahkum edilmiştir. Klingsor'un, fallus-Kundry'yi kullanarak şövalyeleri baştan çıkarmasının altında gizli homoerotik bir dürtülenme olup olmadığı ise ayrı bir tezin konusudur.

Her halükârda Kundry, Parsifal ile karşılaşana kadar efendisi Klingsor'un isteklerini yerini getirmek zorunda kalmıştır. Ancak Klingsor'un kendini iğdiş etmiş olması, yine de Kundry'nin bu mahkumiyetini tam olarak açıklamaz. Eserini ve karakterlerini çoklu katmanlarda işleyen Wagner, elbette bu efendi-köle ilişkisini ezoterik bir bağlama da oturtmuştur. Psikanalitik çözümleme, eserin ve karakter ilişkilerinin sadece bir katmanını okumaya izin vermektedir. Bu konu, ezoterik çözümleme bölümünde ayrıca işlenecektir.

Kundry o ana kadar *femme fatale* kimliğini bir maske gibi taşımıştır. Bu, onun giymek zorunda olduğu bir persona'dır. Maskesi düşünce acılar içindeki gerçek kimliği ortaya çıkar. Ancak Parsifal, Kundry'nin ısrarcı ve baştan çıkarıcı yalvarmalarına yenilmeyecektir. Bu durum aslında Kundry'yi kurtuluşa götüren itkidir. Kundry'nin çelişkisi de burada yatar. Parsifal ile tanışma gerçekleşmeden önce, II. perdenin başında Klingsor, neredeyse ölü gibi yattığı derin uykusundan uyanan Kundry'yi, (tıpkı bir zamanlar Amfortas'ı baştan çıkarttığı gibi) Parsifal'i de baştan çıkarma konusunda ikna etmeye çalışır. Ancak acılar içindeki Kundry direnir:

Kundry:

Ah acı! Acı! O [Amfortas] da zayıftı! Zayıf... hepsi! Aynı benim gibi, hepsi lanetimin kurbanı oldu! Ah sonsuz uyku, tek kurtuluşum, nasıl, nasıl kazanırım seni?

Klingsor:

Hah! Sana karşı gelen seni özgür kılacaktır; sana yaklaşan bu oğlanla dene bi bakalım!

Kundry:

Ben...yapmayacağım!

Klingsor:

(aceleyle kulenin duvarına çıkarak) Kaleden yukarı çıkıyor bile.

Kundry:

Eyvah! Eyvah! Bunun için mi uyandım?

Klingsor:

(aşağı bakar) Hah! Oğlan yakışıklı!

Kundry:

Ah! Vay başıma gelenler!

Tüm bu direnişin sonunda yenilen ve histerik kahkahalar atarak kendinden geçen Kundry, sonunda *femme fatale* kimliğini giyerek Klingsor'un büyülu bahçesinde Parsifal'i karşılar ve hikâye bu şekilde gelişir. Kundry'nin otoriteye karşı gelmesi ve onu aşağılamasının en büyük simgesi ise bu histerik kahkahalardır. Bu, Kundry'nin en önemli silahıdır. Žižek, Kundry'nin çarmıhtaki İsa'nın acısına alay edip güldüğü travmatik anı "kahkahanın ilk sahnesi" (*primordial scene of laughter*)^{322*} olarak tanımlamıştır. Bu kahkaha sonradan hep tekrarlanmıştır. Kime hizmet ederse etsin (Gurnemanz, Klingsor, Amfortas) Kundry erkeğine histerik olarak gülmeye devam etmiştir. Bu kahkaha aslında bir 'fazlalık' (*surplus*) olarak taşıdığı bilginin dışavurumudur. Žižek, bu gülüşün ardında 'efendinin' iktidarsızlığı ve kendinin bir 'sureti' olduğu gerçeğinin yattığını belirtmiştir. Bu kahkahanın muğlak bir doğası vardır: Kundry sadece 'öteki' ile alay etmek için gülmez, aynı zamanda efendisinde

³²² ***Primordial scene (İlk sahne):** Freud'un psikanalitik teorisinde kullandığı *primordial scene*, bebeğin anne-babaya ait cinselliğe tanık olduğu, hafızada fotoğraflanıp yer eden ilk anıyı işaret eder. Bu bir görüntü olabileceği gibi, sadece bir ses de olabilir ve sonradan bir görüntüye, abartılı bir fanteziye dönüşebilir. Ebeveynlerin cinselliğine dair bu anı, çocuk psikesinde kendisine yapılan 'taciz' fantezilerine de dönüşebilir. Bebek bu cinsel eylemi bir agresyon eylemi olarak algılayarak ona farklı anlamlar yükler. Cinsellik öncesi bir deneyim, çocuğun herhangi bir duygulanımı ve tasarımılaması olmadığından anlamlandırılmadan bastırılır. Ergenlikte ya da yetişkinlikte herhangi ikinci bir sahne, ilk sahneye çağrışım yapabilir ve onu 'travmatik' hale getirir; cinselliğin itkisi kaygıya dönüşür. Dolayısıyla bütün fantezilerin kaynağı ilk sahnedir ve her zaman cinsellikle bağlantılıdır. Žižek'in kullandığı terim ise bu kavrama gönderme yapmaktadır. Dolayısıyla 'kahkahanın ilk sahnesi' (*primordial scene of laughter*) İsa'nın mazoşizmi ve Kundry'nin sadistik fantezisine işaret etmektedir.

güvenilir bir destek hissedemediği için duyduğu çaresizlikten dolayı da histerik kahkahalar atmaktadır. Peki bu noktada Amfortas ve İsa'nın yarasının ortaklığı nereden gelmektedir? Žižek'e göre tek istikrarlı cevap, İsa'nın da aslında çarmıha gerilme yolunda acı çekerken Amfortas gibi 'saf ve temiz' olmadığıdır. Kundry, İsa'nın acısında müstehcen bir *jouissance*^{323*} görmüştür. Diğer bir deyişle, İsa'nın acıdan dolayı duyduğu mazoşist zevki tespit eder. Oysa Kundry'nin erkeklerde aradığı şey, bunun aksine, erkeklerin kendi acısını sapkın bir zevke dönüştürmenin baştan çıkarıcılığına karşı direnmeleridir. Ancak, Parsifal farklıdır. Bu direniş, Kundry'yi travmanın etkisinden arındırarak kurtuluşa götürecektir.³²⁴ Kundry'nin kurtuluşu ise Parsifal için çok büyük önem taşır, çünkü onun tüm mücadelesi zıtlıkları bir araya getirmektir. Bu zıtlık en belirgin şekilde Kundry karakterinde tezahür eder: Parsifal, bilinçdışında *femme fatale* ve *redemptrix* şeklinde var olan iki geleneksel zıt dişi figürü, yani animasını birleştirerek, bireyleşme eyleminin çok önemli bir düğümünü çözecektir.

Wagner bu konuyu 1860 yılında Mathilde Wesendock'a yazdığı mektubunda dile getirmiştir: “Bu harikulade derecede vahşi kase habercisi, ikinci perdedeki baştan çıkarıcı kadınla birebir aynı kişi olacak. Bu duruma aydığımın beri her şey gün gibi berraklaştı benim için.”³²⁵ Parsifal'ın, III. perdenin sonunda Amfortas'a söylediği sözler, eserin mottosunu da oluşturur: “Yalnızca tek bir silah yeterli. Sadece seni yaralayan Mızrak seni iyileştirebilir”. Bu ifade özellikle Kundry için önem taşımaktadır: Kundry'nin kimliği *literal* olarak bu cümlemin karşılığıdır. Okuyucunun da şimdiye kadar anlamış olabileceği gibi, Kundry'nin 'sırrı', gerçek bir insanın psikolojik bütünlüğüne değil, belirli bir 'kördüğümü' çözebilmek için oluşturulmuş yapay bir füzyona^{326*} sahip olmasıdır. Elbette bu 'kördüğüm' Parsifal'ın bilinçdışına

³²³ ***Jouissance**: Lacan'ın kuramına ait *Jouissance* ve ilgili fiil *jouir*, olağanüstü zevk anlamına gelmektedir. Bu Fransızca kelimeyi tam olarak tercüme etmek mümkün değildir. Sadece haz olarak çevirmek kelimeyi karşılamamaktadır. *Jouissance*, ölümcül bir çağrışımı olan paradoksal haz, neredeyse katlanılmaz boyuta ulaşan bir heyecanlanma hali anlamına gelir. *Jouissance* cinsel yasaları ihlal eder. Fransızcadaki bu özel durumdan dolayı genelde yazılarda tercüme edilmemektedir.

³²⁴ Žižek & Dolar, a.g.e., s. 162-163.

³²⁵ SL, 500 (Golther, **Mathilde Wesendonk**, s.243).

³²⁶ *Aslında bu füzyonun sadece psikanalitik çözümlemeyle açıklanamayacak kadar fazla tarihsel ve edebi karakterle bağlantısı vardır. Carl Dahlhaus, Kundry'nin Wagner dramalarında yer alan en karmaşık ve en çelişki içeren karakter olduğunu, bu nedenle de psikanalitik analize meydan okuduğunu belirtmiştir. Kundry, Wolfram'ın *Parzival* epiğindeki Orgeluse, *Gezgin Yahudi*'de İsa'nın acısı ile alay ettiği için lanetlenen Herodias ve Ahasuerus, İncil'deki Vaftizci Yahya'nın hikayesinde, Yahya'nın

aittir. Bireyleşme sürecinin gerçekleşmesi için dualiteye (ikiliğe) ihtiyaç vardır. Öz arketipinin (*Parsifal*'deki Mesih arketipinin) zıtlıkları bir araya getirebilme özelliği, yani dualiteyi birliğe dönüştürme gücü bu noktada işlevini yerine getirmiş olur.

Zıtlıkların birleşmesi olgusunu bireyleşme kavramının etimolojisi üzerinden de görmek mümkündür. İngilizcede *individuation* (bireyleşme) kelimesi, *individual* yani birey sözünden türemiştir. *Individual* (birey) ise *in* + *dividual* kelimelerinden oluşur. Kelimenin başına gelen *in* takısı olumsuzluk ekidir. *Dividual* ise Orta Çağ Latincesinde *dividuus*'dan gelir ve '(ikiye) bölünebilir' anlamını taşır. Dolayısıyla *in+dividuus* ya da İngilizcesi ile *in+divisible*, ikiliğin birleşmesidir ve 'bütün', 'bir' ya da 'tek kişiye ait' anlamına gelmektedir.³²⁷ Buradan çıkan sonuç, psikanalitik teoriyle kuvvetle desteklenmektedir. Zira daha önce de belirtildiği gibi bireyleşme, bilinçdışı ve bilincin ortak bir zeminde buluşması, kişiliği saran zıtlıkların birleşmesi, gölge ile tanışılıp içselleştirilmesi anlamına gelmektedir. Dolayısıyla Kundry yani Parsifal'in animası, anlatı boyunca tam da bu işlev için varlık göstermektedir.

II. perdenin sonunda, gölgesi Klingsor'u yenerek Mızrak'ı kazanan Parsifal, bireyleşme sürecinin önemli bir adımını gerçekleştirmiş olur. Bunu takiben, öncelikle bilge arketipi Gurnemanz'ın, daha sonra da tüm Kâse toplumunun onayını alan karakter, Amfortas'ın yarasını onu bizzat yaralayan Mızrak'la iyileştirir. Žižek, tüm aldatıcı görüntünün aksine, aslında tüm bu felakete sebep olanın Amfortas'ın kadın tuzağına düşmesi değil, korkunç süper ego Titurel'in Kase'ye olan aşırı takıntısı olduğunu söyler. Titurel, adeta ölmeyen, canavarımsı bir seyirliğe dönüşmüştür. Diğer bir deyişle çemberde bir boşluk yaratan, arzulayan Öteki'nin (Kundry ve Klingsor) dışsal müdahalesi değil, içsel güdünün aşırılığı ve *jouissance*-nesnesine (Kase) duyduğu aşırı ve boğucu takıntıdır.³²⁸ Amfortas'ın kastrasyonunun sebebi de aslında bu boğucu takıntıdan kaynaklanmaktadır. Anne arketipi olarak Kase, bu Ödipal karmaşadaki 'dişi' öğedir. Babanın Kase'yi takıntılı biçimde sahiplenışı ve koruma çabası (ölümünden sonra bile) Amfortas ve dolayısıyla Parsifal'in üzerinde bir baskı oluşturmuştur. Bu nedenle operanın sonunda çok önemli bir değişim yaşanır: Mızrak

kesik başını isteyerek ölümüne sebep olan baştan çıkarıcı dansöz Salome ve en önemlisi, İsa'nın kurtardığı fahişe/tövbekâr Mecdelli Meryem'dir. Mecdelli Meryem analogisi III. perde üzerinden V. bölümde çözümlenecektir. Dahlhaus, a.g.e., s. 153.

³²⁷ (Çevrimiçi) <https://www.etymonline.com/word/individual>, 21 Aralık 2017.

³²⁸ Žižek & Dolar, a.g.e., s. 173.

ve Kase'yi birleştiren Parsifal, Kale'nin kurallarını, yani babanın yasasını da değiştirir ve Kase'nin sonsuza kadar tüm halka açık olacağını söyler. Parsifal'in gelişine kadar sadece erkeklerden oluşan krallık, onunla beraber dişi ögeye de açılmış olur. Cezalandırıcı *süper ego* Titirel ise tıpkı gölge Klingsor gibi aynı anda yok olur. Yani simgesel olarak 'baba' ölür. Dolayısıyla kastrasyon karmaşası sona erer. Parsifal sonunda *ego ideali*, yani öz arketipi olan İsa ile bütünleşir. Artık krallığın kurtarıcısı, uzun süredir beklenen Mesih gelmiştir. Tüm şövalyelerin, Parsifal'in zihninde birleştikleri ve bir komün oluşturdukları gibi, Mızrak da Kase ile 'bir'leşir. Bireyleşme böylelikle tamamlanmış olur.

Arketipler bölümünde belirtildiği gibi Kundry, Parsifal'in bilinçdışında anima arketipine ait dört evrenin füzyonudur. Ancak Wagner'in ezoterik açıdan işlediği başka katmanlar da mevcuttur. Kundry karakterinin çok katmanlı yapısı ve füzyonunda kullanılan referans karakterler, tek yönlü bir bakıştan fazlasını talep eder. Kundry'nin ezoterik açıdan neyin simgesi olduğu ve bu öpücüğün verdiği 'bilgi'nin, Parsifal'e ne tür bir erişim sağladığı, cinselliğin ve hissettiği acının yaratılış mitosuyla bağlantısı, Amfortas ile nasıl bir özdeşleşme yaşadığı daha ileride Schopenhauer'in *principium individuationis* kavramı, Eski Ahit'teki Tekvin'in 1-3 bölümleri ve Hristiyan mitolojisi bağlamında işlenecektir.

IV.WAGNER VE HRİSTİYAN TEOLOJİSİ

Wagner'in eserini 'Hristiyan teolojisi' üzerinden okumak *intelligentsia* arasında her zaman tartışmalara açık bir mesele olmuştur.³²⁹ Ancak sanatçının geliştirdiği ve bu tezin genelinde tartışılan felsefesi, Budizm'le olan bağlantısı, Schopenhauer'ci bakışı ve kurumsal din kavramını reddi, *Parsifal*'in geleneksel anlamdaki 'Hristiyan kutsiyetini' teşvik etmediğine dair belirgin kanıtlar sunmaktadır. Zira "Wagner'e göre Hristiyanlığın temel problemi insan gerçeğine 'duyarsız olan Dogma'dır'.³³⁰

Wagner'in operalarına genel olarak bakıldığında rahatsızlık veren, geleneği aşağılayan, ahlaki normları alaşağı eden birtakım unsurlar (ör. cinayet, şehvet, ensest, iktidar tutkusu) ve bazı kabul edilemez (ör. anti-semitizm) ideolojiler bulunduğu veyahut *Parsifal*'de görüldüğü gibi son derece dogmalaşmış inançlara, ritüel ve pratiklere mitolojik bir anlam, evrensel bir bağlam ve aşkın mistik bir içerik kazandırabilen bir yönü olduğu tartışılmazdır. Bell, tüm bu 'olumsuz' ya da 'gelenek dışı' olarak algılanabilecek unsurlara rağmen bunları kabul edip, sadece eserden keyif almanın önemini vurgulamıştır.³³¹ Emslie ise daha da ileriye giderek, anti-semitizm ve ırkçılık gibi unsurların Wagner'in ilham kaynakları olduğunu, dahası saygın ya da dokunulmaz addedilen bazı ahlaki veya dini değerleri sorguladığı ve alaşağı ettiği gerçeğini kabul edip, bunların arkasındaki temel konumlanması çözümlenmezse, Wagner'in dehasının, eserlerinin estetik ve entelektüel tecrübesinin takdir edilemeyeceğini belirtmiştir. Ona göre, eserlerdeki bu ikircikli sorunlarla nasıl başa çıkacağı ise tamamen seyircinin kendi problemidir.³³²

Wagner'in *Parsifal*'de Hristiyan teolojisine katkısı elbet yadsınamaz derecede büyüktür ancak bundan önce, *Yüzük* serisindeki 'pagan' arka planı da asli günah (*original sin*) kavramının Hristiyan bir yansıması olarak zaten gözlemlenmektedir. Fransız besteci Gabriel Fauré'nin (1845–1924) 6 Ağustos 1896'da karısına yazdığı mektupta kullandığı ifade, *Yüzük* dörtlemesinin *Parsifal*'de (özellikle Hristiyan unsurları üzerinden işlenen) insanın evrensel gerçeğine dair yansımalarını

³²⁹ Bell, a.g.e, s. 1-2.

³³⁰ PW, 2:166; GSD, 4:42; JA, 7:164.

³³¹ Bell, a.g.e., s. 4.

³³² Barry Emslie, **Wagner: Race, Nation, Culture**, Wagner journal, C.2. No:2008, s.18.

desteklemektedir: “Bu dörtleme adeta bize ruhsal yoksulluğumuzu ve boşluğumuzu göstermeye hizmet eden bir simgesellik ve felsefeyle yoğurulmuş. Sonuna gelindiğinde insan, evrensel sefalet ve ebedi ızdırap konusunda gerçekten ikna oluyor ve hepsi bu işte! Tam anlamıyla insana yakılan bir ağıt; kelimenin en saf haliyle bir tövbe ve pişmanlık niteliğinde.”³³³

Yüzük, ‘müstehçen hikayeler’ içermektedir elbet ancak Wagner’e göre Eski Ahit’in içeriği ve buyurgan Tanrısı çok daha iç karartıcıdır.^{334*} (Bkz.: dipnot “Tekvin, Hakimler: 19”) Böylelikle hem *Yüzük* hem de Eski Ahit, Wagner’in *Parsifal*’de referans olarak aldığı Hristiyan İncil’ine giden yolunu hazırlamış olur. Nitekim, tüm gelenek dışı tutumuna rağmen, *Parsifal*’i Hristiyan teolojisi açısından incelemek çok yerinde bir hedef olacaktır. Zira *Parsifal*, Hristiyan unsurlarını ortodoks olmayan yöntemlerle içselleştirip sunan bir eserdir. Nihai amaç ise, din propogandası yapmaktan oldukça uzaktır. Nitekim, kendi dönemine kadar, Hristiyan teolojisinin mitoloji ve Doğu mistisizmi ile olan bağlantılarını bu denli karmaşık bir müzik ve dramayla sunabilen başka bir sanatçı olmamıştır. Bu ayrık konumuna istinaden dini çevrelerden gelen ve hakaret boyutuna varan onca olumsuz eleştirinin yanında,^{335*} hatırı sayılır sayıda teologun Wagner’in sanatını büyük takdirle karşıladığı da bilinmektedir.³³⁶ Bu nedenle Wagner’in, *Parsifal*’de sadece teolojiyi kullanmadığını

³³³ **Bayreuth: The Early Years**, Ed. Robert Hartford, London, Gollanz, 1980, s.223.

³³⁴ Buna örnek olarak Eski Ahit’in *Hakimler* kitabının 19. bölümündeki ‘Levili ile Cariyesi’ hikayesi verilebilir:

“Onlar dinlenirken kentin serserileri evi kuşattı. Kapıya var güçleriyle vurarak yaşlı ev sahibine, ‘Evine gelen o adamı dışarı çıkar, onunla yatalım’ diye bağırdılar. Ev sahibi dışarıya çıkıp onların yanına gitti. ‘Hayır, kardeşlerim, rica ediyorum böyle bir kötülük yapmayın’ dedi, ‘Mademki adam evime gelip konuğum oldu, böyle bir alçaklık yapmayın. Bakın, daha erkek eli değmemiş kızımın adamın cariyesi içerde. Onları dışarı çıkarayım, onlarla yatın, onlara dilediğinizi yapın. Ama adama bu kötülüğü yapmayın.’ Ne var ki, adamlar onu dinlemediler. Bunun üzerine Levili cariyesini zorla dışarı çıkarıp onlara teslim etti. Adamlar bütün gece, sabaha dek kadınla yattılar, onun ırzına geçtiler. Şafak sökerken onu salıverdiler. Kadın gün ağarırken efendisinin kaldığı evin kapısına geldi, düşüp yere yığıldı. Ortalık aydınlanıncaya dek öylece kaldı. Sabahleyin kalkan adam, yoluna devam etmek üzere kapıyı açtı. Elleri eşğin üzerinde, yerde boylu boyunca yatan cariyesini görünce, kadına, ‘Kalk, gidelim’ dedi. Kadın yanıt vermedi. Bunun üzerine adam onu eşeğe bindirip evine doğru yola çıktı. Eve varınca eline bir bıçak aldı, cariyesinin cesedini on iki parçaya bölüp İsrail’in on iki oymağına dağıttı. Bunu her gören, ‘İsrailoğulları Mısır’dan çıktığından beri böyle bir şey olmamış, görülmemiştir’ dedi.”

³³⁵ * Bkz.: Beaufils and Evans, **New Catholic Encyclopedia**, “Wagner” entry’si, s. 604.

³³⁶ Wagner’e hayranlığını dile getiren ünlü teologlar arasında Albert Schweitzer (**Denken**, s. 23-24, 108-10); Dietrich Bonhoeffer (Bethge, **Bonhoeffer**, s.127); Hans Küng (“Theology for Our Time”) sayılabilir.

aynı zamanda ona özgün bir katkı da sağladığını söylemek ve bu eserin yaratım sürecindeki bireysel yolculuğunda Wagner'e eşlik etmek yerinde olacaktır.

Eserlerini oluşturduğu 1845-1882 yılları arasındaki teolojik gelişimine bakarak Wagner'in düşünselliğine ve eserlerindeki felsefî altyapının gelişimine dair çıkarımda bulunmak mümkündür. Genel olarak yıllar içinde teolojik bakış açısı değişiklik göstermiş olsa da bu otuz yedi yıl içinde makalelerinde kullandığı ifadelerde, bir felsefe olarak Hristiyanlığın özüne karşı oldukça olumlu ve hatta bu anlayışı takdir eden yaklaşımları dikkat çekmektedir. Nitekim, Kienzle'nin de belirttiği gibi, "Wagner kendini her daim özgür bir düşünür olarak tanımlamış ve eleştirilerinin hedefi Hristiyanlığın kendisinden çok, kurum olarak Kilise olmuştur."³³⁷ Yaşamı boyunca Nazaretli İsa (*Jesus von Nazareth*) figürüne^{338*} ve Komünyon ayinine hayranlık besleyen Wagner, *Mein Leben* (Yaşamım) adlı otobiyografisinde inanç, din ve spiritüellik üzerine düşüncelerini detaylı olarak aktarmıştır.

Hristiyan inancının kökeni, annesine ve özellikle öğretmeni Possendorf'lu Pastör^{339*} Wetzel'e dayanan Wagner otobiyografisinde öğretmenine ve onun verdiği eğitime dair coşkulu ifadeler kullandığı kaydedilmiştir.³⁴⁰ Wagner ayrıca, çocukluğunda Dresden Kreuzkirche'ye (Protestan "Haç Kilisesi") nasıl hayranlıkla baktığını ve haçtaki Mesih'in yerini almak istediğini hatırladığını da yazmıştır.³⁴¹ Kendi ifadesine göre haç imgesine dair "*ekstatischer Begeisterung*" (esriklik verici bir coşku) hissedene³⁴² ve bir Protestan olarak büyüyen Wagner'in bu *pietist mistisizmine*^{343*}, daha ileriki yıllarda Katolik mitolojisine duyduğu romantik hayranlık da eklenmiştir.

³³⁷ Kienzle, a.g.e., s.83.

³³⁸ *Wagner, İsa peygamberi gerçek tarihi bir figür olarak değil, bir arketip ve bir kişilik olarak ele almaktadır.

³³⁹ ***Pastör**: Protestan önder

³⁴⁰ **My Life**, s. 5-6; **Mein Leben**, C.I, s.12-13.

³⁴¹ **My Life**, s. 20; **Mein Leben**, C.I, s. 27.

³⁴² **Mein Leben**, C.I, s., 27.

³⁴³ ***Pietist mistisizm**: Hristiyanlığa ait bir akım olan pietizm, mistik (gizemci) anlayıştaki bir protestan tarikatıdır. Dinsel yaşamda yenilenmeyi amaçlayan bu düşünce akımı, mistik bir anlayışa sahiptir ve dolayısıyla heterodoksi din anlayışına aittir. Kişisel duyguyu ve bireysel yüceliği dindarlığın temel ögesi sayarak kişisel ahlaki güçlendirmeye çalışmış ve istikrarlı bir Hristiyan yaşamı sunmayı hedeflemiştir. Dogmacılığın baskısına ve kilisenin ikiyüzlülük ve tutarsızlıklarına karşı çıkan yerel papaz ve din adamlarının sahip çıktığı bir öğretiler. Ron Rhodes, **The Complete Guide to Christian Denominations: Understanding the History, Beliefs, and Differences**, Harvest House Publishers, 2015, s. 230-35.

Wagner, on üç yaşındayken Prag’a yaptığı bir gezi sırasında Katolikliğin her yerde bulunan simgelerinin, kiliselerin ve azizlerin resimlerinin kendi üzerinde yarattığı ‘şiiirsel etkiden’ ve tüm bu imgelerin insana tuhaf bir şekilde coşku veren enerjisinden bahsetmiştir.³⁴⁴ Kienzle, Wagner’in Katoliklikle olan bu karşılaşmasının Wagner’in ‘yaşayan mitolojiyle’ ilk ve belki de karar niteliğinde etkili olmuş en önemli karşılaşması olduğunu belirtir.³⁴⁵ Bu karşılaşma özellikle *Parsifal* bağlamında, Hristiyan mitolojisinin aşkın ve evrensel kökenlerini anlamasında bir bakıma Wagner için bir kilometre taşı olmuştur. Ergenlik yaşlarında Hristiyanlıkla muğlak bir ilişkisi olan ve din olgusuna şüpheli bir tutum sergileyen Wagner, tüm bunlara rağmen ikonların ve azizlerin resimlerinde, Kitab-ı Mukaddes’te geçen yaratılış metinlerinde ve özellikle de kendini tüm insanlık adına feda etmiş Mesih’in çarmıhtaki görüntüsünde, o ana kadar anlatılagelmiş geleneksel sözlerin ve açıklamaların ötesinde daha derinlikli şeyler görmeye başlamıştır bile. Wagner, kendi ‘üyeliğe kabul’^{346*} ayinindeki (*confirmation ceremony*) Komünyon’a şüpheli şekilde katılmasına rağmen “ekmek ve şarabı aldığıında hissettiği ürperti”³⁴⁷ den dolayı şaşkınlık yaşamıştır. Bu ifadenin doğruluğu ya da başka bir deyişle, bu sözleri simgesel özünden bağımsız düşünmenin doğruluğu tartışmaya açık olsa da Wagner, yazılarından görüldüğü üzere Komünyon ayinine ve İsa Mesih kişiliğine karşı hissettiği coşkunluğu türlü şekillerde açıkça belirtmiştir.

Komünyon’da hissettiği tuhaf ürpertinin ruhunu bozmamak için bir daha Komünyon’a hiç katılmadığını ve zaten Protestanlar arasında bir zorunluluk olmadığından bu durumun onun için sorun yaratmadığından bahsetmiştir.³⁴⁸ Ancak

³⁴⁴ **My life**, s. 17; **Mein leben**, 1:23.

³⁴⁵ Kienzle kitabında şöyle yazmıştır: “Für Wagner bedeutete die Begegnung mit dem Katholizismus die erste und vielleicht entscheidende Berührung mit gelebter Mythologie.” Bkz.: Ulrike Kienzle, **Religion und Philosophie**, s. 23.

³⁴⁶ ***Üyeliğe Kabul**: Birçok Hristiyan mezhebi tarafından gerçekleştirilen, belirli bir yaşa gelen ve kateşizm denilen bir eğitim bütününe tamamlayan çocukların olgunlaşma sürecinin dini otorite tarafından onaylandığı ve takiben ekmek-şarap ayinin gerçekleştiği ritüeldir. Kabul kelimesi, kişinin Tanrı ile olan bağıını ve inancını güçlendirmesini; diğer bir deyişle imanının onaylanmasını işaret etmektedir.

³⁴⁷ **Mein Leben**, 1:27.

³⁴⁸ Bell, “Bir daha komünyona katılmadım” ifadesinin aslında 1865-66 yıllarına kadar geçerli olduğunu yazmıştır. Bell, a.g.e., s. 21.

Wagner daha sonra da Komünityona katılacak ve bunun, sanatçının hayatında bir dönüm noktası yaratacak *Parsifal*'in müziği üzerindeki etkisi ise muazzam olacaktır.

Bireysel boyutta dile getirilmiş bu spiritüel duyguların yoğunluklu içeriği bir yana, Wagner'in eserlerinde görülen ikircikli pozisyonu net bir okuma yapmayı zorlaştırmakta ve ardından birçok tartışmayı da beraberinde getirmektedir. Bunun önemli bir nedeni, Wagner'in tüm yaşamı boyunca ve eserlerini ürettiği dönemde teolojik ve felsefi olarak birden fazla kaynaktan beslenmesi, bazen kendiyile çelişik gibi görünen fikirleri dağarcığına katarak ilerlemesi, yergiden ve öz eleştiriden çekinmeden, son derece karmaşık ve zekice hamlelerle tüm bilgi birikimini kullanarak çok katmanlı okumalar talep eden eserler yaratmasından kaynaklanır. Wagner'in zihnindeki kapalı kutunun derinlerinde yatan gizleri tüm netliğince algılamak mümkün olmadığından, gelişimini doğrusal ve ilerici bir anlayışta bölüp sınıflandırmaya çalışmak, Wagner'in çağdaşı herhangi başka bir düşünür ya da müzisyene nazaran daha zorlu bir mücadeleyi gerektirir. Zira Wagner, çocukluğunda başlayan ve yaşamı boyunca devam eden gözlemleri, öngörüsü; yaşama ve varoluşa karşı duyduğu merakı, insanı ve evreni müzik, tiyatro ve şiirle bütünleştirerek anlama ve anlatma isteği; kendine has geliştirdiği özel drama dili ile kendini düşünsel olarak daha çocuk yaşlarda var etmeye başlamış, adeta önceden bildiklerini başkalarının yaşantısallıkları ve düşünceleriyle sadece teyit etmiş, kendi sanatsal ve felsefi derinliğini sarmal bir düzlemde oluşturmuştur.

A. Wagner'in Teolojik Gelişim Evreleri ve Felsefesindeki Yansımaları

Wagner'in teolojik gelişimi temel olarak dört evrede ele alınabilir: Bunlardan ilki Wagner'in 1840'lı yıllarda edindiği görüşü ve ilk üç kanonik^{349*} (*canonical*)

³⁴⁹ ***Kanonik:** *Kanon* kelimesi etimolojik olarak Yunanca "standart" anlamına gelir. Ancak Hristiyan literatüründe "fikir birliği ile resmi olarak kabul görmüş kitaplar listesi" olarak kullanılmaktadır. İsa'dan sonra 2. yüzyılda bir araya getirilen Yeni Ahit, bir dizi konsey toplantısı sonunda 397 yılında, 3. Kartaca Konsili'nde günümüzdeki biçimiyle onaylanmıştır. Hristiyanlıkta kanonik kabul edilen dört İncil; Matta, Markos, Luka ve Yuhanna'dır. Ancak bu kitapların yazarlarının bahsi geçen şahıslara ait olup olmadığı hala bir tartışma konusudur. Hristiyan otoriteleri diğer İncilleri ise *apokrif* addederek reddetmiştir. (Çevrimiçi) <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=220271>; <http://bilgioloji.com/pages/din/sami/hristiyan/temel/kanonik-incil-nedir/>, 25 Aralık 2017.

operasını yazdığı dönem; ikinci olarak 1849-54 arasında Hristiyanlığa eleştirel bir bakış geliştirdiği ve daha farklı bir müzik-drama anlayışına girdiği dönem; üçüncü olarak 1854'te Schopenhauer'i keşfettiği ve felsefi olarak düşüncelerinden ilham aldığı dönem ve son olarak da 1873-83 yıllarında son derece yoğun bir teolojik araştırma dönemine girdiği ve neticesinde eseri *Parsifal*'i ortaya çıkarttığı dönemdir.³⁵⁰

1. İlk Evre (1840'lar): Wagner Kanonu ve Sanatçının 'Hristiyan' Kimliği

Bell, Wagner'in ilk dönemi olan 1840'larda 'dindarlık' sınırlarını zorladığından bahsetmiştir.³⁵¹ Bu dönemde en azından eserlerinde sergilediği Hristiyan kimliğini daha sonra farklı şekillerde yapıbozuma uğratacaktır. Wagner, yazdığı koral eser *Das Liebesmahl der Apostel*'in (Havarilerin Sevgi Şöleni) prömiyerini Dresden'deki Frauenkirche Kilisesi'nde 6 Temmuz 1843'te gerçekleştirmiştir.³⁵² Bu 'dini' içerikli otuz beş dakikalık eseri "kısa bir oratoryo" olarak tanımlamış olan Wagner'in eser için düşündüğü asıl alt metin, aslında 'İncil'den Bir Sahne'dir ("eine biblische Szene"). Kirsch, 'İncil'den Bir Sahne' düşüncesini, Lizst'in ortaya koyduğu "tiyatro ve kilise arasındaki müzik" (Musik zwischen Theater und Kirche") kavramının son derece sıra dışı bir örneği olarak tanımlar.³⁵³ Ancak Wagner'in, kardeşi Cäcilie'ye "daha önce başka hiçbir kilisede görülmemiş bir olay"³⁵⁴ şeklinde bahsettiği *Das Liebesmahl der Apostel*'e yıllar sonra aynı gözle bakmadığı ve hatta eserini küçük görerek "bir tür Ammergau oyunu" olarak tanımladığı notlarında kaydedilmiştir.³⁵⁵ Eserin daha ileriki yıllarda *Parsifal* üzerindeki katkısı büyük olmuştur, zira *Liebesmahl der Apostel* unsurlarının

³⁵⁰ Bell, a.g.e., s. 22.

³⁵¹ Bell, a.y.

³⁵² Kienzle, a.g.e., s. 83.

³⁵³ Winfried Kirsch, "Richard Wagners Biblische Scene Das Liebesmahl der Apostel" **Geistliche Musik: Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert**, Ed. Constantin Floros, Hans Joachim Marx, & Peter Peterson, Laaber, Germany: Laaber, 1985, s. 175.

³⁵⁴ SL, s. 111; SB C.2, s.298 (13 Temmuz 1843 tarihli mektuptan): Etwas ähnliches, in einer Kirche hat noch nirgends u. niemals stattgefunden."

³⁵⁵ Cosima Wagner die Tagebücher. CT 17 Haziran 1897 (CD bunu "Oberammergau oyunu" olarak yanlış tercüme etmiştir.) Bell, s. 23

Parsifal'de kullanıldığı bilinmektedir.³⁵⁶ Bell'e göre, *Das Liebesmahl*'ın Oberammergau passion oyunlarına benzemesi, *Parsifal*'i pekâlâ bir "gizem draması" (mystery drama) olarak değerlendirilebilir kılmaktadır.³⁵⁷ Nitekim, Wagner'in son derece ilgili olduğu gizem (*msytery*) ve gizemcilik (*mysticism*) kavramları bu dönemde yazılmış operalarında (çok açık olmasa da) bir alt metin olarak kendini göstermeye başlamıştır. Bu kavram ve Wagner'in ezoterizmle olan ilişkisi daha ileriki bölümlerde *Parsifal* 'ın temel yapıtaşı olarak tartışılacaktır.

Wagner *Das Liebesmahl* adlı eserinde, görünürde *Pentekost*^{358*} mucizesiyle kutsanan havarilere inanç konusunda kendi bireysel etkisini katarak bir itiraz yahut şüphe atfetmemiş, aksine Kutsal Ruh'un havarilerin içlerine işleyişini görkemli bir orkestral bölümle ve onu takip eden uzun bir *a capella* şan partisi ile sunmuştur.³⁵⁹ Buna ek olarak Wagner bu ilk dönemde, Palestrina'nın *Stabat Mater* eserinin düzenlemesini yapmıştır. 8 Mart 1848'de bizzat kendi şefliğinde Dresden'de yapılan temsil, iki yıl sonra prömiyeri yapılacak olan *Lohengrin* (1850) operasının I. perdesinin Prelüd'üne de ilham kaynağı olmuştur.³⁶⁰ 'Wagner Kanon'u olarak

³⁵⁶ Werner Breig, "The Musical Works," **Wagner Handbook**, Ed. Ulrich Müller, Peter Wapnewski, & John Deathridge, Cambridge, Harvard University Press, 1992, s. 420-21.

³⁵⁷ Karş. Volker Mertens, "Middle Ages", s.262-66, **Parsifal**'i "Evrensel Şövalye Romansından Gizem Oyununa" şeklinde tanımlamıştır. Stöcker, "Parsifal", s.455, Bayreuth'da sergilenen **Parsifal**'i Oberammergau passion oyunlarına benzetmiştir.

³⁵⁸ ***Pentekost**: "Pentekost kelimesi Yunanca 'ellinci gün' (*pentecoste*) anlamına gelmektedir. (Dragas 1999: 893) Bu kelime, esas itibariyle Yahudilikte önemli bir kutlama olan Fısıh (Passah) bayramından elli gün sonraki bir başka bayramı, İsrailoğullarına Sina'da On Emrin verilmesiyle başlayan Tevrat'ın tebliği ile ilgili kutlamaları ifade etmektedir. Tevrat'ın nazil olmasıyla ilgili bu kutlamaların Yahudilikte bir hasat bayramı anlamı bulunduğu için Pentekost aynı zamanda Hasat Bayramı (Mısırdan Çıkış, 34:22; Tesniye 16:10) dönemini de [işaret] etmektedir (Russell 2007: 209) [...] Hristiyan inancına göre Yahudilerin Fısıh döneminde çarmıha gerilen İsa, üç gün sonra dirilmiş ve belli aralıklarla kırk gün boyunca havarilerine görüldükten sonra onların gözü önünde göğe yükselmiştir. İsa'nın göğe yükselmesinden birkaç gün sonra Yahudilerin Haftalar veya On Emir'in veriliş bayramı başlamış ve bu dönemde Kutsal Ruh alevden diller biçiminde İsa'nın İnanırlarının üzerine inmiş ve bunların farklı dillerde konuşma (glossolalia) mucizesi gerçekleşmiştir. [...] Böylece Pentekost, Yahudilikteki anlam ve önemi yanında, Yahudilikten doğarak ayrı bir din haline gelen Hristiyanlıkta da yeni bir anlam kazanmıştır." Özlem Topcan, "Mistik Bir Hareket Olarak Pentekostalizm'in Doğuşu: Tarihsel Bir Değerlendirme", Dini Araştırmalar, Temmuz-Aralık 2016, Cilt 19, Sayı 50, s. 161. (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/262087>, 14 Mart 2018. Mucize, kanonik olmayan *Elçilerin İşleri* İncil'inde şu şekilde aktarılmıştır: "Pent[e]kost Günü geldiğinde bütün imanlılar bir arada bulunuyordu. Ansızın gökten, güçlü bir rüzgarın esişini andıran bir ses geldi ve bulundukları evi tümüyle doldurdu. Ateşten dillere benzer bir şeylerin dağılıp her birinin üzerine indiğini gördüler. İmanlıların hepsi Kutsal Ruh'la doldular, Ruh'un onları konuşturduğu başka dillerle konuşmaya başladılar." (*Elçilerin İşleri* 2: 1-4)

³⁵⁹ Bkz.: Kirsch, a.g.e., s. 157-84.

³⁶⁰ Bell, a.g.e., 24.

adlandırılabilir bu evrede, yukarıda bahsedilenlerden daha fazla kritik öneme sahip olan, Hristiyan unsurları barındırma konusunda çok belirgin olmasa da teolojik olarak son derece zengin kabul edilebilecek ve *Parsifal*'in oluşumuna farklı boyutlarda zemin hazırlamış olan üç operası *Uçan Hollandalı*, *Tannhäuser* ve *Lohengrin*'i yazmıştır.

İlk döneminde sergilediği bu 'Hristiyan kimliği'ne karşıt olarak, Wagner operalarına bakıldığında, eserlerin Hristiyan unsurları ve özellikle Katolik mezhebiyle olan ilişkisinin, diğer Romantik çağdaşlarına göre çok "daha muğlak ve hatta aksak"³⁶¹ işlendiği görülmektedir. Örneğin, *Tannhäuser*'de Elisabeth'in ortaya koyduğu dindarlık meselesi, kilisenin temsil ettiğiyle keskin bir zıtlık gösterir: Eserde Papa, yani Kilise *Tannhäuser*'in günahlarını affetmez ve bu yüzden karakter kurtuluştan mahrum edilir. Ancak diğer taraftan Elisabeth'in 'mistik şehitliği' (*mystical martyrdom*) üzerinden kefareti ödenir, çünkü Elisabeth, bir kurum olarak dinin ötesinde başka bir çıkış aramış ve Bakire Meryem'e sevdiği adam için dua etmiştir. Diğer tarafta, *Lohengrin* Hristiyanlığın son derece istikrarsız olduğu bir dönemde geçmektedir: Bu, 'Müşrikler' (Paganlar) ile Hristiyanlar arasındaki mücadelenin tüm yoğunluğuyla sürdüğü 10. yüzyıl Brabant'ıdır. Lohengrin karakteri, eserde Kilise'nin bir temsilcisi olarak belirmez: O, Kase tarafından gönderilmiş aşkın bir gücün temsilidir. Bu güç, operanın sonunda, görev tamamlandığı zaman sahnedeki dünyadan geri alınır. *Lohengrin* eseri, Kienzle'nin de belirttiği gibi aşkınlığın sonunun (ibretlik) meseli olarak anlaşılabilir.³⁶² İki eserde de yukarıda bahsedilen mistik unsurlar karakterlerin 'kurtuluş' ve 'ilahi olanla bağ'ı bakımından kendini göstermekte ve *Parsifal*'e ışık tutmaktadır.

a. Nazaretli İsa ve Yeşeren Mistik Eğilimler

Wagner, sunduğu kanonik eserleriyle birlikte, Hristiyan geleneğinin temel olarak bir mitolojiden ibaret olması ve gerçeklerden öte metaforik anlamları karşılayan bir simgeler bütününi teşkil etmesi fikrini savunan, *Das Leben Jesu* (1835-1836)

³⁶¹ Kienzle, a.g.e., s 84.

³⁶² A.e.

yazarı David Friedrich Strauss (1808-1874) ile Tanrı'nın sadece insanoğlunun bir projeksiyonu olduğu düşüncesini benimseyen Ludwig Andreas Feuerbach (1804-1872) gibi, dönemin çağdaş din eleştirmenlerinin düşüncelerine katkıda bulunmak ve onlara sanatsal açıdan bir yorum getirmek istemiştir.³⁶³ 1848 yılında, Hristiyanlığın “tarihin gerekli bir sapıncı (*aberration*)” olduğunu yazmış olan Wagner, bu dönemde İncil'i incelemiş, buna dair güncel eleştiriler okumuş ve de yoğun teoloji çözümlemeleri yapmıştır.³⁶⁴ Wagner'in, Dresden kütüphanesinde incelediği Yeni Ahit kopyasının üzerinde özellikle sayfa kenarlarında çok sayıda işaretleme ve yazılmış not olduğu bilinmektedir. Bell, nadiren kitapları üzerine not alan sanatçının en fazla karalanmış kitabının Yeni Ahit olduğunu, ayrıca Roma rakamlarıyla I'den V'e kadar numaralandırılan metinlerin, bu dönem üzerinde çalıştığı *Nazaretli İsa* (1848) adlı beş perdeli libretto taslağının ilgili bölümlerine karşılık geldiğini belirtir.³⁶⁵ *Siegfried'in Ölümü* (*Siegfrieds Tod*-1848) adlı şiirini bir operaya dönüştürmeyi tercih eden Wagner³⁶⁶, eserin librettosunun Kasım 1848'de tamamlanmasından 1849 yılının başına kadar geçen bir senelik^{367*} süreçte bestelediği *Nazaretli İsa*'nın da ilk kertede muhtemelen bir opera olmasını planlamıştır.³⁶⁸ Ancak İsa figürünün ve açık Hristiyan unsurlarının bir opera halinde görücüye çıkması *Parsifal*'e kadar gerçekleşmemiştir. Zira, Wagner'in Schopenhauer'le tanışması ve teolojik bakışının olgunlaşması, ona daha ileride *Parsifal*'de ortaya koyacağı evrensel mistisizmin kapılarını araladığı gibi Hristiyan mitolojisinin ezoterik derinliğini de sunacaktır.

Eserde İsa kimliği, çeşitli İncil versiyonlarına göre titizlikle incelenip ortaya konmuştur. Kienze, Wagner'in farklı bir İncil yorumu getirdiğini ve bununla birlikte İsa'nın ortak müşterekler ve komünizm mantığında bir dünya dini sunduğunu; dini

³⁶³ **Bkz.:** David Friedrich Strauss, *Das Leben Jesu: kritisch bearbeitet*, Tübingen, C.F. Osiander, 1835-36; Ludwig Feuerbach, *Das Wesen des Christentums*, Leipzig, O. Wigand, 1841.

³⁶⁴ Kienze, a.g.e., s. 84.

³⁶⁵ Bell, a.g.e., s.24.

³⁶⁶ Barry Millington, *The Wagner Compendium*, s. 286'ı alıntılaman Demirbaş a.g.e.'den alındı, s.21, (Çevrimiçi) <https://muzikbilimdergisi.files.wordpress.com/2014/06/mc3bczik-bilim-sayc4b1-1.pdf>, 21 Ekim 2017.

³⁶⁷ * **Bkz.:** “A Communication to my Friends” (PW 1:378; GSD 4:331).

³⁶⁸ Bell 25, **Bkz.:** Eduard Devrient günlüğünde, Wagner'in bir ziyaretinde kendisine “Christus” trajedisi üzerine çalıştığını ancak artık bundan vazgeçtiğini söylediğini yazmıştır. (Er sagte, er habe diz Zeit her an einer Tragödie ‘Christus’ gearbeitet, das Unternehmen aber aufzugeben”; Wagner-Werk-Verzeichnis: 339.

yasalardan bağımsızlaşmayı ve devletin prangalarından kurtuluşu ön gördüğünü; nihai olarak bireysel ve kolektif bir özgürleşme fikrini sevgi çatısı altında savunan bir figür olarak sunduğunu yazmıştır. Böylelikle İsa, dünyada eşitsizlik, sahip olma arzusu, nefret ve baskı gibi kötülüklerin sebebi olan egoizmi yenmeyi öğretmektedir.³⁶⁹ Bu bağlamda, akademisyen ve düşünürler arasında farklı tartışmalar yaratsa da bir ‘toplumsal devrimci’ ve hatta bir ‘anarşist’ olarak bile algılanabilecek bu İsa versiyonu, elbette Wagner’in Dresden barikatlarındaki siyasi eylemleri ve kendi devrimci kimliğiyle de bütünleştirilebilir. Öte yandan, Wagner’in İsa’sının sevgiyi aşıladığı gerçeği, İncil’de geçen ‘iman’ sözcüğünü kendi versiyonunda ‘sevgi’ kelimesi ile değiştirmesinden de anlaşılabilir.^{370*} Ahlakçı bir öğretmen olmaktan oldukça uzak olan İsa’nın ölümü, ‘kefarete ölümü’ (*Erlösungstod*, III. Perde) ve fedakâr bir ölüm (*Opfertod*, IV. Perde) olarak resmedilmiştir. Yuhanna İncil’ine bariz göndermeler yapan eserde, İsa’nın bu fedakâr ölümünden sonra Kutsal Ruh’un, O’na ait olan ve onu takip eden kimselere görüneceği fikri yatmaktadır. İsa’nın öğretilerinin havarileri tarafından derinliğince anlaşılmaması Mesih’in tek endişesidir. Bu nedenle kendini feda ederek Kutsal Ruh’un, sevgi çemberi içinde olan tüm takipçilerine dokunmasını ve dolayısıyla öğretilerinin iletilmesini sağlayacaktır.

Toplumsal devrim ütopyası üzerinde çalışan Wagner, eserde alışlagelmedik bir metafiziksel perspektif çizmiştir: Bu metinde İsa, insanların öldükten sonra ödüllendirilecekleri bir ‘öteki dünya’ yahut ‘cennet’ vaadi vermez. Aksine, havarilerine ve kendisini dinleyen herkese edimlerinin sonuçlarının bu yaşamda görüleceğini söyleyen bir İsa vardır karşımızda: İnsanları yaşanan dünyada içsel bir huzur ve mutluluk arayışı yönünde yüreklendirir, bireyin ve bireyselliğin geçiciliğine (*transience*) dair bir iç bakış kazandırır ve egoizme üstün gelen ölüm fikri ile kişinin gönüllü şekilde kendi yaşamından vazgeçmesini öğütler. Bu kavram, daha önce de

³⁶⁹ Kienzle, a.g.e, s.84.

³⁷⁰ *Wagner, İncil’deki *Romalılar* 3:28 pasajını kendine göre şu şekilde yorumlamıştır: “So halten wir es nun, dass der mensch gerecht werde ohn des gesetzes werk alleine durch die liebe”: Çünkü insanın, Yasa’nın gereklerini yaparak değil, sevgi ile aklandığı kanısındayız. Orijinal Luther çevirisi ise şu şekildedir: “So halten wir es nun, dass der mensch gerecht werde ohn des gesetzes werk alleine durch den Glauben” (Luther, *Heilige Schrift*, s. 2274): Çünkü insanın, Yasa’nın gereklerini yaparak değil, iman ile aklandığı kanısındayız. Bell, a.g.e., 25.

bağlantıları kurulmuş olan olan Alevi-Bektaşî^{371*} geleneği ve mensup olduğu Tasavvuf inancındaki ‘ölmeden ölmek’ (Bkz. Simurg efsanesi) fikri ile özdeşdir. Bu,

³⁷¹ ***Alevilik-Bektaşilik:** Alevilik ve Bektaşilik, genel tanımları itibariyle İslam’ın Tasavvufi ve heterodoks bir yorumu olarak kabul görmektedir. Ezoterik (batını) inanca mensup iki sistem de ahlak esasları ve edebiyatları bakımından ortaklıklar. Mélikoff’a göre temel sosyal ayrılıkları, inanç pratikleri ve eylemlerinin sürdürüldüğü ‘bölge’ farklarından kaynaklanır. Anadolu’da 20. yy’da kırsaldan şehre geçiş yapan göçler, sınırları belirsizleştirse de temelde Bektaşîlerin daha çok şehirde yaşamaları, göçebe Alevilerin ise kırsalda bir hayat sürmeleri iki inanç sistemi arasındaki en büyük farkı oluşturur. Bunun dışında, Bektaşîlerin inanca yaklaşımları uzun süredir bir tarikat olarak var olmalarından dolayı daha organize ve sistematiktir. Diğer tarafta Aleviler bu konuda daha plansız ve doğaçlama bir tutum sergilemiş, Bektaşîlere oranla yerel pratik ve efsaneleri kendi inançlarına daha fazla entegre etmişlerdir. Irène Mélikoff, **Hadji Bektach: un mythe et ses avatars: Genèse et évolution du soufisme populaire en Turquie**, Leiden E.J., Brill, 1998, s. 162. Bektaşilik kavramı, inanç felsefesinin kurucusu Hacı Bektaş-ı Veli’nin isminden gelmektedir. 13. yüzyılda Anadolu’nun birçok yerini dolaşan Veli, Yeseviliğin devamı niteliğinde olan Bektaşîliği yaymaya başlamıştır. Gener, a.g.e., s.100. Geleneksel inanışa göre Aleviliğin kökeninin, Hz. Muhammed’in yeğeni Hz. Ali’nin dine dair daha derin, daha felsefi olan yaklaşımı ile bağlantılı olduğu düşünülse de buna dair hararetli tartışmalar Aleviler ve Bektaşîler arasında da süregelmekte ve cemaatler arasında iç çatışmalara sebebiyet vermektedir. Aleviliğin çekirdek teolojik temeli, sade bir deyişle dile getirilmiştir: *Eline, Beline, Diline Sahip Ol*. Böylelikle, Alevilik inancının spiritüel-ahlaki öğretiler bütünü oluşturduğu 4 Kapı 40 makamı, insanın başkasına ait olanı çalmamasını (eline sahip ol), yorumlanmaya göre değişiklik gösterse de evlilik dışı cinsel ilişkiye girmemesini ya da genel olarak cinselliğin kötüye kullanılmamasını (beline sahip ol), ve kişinin yalan söylememesi, başkalarını yargılayıcı ve küçük düşürücü şekilde konuşmaması ya da daha varoluşsal tehlikeler karşısında inançlarını saklamak konusunda ihtiyatlı davranmasını (diline sahip ol) tembihleyen bu üç sözle özetlenmiş olur. Son derece yaygın bir aforizma olan bu üçleme, Alevi etiğinin ve öğretisinin içinde her daim karşılaşılmaktadır. Altan Gökalp, **Têtes rouge et bouches noirs: Une confrérie tribale de l'Ouest anatolien**, Paris, Société d’Ethnographie, 1980, s. 204. Alevi araştırmacı yazar Erdoğan Çınar Alevi inancının semavi dinlerden ve geleneksel anlamdaki İslam teolojisinden farklı olduğunu belirtmiştir. Buna göre ‘Yaratan-yaratılan’ ikiliğini kabul etmeyen Alevi inancı, varlığın birliğine (*vahdet-i vücud*) biat eder ve bu da Tasavvuf felsefesinin, yani İslam mistisizminin temelini oluşturur. Çınar, Alevi sözcüğünün 7. yüzyılda yaşamış olan halife Ali’den gelmediğini, *alev*, yani *ışık* kelimesinden türediğini söyler. Araştırmalarında, Alevilerin kökenlerinin, M.Ö. 2000’li yıllarda Anadolu’da Luvi denilen kavme kadar dayandığını ve bu halkın varoluşa dair çok kadim ve derin bilgilere sahip olduklarının altını çizer. *Luvi*, etimolojik olarak Hitit dilinde ‘ışık insanı’ demektir ve günümüzde kullanılan birçok dilde ‘lu’ kökü ışık anlamında kullanılır (İngilizce light, İtalyanca luce, Almanca licht ve Latince lux gibi). Çınar, Alevilerin kendilerini, onlara uygulanmaya başlayan katliamlara dek ‘ışık taifesi’ olarak adlandırdıklarını, Alevi sözcüğünün ise ilk defa Kul Nimet’in nefeslerinde, 16. yüzyılda kullanıldığını belirtir. Aleviler, isimlerinin de ima ettiği gibi ‘nur’dan geldiklerine ve devriye çemberi tamamlandıktan sonra ona geri döneceklerine inanırlar. Buna göre insan, Kadir-i mutlaktan nura, nurdan da dört element olan ateş, toprak, su ve havaya dönüşmektedir. Bu da Sufi yaratılış kuramının simyayla bağlantısını ortaya koyar. Diğer tarafta Çınar, Ali ismi ile anlatılanın esasen ezoterik bir simge olduğunu, dahası, Alevi Ayin-i Cem’inin evrenin ve insanın varoluşunun mistik bir sunumu olduğunu söyler. Varlığın birliği kavramı en iyi Ene’l-Hak (*Ben Allah’ım*) sözcüğünde vücut bulur. Bu, yaratılmış her şeyin, yaratanın bir parçası olduğunu, yaratılan tüm parçaların füzyonuyla tanrısal ışığın oluştuğunu, dolayısıyla arada bir ikilik (*dualite*) ve hiyerarşi olmadığını metaforik bir anlatımdır. Yani, yaratılmışın ötesinde ilahi bir varlık yoktur. Budizm’deki reenkarnasyonla tam olarak aynı olmasa da insanı-kâmil (*the perfect being*) mertebesine ulaşmadan ölen insanın devr-i asan olması istenir, bunun için dua edilir. Olgun insan ise ölmez, Hakk’a yürür, zira Hakk gerçeğin kendisidir. Erdoğan Çınar, **Aleviliğin Gizli Tarihi: Demirin Üstünde Karınca İzi**, İstanbul, Kalkedon Yayıncılık, 2007, s. 34-47. Gelgelelim, bütün Aleviler bu metafiziksel bilgilerle ilgili ortak bir paydada buluşmuş değildir. Çınar’ın ileri sürdüğü tarihsel ve ezoterik meseleleri herkes aynı doğrultuda paylaşmamaktadır. Karş. Erdoğan Çınar, **Alevi adı Hz. Ali’den Gelmez, Aleviler Aleviliği Tartışıyor**, Ed. Hakan Tanıttıran ve Gülşen İşeri, İstanbul, Kalkedon Yayıncılık, 2006, s. 19. Gener ise Alevilikle temel olarak aynı sisteme mensup Bektaşîliğin esas hedefinin, temelini sevginin

Wagner’ın Doğu mistisizminde ve farklı coğrafyalarda ortak olduğunu keşfettiği ‘evrensel enerjiyle bir olma’ halinin ve Tanrısallığa erişimin (Tasavvuftaki ‘varlık birliği’ ya da ‘vahdet-i vücud’), diğer bir deyişle spiritüel olgunlaşmanın karşılığıdır. İzzet Erş makalesinde, ‘vahdet-i vücud’ anlayışının Gnostizm ve Tasavvufun ana ilkesini oluşturduğunu belirtmiştir:

“Varlık, ayrımları içinde bir bütündür ve ondaki her etki bütünsel bir tepkinin neticesinde meydana gelir. Büyük âlem (âlem-i kebîr) bir insanın vücûdu gibidir. Ondaki organizmal bütünlüğün kavranması ancak basiret gözü yani bütünsel bakma yeteneğine sahip şuurular için geçerlidir. Bu nedenle varlık bir bütündür ama onu ancak o bütünlük şuuruna sahip kişiler görebilir.”³⁷²

‘Vahdet-i vücud’ kavramının altında yatan ‘ölüm’ fikri elbette tüm ezoterik kavramlar gibi, simgesel bir nitelik taşımaktadır ve nitekim tez çerçevesinde de bu şekilde düşünülmelidir. Bu anlayışta kişi, bilinçli olarak ona ait olduğunu düşündüğü her şeyden feragat ederek, artık bireyselliği aşan bir ‘ölümsüzlük’ kazanmakta ve dolayısıyla yaşamın sonsuz akışının doğal ve esnek bir parçası haline gelmektedir. İşte bu prensip, tam da *Nazaretli İsa*’nın çarmıhta gerçekleşen simgesel şehitliğinde vücut bulmaktadır. Ölümü, gönüllü bir şekilde üzerine alan İsa, bu simgesel ölüm ve ödediği kefaretle havarilerine öğretilerinin özünü aktarır; onlara kurtuluş bahsettiği kadar

oluşturduğu Tasavvuf inancının ‘Evren-Tanrı-İnsan’ birliğini kavramak olduğunu söyler. Nitekim “‘Vahdet-i Vücud’ (varlık birliği) kavramının sufiler arasında yaygınlaşmasında son derece etkili bir rol oynamış olan Attar’a göre varolmak, yüce bir nur olan tanrıdan fışkırmak, görüş alanına çıkmaktır” “İnsan bir sevgi varlığıdır. İnsan Tanrısallıkla donatılmıştır. Başarının ilk basamağı kişinin kendisini tanıması ve sevmesidir. [...] Diğer Batı ekollerinde olduğu gibi Bektaşilikte de ruh ölümsüzdür. [...] Ruh gövdeye sadece dirilik sağlamakla kalmaz, [o aynı zamanda] anlayış, hatırlama, bilme, tanıma, düşünme ve akletme gibi yetilerin de kaynağıdır. [...] İnsan, yaşadığı ortamda bağımsız bir varlıktır. Onun görevi alçak gönüllü davranmak, özünü arındırmak, olgunlaşmak, gösterişten uzak durmak ve yüreğini doğa, insan ve Tanrı sevgisiyle doldurmaktır. İnsani bedenler amaç için sadece birer vasıta. Bu nedenle insanları kadın-erkek diye ayırmak, ya da sosyal konumlarına veya ırklarına bakarak küçük görmek yapılabilecek en büyük yanıltıcıdır. Kadın-erkek tüm insanlar eşittir. [...] Bektaşilik, evrenin, Tanrının sureti olduğunu, insanın da yer yüzünün Tanrısı konumunda bulunduğunu kabul eder. Tanrı insanın içinde olduğundan, Tanrısallık özellikler olan düşünme yetisi, irade, eylem özgürlüğü de insanda mevcuttur. Gerçek ibadet, insanın düşüncelerini kendisi üzerinde yoğunlaştırmasıdır [, yani tefekkür etmesidir]. İnsanın kendi dışındaki bir olguya ibadet etmesi gereksizdir. İnsanın kendi varlığını düşünmesi, ruhsal olarak gelişmesini sağlayacak ve bireyi Kamil İnsan konumuna ulaştırabilecektir. Kamil İnsan da Tanrı[ya, yani] bu evrende kendi bilincine varmanın en üst noktasına ulaşır. Ancak Kamil İnsanlar Tanrıya dönebilir ve onun tarafından özümser.” Gener, s. 86, 100, 101.

³⁷² İzzet Erş, “Astroloji ve Vahdeti Vücûd,” Denemeler, Hikmet ve Tasavvuf, Kavramsal, **Düşün-ü-yorum**, 20 Aralık 2016, (Çevrimiçi) <http://www.dusunuyorumdergisi.com/astroloji-ve-vahdeti-vucud/>, 30 Ekim 2017.

yeni ve sonsuz bir yaşam da armağan etmiş olur. Kienzle'ye göre Wagner'in dini açıdan geleneksel ortodoksi sınırlarının çok ötesine geçen bu yaklaşımında, Ludwig Feuerbach'ın *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (Ölüm ve Ölümsüzlük Üzerine Düşünceler-1830) adlı makalesinin etkisi tartışılmaz derecede büyüktür.³⁷³

Feuerbach, Tanrı'nın özündeki gizlin aslında insanın kendi özü olduğu fikrini savunmuş, dinin ise özünde binlerce yıllık evrim neticesinde insanın kendi üzerine düşünmesinin sonucu olarak varoluşsal tefekkürün (*existential contemplation*) zirvesini oluşturduğunu öne sürmüştür. Zira Feuerbach'a göre, "duyu verilerine konu olan ve böylece dışımızda (bizden bağımsız bir şekilde) var olan nesnelerden farklı olarak dini inancın nesnesi olan Tanrı insanın içindedir"³⁷⁴ Eserdeki Nazaretli İsa figürünün, temelde tanrısal öz bir taşımasının yansımalarını Feuerbach'ın eserindeki şu sözlerde görmek mümkündür: "Tanrı tüm doğal sınırlamalardan kurtarılmış, saf ve mutlak öznelliği; o, bireylerin olmak istediği ve olacakları her şeydi. Bu yüzden Tanrı'ya inanmak insanların sonsuzluğa ve kendi doğalarının gerçeğine inanmasıydı; İlahi Varlık da mutlak özgürlüğe ve sınırsızlığa sahip öznel insandı."³⁷⁵

Bu noktada, V. bölümde ayrıntılı olarak tartışılacak olan antik Yunan felsefesi ve teolojisine ait, ezoterik bağlamda özetlemek gerekirse "kozmosa içkin ona biçim ve anlam veren gizli yüce mantık"³⁷⁶ anlamına gelen *logos* kavramının daha sonradan "Hristiyan inancına göre, insan kılığına giren İsa'da gerçekleşen 'tanrısal söz'"³⁷⁷ olarak algılandığını belirtmek de fayda var. Bu bağlantıdan yola çıkarak, geleneksel Roma Katolik inancındaki İsa figüründen oldukça farklılaşan Nazaretli İsa karakterinin; Wagner'in Protestan kimliği, sanatçının mistisizmle (gizemcilik) olan yakın ilişkisi ve dönemin, Feuerbach gibi radikal Alman düşünürlerinin teolojik eleştirilerinin birer yansıması ve bileşkesi olduğunu öne sürmek son derece yerinde bir sav olacaktır.

³⁷³ Kienzle, a.g.e, s. 85.

³⁷⁴ Dr. Can Güngen, "Ludwig Feuerbach felsefesi," (Çevrimiçi) <http://www.cangungen.com/2011/03/08/ludwig-feuerbach-felsefesi/>, 24 Aralık 2017.

³⁷⁵ "Ludwig Andreas Feuerbach Sözleri ve Hayatı," (Çevrimiçi) <http://www.sozkimin.com/a/1679-ludwig-andreas-feuerbach-kimdir-sozleri-ve-hayati.html>, 6 Ocak 2018.

³⁷⁶ <https://www.britannica.com/topic/logos>

³⁷⁷ http://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/l/logos_nedir_ne_demektir.asp

2. İkinci Evre (1849-54): 1848 İşçi Devrimi^{378*} Etkileri ve Wagner'in Kurumsal Dini Eleştirisi

Feuerbach'ın yazılarından oldukça etkilenen Wagner, bu dönemin sonunda daha 'dünyevi' bir konumlanma almayı tercih etmiş, yüzünü Nazaretli İsa'dan Nordik (İskandinav) mitolojisine ve *Siegfried* eserine çevirmeyi tercih etmiştir. Böylelikle 1848-49 İşçi Devrimi bağlamındaki Mayıs ayaklanmasıyla birlikte, Wagner'in de teolojik olarak ikinci dönemi başlamış olur. Bell'in belirttiği gibi, birçok düşünür bu dönemde Wagner'in son derece keskin bir Hristiyanlık eleştirisinde bulunduğu gözlemini yapmıştır.³⁷⁹ Pek çok açıdan Wagner'in Hristiyanlıkla arasında mesafe koyduğu doğrudur. Ancak Wagner aslında bu dönem dinin kendisinden öte, Kiliseye karşı bir tavır geliştirmiştir. Ona göre Kilise, bir iktidar ve kontrol aracıdır; bu sebepten ötürü Wagner'e göre artık kurumsal olan dine ihtiyaç yoktur. Wagner, din yerine geçecek, insanın komşusuna sevgi beslediği, 'öteki'ne merhamet duyduğu ve bencilliğinden arınmış özgür bir toplum ütopyası hayalini kurmaya başlamıştır.³⁸⁰

Wagner, sanattaki düşüş ve değer kaybından dolayı dini sorumlu tuttuğu, sanatın işlevini keşfetmek için Hristiyanlık öncesi Yunan Tragedyasına dönme yoluna gittiği bir sorgulama dönemine girer.³⁸¹ Bu dönemde Hristiyanlığın tutumunu "son derece çarpıtılmış ve zararlı" olarak tanımlayan genç Wagner, Hristiyan inancından nefret ettiğini ve özellikle inancın sanatın son derece aleyhine olduğunu belirtmiştir.³⁸² Diğer tarafta, dogmaya ve Kiliseye dair bu sert tutumuna karşıt olarak, Wagner'in Hristiyan mitolojisinin özüne karşı oldukça olumlu bir tavır geliştirdiği görülmektedir. Wagner'in şu ifadesi fikrini açıkça yansıtmıştır: "Hristiyan mitinin büyüleyici gücü 'Ölüm Aracılığıyla Başkalaşım' (*Verklärung durch den Tod*) sunumunda yatmaktadır. Sevgili olanın tüm bilinçliliği aşan, bitip tükenmiş ve ölü vecit hali, bize son defa kendi

³⁷⁸ *1848 İşçi Devrimi: "Fransa'da 1830 ve 1848 yılları arasında işçilerin öncülüğünde başlatılmış özgürlük ve devrim hareketleridir. Birçok Avrupa devleti bu dönemde büyük sarsıntılar geçirmiştir. 1848 devrimi öncelikle 24 Şubat günü Fransa'da patlak vermiş ve tüm Avrupa kıtasına yayılmıştır. 13 Mart'ta Viyana, 18 Mart'ta Berlin ayaklanmış, 10 Nisan'da İngiltere'de Çaristler büyük bir gösteri düzenlemiş, Mayıs başında İtalya'da bir halk ayaklanması kopmuştur."

(Çevrimiçi) <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/1848-isci-devrimleri-230>, 13 Ekim 2017.

³⁷⁹ Bell s. 26-27.

³⁸⁰ Kienzle, a.g.e., s. 85.

³⁸¹ Magee, a.g.e., s.80-82.

³⁸² Wagner'i alıntılan Magee, **Wagner and Philosophy**, London, Penguin, 2001, s. 93.

‘bakış’ının (“Blick”) nurunu gönderiyor, en acı veren ıstırabın etkisini üzerimize yüklüyor”³⁸³* Burada bahsi geçen ‘ölüm’ metaforu elbette yukarıda bahsedilen egonun/benliğin ölümü (ölmeden ölmek) ile ilişkilidir. ‘Sevgili olan’ şeklinde nitelendirilen ise şüphesiz yine İsa’dır. Dolayısıyla bu yazısında bir kez daha İsa figürünün, metinde kullanılan ‘başkalaşım’ kavramıyla spiritüel olgunlaşma mertebesini temsil ettiği görülmektedir.

Ancak Wagner daha sonra *Oper und Drama* (Opera ve Drama) adlı eserinde Hristiyan mitolojisi hakkında olumsuz görüşlerini de belirtmiştir. Mitin bu ölüm özlemini, ölümden önceki yaşamı yerme anlayışını, acı kavramına odaklanmasını “fazla karamsar ve hatta sıkıcı” olduğunu düşünmüştür. Tüm Hristiyan sanatının esas nesnesi[nin] fiziksel bedenden arınma ve ölüm metaforu üzerine kurulu” olduğunu belirten Wagner, bu sanatın resminin yapılabileceğini, tarif edilebileceğini ancak özellikle bir drama olarak asla temsil edilemeyeceğini yazmıştır.³⁸⁴ *Prose Works* (Düzyazı Eserleri) çevirmeni William Ellis, bu sebepten ötürü Wagner’in *Nazaretli İsa* eserini bir kenara bıraktığını söyler.³⁸⁵ Bell buna ek olarak, Wagner’in Hristiyan mitinin drama için uygun olmasa da müzik için uygun olabileceğini düşündüğünü belirtir.³⁸⁶ Ancak, bu dönemden sonra Schopenhauer’i keşfeden Wagner için durumlar değişecektir. ‘Acı çekiş’ ve ‘ölüm’ kavramlarıyla ilgili Hristiyan görüşüne olan şahsi bakışını tersine çevirecek ve bunları ileriki yıllarda özellikle *Parsifal* eserinde teolojik taslağının önemli unsurları olarak kullanacaktır.

Wagner’in Hristiyan mitine olan olumsuz tavrı, *Opera und Drama*’da, Alman halkının mitini “Hristiyan mitinin karşısında”³⁸⁷ olarak göstermesinde de gözlemlenebilir. Kovačev’in belirttiği gibi Wagner, sanatın güçlü ve ulus esası olabilmesi için, sanat eseriyle ilişkiye giren tüm kişiler tarafından ortak şekilde

³⁸³ PW, 2:159; JA, 7:157; GSD, 4:36: “Die hinreißende Gewalt des christlichen Mythos auf das Gemüth besteht in der von ihm dargestellten *Verklärung durch den Tod*. Der gebrochene todesberauschte **Blick** eines geliebten Sterbenden, der, zur Erkennung der Wirklichkeit bereits unvernünftig, uns mit dem letzten Leuchten seines Glanzes noch einmal berührt, übt einen Eindruck der herzbewältigendsten Wehmuth auf uns aus”. Burada bahsedilen “bakış” (“**Blick**”), *Parsifal*’ın II. perdesinde Kundry’nin, çarmıhtaki İsa’nın, Kundry’nin üzerine bir lanet gibi düşürdüğü “bakış” ile paraleldir. Bu anlatı, ileride işleneceği gibi, operada önemli bir kırılma yaratmaktadır.

³⁸⁴ PW, 2:159-60; GSD, 4:37; JA, 7:158.

³⁸⁵ William Ashton Ellis, PW, 2:160.

³⁸⁶ PW, 2:160-61.

³⁸⁷ PW, 2:161; GSD, 4:38; JA, 7:159.

paylaşılan bir mit üzerine kurulu olması gerektiğini savunmuştur. Yunan mitlerinin gerek Avrupa edebiyatında gerek müzik sanatında (özellikle operalarda) hali hazırda geliştirilmiş türlü uyarlamalarından son derece hoşnutsuz olan Wagner, tarihin derinliklerinde kimsenin el atmadığı ve Alman ruhuna hitap edebilecek; keşfedilip, geliştirilebilecek yeni bir mit arayışı içine girmiştir.³⁸⁸ Bu arayış elbette *Yüzük* serisinde vücut bulmuştur ki bunun Alman ve Yunan mitlerinin son derece yenilikçi bir bakış açısıyla ustaca bir araya getirilmesinden meydana geldiğini söylemek yeridir. Wagner’i tam yirmi altı yıl (1848-74) meşgul eden bu dörtleme serisi, izleyiciyi Pagan mitolojisine doğru bir yolculuğa çıkarmaktadır. Yukarıda da belirtildiği gibi Wagner’e daha ‘dünyevi bir konumlanma’ imkânı veren Feuerbach felsefesi ve Pagan inanç mitolojisi etkisinde yazılmış olan *Yüzük*, varoluşa dair derin gerçekleri açığa çıkarmaktadır. Elbette bu gerçekler doğal olarak ‘insan’ temellidir. Buna rağmen *Yüzük*’ün salt insan ve psikolojisi üzerine bir alt metne sahip olduğunu ve Hristiyanlığa dair hiçbir teolojik mesaj taşımadığını söylemek eserin karmaşık yapısını basite indirgemekle eş değer olacaktır.

3. Üçüncü Evre (1854-73): Schopenhauer ile Tanışma

*“Schopenhauer felsefesi her bağlamda üstün bir manevi ve ahlaki kültürün temeli yapılmalıdır.”*³⁸⁹

– Richard Wagner

Wagner, başarısızlıkla sonuçlanan İşçi Devrimi sonrasında, Zürich’te siyasi sürgün olarak kaldığı yıllarda tüm yaşamını etkileyecek ve sanatçının teolojik açıdan ‘üçüncü evresi’ olarak değerlendirilebilecek dönemin başlangıcını sağlayan felsefeyle tanışmıştır. Kendi de bir siyasi sürgün olan şair Georg Herwegh, Wagner’e *Die Walküre*’nin müziği üzerinde çalıştığı 1854 yılında, Schopenhauer’in *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*^{390*} (*Die Welt als Wille und Vorstellung*-1819, rev. 1844) adlı kitabını tanıtmıştır.³⁹¹ Wagner’in entelektüel heyecanı, Lizst’e yazdığı 1854 tarihli

³⁸⁸ Kovačev, a.g.e, s.103.

³⁸⁹ (Çevrimiçi) <http://www.dmy.info/schopenhauer-felsefesi-hayati/>, 3 Mart 2018.

³⁹⁰ “Wille” kelmesi Türkçe çeviride “İsteme” ve “İrade” olarak da kullanılmaktadır. Ancak tez boyunca “İstenç” kelimesi tercih edilecektir.

³⁹¹ Bell, a.g.e., s.29.

mektubunda yazdığı şu sözlerde açıkça hissedilmektedir: “İşte şimdi, bu yalnız yaşamıma cennetten bir armağan gibi gelen bir adamla-sadece edebi platformda da olsa-kafam öylesine meşgul ki. Bahsettiğim [şahıs] Arthur Schopenhauer, Kant’tan sonra gelen en büyük filozof”.³⁹²

Elbette Wagner’in Schopenhauer’i okumasının ona teolojik ve felsefi açıdan katkısı tartışılmaz derecede büyüktür. Düşünürler arasında bu hayranlığa dair genel bir ortak görüş de bulunmaktadır. Örneğin Chamberlain, Wagner’in Schopenhauer’i keşfetmesinin “hayatının en önemli olayı”³⁹³ olduğunu yazmış; bunu destekler nitelikte olan Mann, “Wagner’in Arthur Schopenhauer felsefesiyle olan yaklaşması[nın] yaşamının en büyük meselesi” olduğunu, “daha önce kurduğu hiçbir entelektüel temas[ın (örn.Feuerbach)] böylesine kişisel ve tarihsel önemliliğe sahip olmadığını belirtmiştir.³⁹⁴ Wagner, 26 Eylül 1854’te *Rheingold* eserinin yoğun çalışmalarını tamamlamasının ardından özellikle Schopenhauer’ın kitabının şahsı üzerindeki etkisini otobiyografisinde şöyle belirtmiştir:

“Şahsen ben [bu kitaptan] birdenbire etkilendim ve hemen üzerinde çalışmaya başladım...En başından beri son derece anlaşılması zor metafiziksel problemlere yaklaşımındaki muazzam netlik ve cesur hassasiyet beni adeta ele geçirdi. [...E]stetikle ilgili tutumu beni son derece memnun etti, özellikle de şaşırtıcı ve önemli olan sahip olduğu şu müzik algısı. Panikledim...eserinde geliştirdiği ahlaki prensiplerden dolayı; zira burada, istenç-in yok edilmesi ve sonsuz özveri, dünyayla mücadele içinde olan bireyselliğin kısıtlayıcı zincirlerinden kurtuluşun tek araçları olarak temsil edilmektedir.”³⁹⁵

Wagner’in böylelikle 19. yüzyılın son yarısında Schopenhauer’ın en büyük destekçisi haline gelmiştir. Köhler, Wagner’in Schopenhauer felsefesiyle olan yoğun etkileşimini, Schopenhauer olmasaydı “ne Tristan ne Hans Sachs ne de Parsifal olurdu”³⁹⁶ diyerek özetlemiştir. Wagner’in 1854’ün sonbaharında Schopenhauer’ı keşfetmediği takdirde *Tristan ve Isolde* ve *Parsifal*’ın bugünkü hallerinde var

³⁹² SL, 323; SB, 6:298.

³⁹³ Houston Stewart Chamberlain, **Richard Wagner**, 6. bs., München, Bruckmann, 1919, s. 192.

³⁹⁴ Thomas Mann, “Sufferings and Greatness”, **Essays of Three Decades**, Çev. H. T. Lowe-Porter, London, Secker & Warburg, n.d., s. 330.

³⁹⁵ **My Life** 508-9; **Mein Leben** 2:521-22.

³⁹⁶ Joachim Köhler, **Richard Wagner: The Last of the Titans**, Çev. Stewart Spencer, New Haven, Yale University Press, 2004, s. 240.

olmayacağı neredeyse aşikardır. Everett'in belirttiği gibi, felsefi açıdan bu iki opera arasındaki en önemli fark şudur: *Tristan*, Schopenhauer'in bazı metafiziksel fikirlerini ifade ederken, *Parsifal* daha çok etik meselerle ilgilidir ve en önemlisi de Schopenhauer'in merhamet kavramına vurgu yapmaktadır. Merhamet (*Mitleid*) *Parsifal*'in merkezindeyken 'hasret' (*Sehnen*) ise *Tristan ve Isolde*'nin esas meselesidir.³⁹⁷

a. Schopenhauer Felsefesi

Alman filozof ve düşünür Arthur Schopenhauer (1788-1860), Felsefe Tarihi'nde usaykırı (irrationalist) ve karamsar (pessimist) olarak bilinmektedir. Felsefesi, genel olarak 'depresif' kabul edilen Schopenhauer'in en çok ses getiren eseri, henüz otuz yaşına varmadan yazıp yayımladığı *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*'dır.³⁹⁸ Schopenhauer tüm karamsarlığına rağmen, Batı felsefe geleneğinde oluşturulmuş en orijinal düşünce sistemlerinden birini sunmayı başarmıştır. Schopenhauer, Doğu geleneklerinden yararlanan çok az sayıdaki Batı düşünüründen biridir. Ayrıca Nietzsche ve Wittgenstein gibi filozoflara ilham kaynağı olmuştur.³⁹⁹ Sunduğu 'istenç' (*Wille*) kavramıyla felsefe tarihinde çığır açan Schopenhauer'e göre, aklın denetiminde olmayan istenç, dünyadaki tüm insanları manipüle etmekte; geçici arzu ve tatminlerle ve hiçbir zaman ulaşılamayacak hayallerle oyalamakta; onları içinden çıkılmaz bir acı ve bıkkınlık kısır döngüsünün içine hapsetmektedir. Hindu ve Budist felsefesinden oldukça etkilenmiş olan Schopenhauer, nitekim anlamdan yoksun ve acı veren bu hayattan kaçmanın yolunun istenç-in^{400*} yok edilmesi olduğunu düşünmüştür. Hinduizm ve Budizm öğretisinde olduğu gibi, hayatı bir münzevi (*ascetic*) olarak yaşamayı, bencillikten arınıp, empati ve merhamet sahibi olarak,

³⁹⁷ Everett, (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/introduction.htm, 4 Mayıs 2017.

³⁹⁸ (Çevrimiçi) <https://www.insanokur.org/universiteler-ve-felsefe-arthur-schopenhauer/>, 4 Şubat 2018.

³⁹⁹(Çevrimiçi)

<https://oregonstate.edu/instruct/phl201/modules/Philosophers/Schopenhauer/schopenhauer.html5>, Şubat 2018

⁴⁰⁰ ***Yazar Notu:** Tez boyunca, felsefi kavramın orijinallliğini bozmamak adına *istenç* kelimesine eklenen iyelik ekleri sessiz yumuşamasına başvurulmadan, 'tire' (-) ile ayrılacaktır.

başkalarına elimizden geldiğince yardım ve destek vererek erdemli bir hayat sürdürülmesi gerektiğini savunmuştur.

Schopenhauer'ın özellikle araştırıp incelediği Budizm doktrininin en önemli fikirlerinden biri yaşadığımız dünyanın (tecrübe edip, gözlemleyip ve bildiğimiz şeylerin) aslında bir 'yanılsama' olduğudur. Dolayısıyla, insanın tüm bildikleri kendi perspektifinden kaynaklı olduğu için gerçeği ya çarpıtacak veyahut sınırlı bir penecereden yansıtacaktır. Bu felsefi görüş Siddharta Gautama'ya, yani Buda'ya (M.Ö 563-483) atfedilmiştir. Schopenhauer felsefesinin temel derinliğini anlamak, Budist doktrininin incelemeyi gerektirir.

(1) Budizm



Resim 4.1: Siddharta Gautama'nın Bodhi ağacının altında aydınlanma kazandığı ve Buda olduğu söylenilen anın bir temsili.⁴⁰¹

Buda (*Buddha*), Sanskrit dilinde etimolojik olarak 'Uyanmış kişi' anlamına gelmektedir. Antik Hindistan'da Buda ünvanı, cehalet uykusundan uyanmış ve ıstıraptan kurtuluşa erişmiş, 'aydınlanmış' kimse ile özdeşleştirilmiştir. Shakyamuni,

⁴⁰¹ (Çevrimiçi) <https://www.diamondway-buddhism.org/buddhism/buddha/>, 3 Aralık 2017.

yani “Shakya klanının bilgisi” olarak da anılan Buda, Budist metinlerde genelde (‘Efendi’ şeklinde tercüme edilen) Bhagavat olarak da anılmaktadır⁴⁰²

Siddharta Gautama, 2600 yıl önce Lumbini’de, Nepal ve Hindistan sınırına yakın bölgede kraliyetin varisi olarak dünyaya gelmiştir. Bir prens olmasına rağmen, şartlara bağlı olan tecrübe ve keyiflerin, ıstıraptan kurtuluş ve sonsuz mutluluk getirmediğini fark etmiştir. Uzun bir spiritüel yolculuktan sonra derin bir meditasyon sürecine girmiş olan Gautama, o vecit halinde zihnin doğasını çözümlemiş, koşulsuz ve ebedi mutluluğa, yani aydınlanma ve Budalık mertebesine erişmiştir. Rahatsız edici duygulardan özgürleşmiş olan bu zihin mertebesi, kendini korkusuzluk, neşe ve merhamet kavramlarıyla ifade etmektedir. Bu noktadan sonra Buda, yaşamının diğer kısmında bu zihin mertebesine nasıl erişileceğine dair öğretilerini cömertçe yaymaya çalışmıştır.⁴⁰³

Budizm inanışına göre, varoluş *dukkha* yani acı ile özdeşdir. İnsanların sürekli olarak acı çekmelerinin sebebi ise evrensel birlik kavramından yoksun olmaları ve yaşamın esnek bir parçası olmayı reddederek sürekli yeni arzularını tatmin etme peşinde koşmalarından kaynaklanmaktadır. Ego, yani özgün ve her şeyden bağımsız bir benliğe sahip olma fikri bir yanılsamadan ibarettir ve kişiye sadece acı vermektedir. İnsanların gerçekliğin akışkan ve sürekli değişen doğasına karşı duyarsız olmaları bu acıların kaynağını oluşturmaktadır.⁴⁰⁴

Budizm’de tüm evrenin *karma*, yani insan edimlerinin neden-sonuç ilişkisinin (nedensellik zinciri) bir ürünü olduğu kabul edilmektedir. İnsanlar yaşamlarında edindikleri tecrübe ve spiritüel gelişmişlikleriyle orantılı biçimde, sürekli olarak yeniden dünyaya gelirler. Bu yeniden doğuş döngüsü *samsara*^{405*} (gezinme) olarak adlandırılmakta ve ıstırap alanı olarak kabul edilmektedir. Budizm’in nihai amacı da bu ıstıraptan kaçmaktır. Bu kaçış, kişi kendini mükemmelleştirip, yaşamın içindeki *karmik* nedenselliği algılayıp, yaşam akışında evrenle ve dünyada bulunan tüm varlıklarla farklı görüntü ve titreşimlerde de olsa aslında bir bütün olduğunu fark edene

⁴⁰² (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/Buddhism>, 3 Aralık 2017.

⁴⁰³ (Çevrimiçi) <https://www.diamondway-buddhism.org/buddhism/buddha/>, 3 Aralık 2017.

⁴⁰⁴ (Çevrimiçi) <http://www.dmy.info/budizm-nedir/>, 5 Şubat 2018.

⁴⁰⁵ **Parsifal* eserinde Kundry karakteri *samsara*’nın, yani yaşamın acı dolu kısır döngüsünün antropomorfik (kişiselleştirilmiş) halidir.

kadar milyonlarca yaşam boyunca edinilemiyebilmektedir. Ancak bunu başaran kişi *samsara* döngüsünden kurtulabilmekte ve dolayısıyla öğretiyi başkalarıyla paylaşabilmektedir. Bu ıstıraptan özgürleşmeyi sağlayacak yola çıkmaya ve bunu başkalarına öğretmeye niyet eden kimseye *bodhisattva*, bu özgürleşme yolunu keşfedip tamamlamış ve dünyaya aktarmış kimseye de *buda* denmektedir.⁴⁰⁶

Buda, bu yola dört soylu gerçeği algılamakla başlanması gerektiğini söylemiştir. Bunlar aşağıdaki gibidir:

- 1-*Dukkha*-Hayat bir katlanmadır (ıstıraptır)
- 2-*Samudaya*-İstırap arzulara tutunmaktan doğar. Geçici şeylere karşı hissedilen arzu.
- 3-*Nirodha*- Arzularda tutunma sona erdiğinde ıstırap da sona erer.
- 4-*Magga*- Bu da ancak sekiz yol ile sağlanabilir.

Sekiz Yol aşağıdaki gibidir:

Bilgelik

- 1-Doğru Bakış ve Kavrama: Dört soylu gerçeği anlamak. Gerçeği, doğruyu olduğu gibi görmek, bilme veya kavramak
- 2-Doğru Düşünce ve Niyet: Öfke ve nefretten, cahillikten, arzulara boyun eğmekten kaçınmak.

Ahlaklılık

- 3-Doğru Konuşma: Yalan ve yanlış konuşmamak, kötü veya incitici söz söylememek.
- 4-Doğru Davranma: Can almamak, canlılara zarar vermemek, hırsızlık-kandırma gibi şeylerden uzak durmak, merhametli davranmak, dürüst olmak.
- 5-Doğru Geçim (Doğru Yaşama Biçimi-Geçinme): Geçimini düzgün, başkalarına ve hayvanlara zarar vermeyecek şekilde, dürüstçe sağlamak.

Konstanstrasyon

- 6-Doğru Çaba: Doğru olmayan halleri engellemek, yanlış durumları ve alışkanlıkları bırakmak, iyi özellikleri beslemek ve onların ortaya çıkması için çabalamak.
- 7-Doğru Farkındalık-Düşüncelilik: Bedene, hislere, zihne odaklanmak ve anlamak, böylece ruhsal açlığı, nefreti ve cehaleti bertaraf etmek.
- 8-Doğru Konsantrasyon: Belirli bir noktaya zihni yönlendirmek (Meditasyon yapmak) ve nihai olarak kusurluluk (*imperfection*), geçicilik (*impermanence*) ve birlik (*unity*) kavramlarına dair derin bir iç bakış geliştirebilmek.⁴⁰⁷

⁴⁰⁶ (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/Buddhism>, 3 Aralık 2017.

⁴⁰⁷ (Çevrimiçi) <http://www.dmy.info/budizm-nedir/>, 5 Şubat 2018.

Diğer tüm doğu mistik inanışlarında olduğu gibi Budist pratiğin de esas amacı ego yanılmasıyla kurtulmak; kişinin kendini dünyeviliğin sıradan arzu ve hırslarından özgürleştirdiği bir varoluş ve zihin yaratmaktır. Bunu yapabilen kişi, *samsara* döngüsünden kurtulur ve *nirvana*'ya erişir. *Nirvana*, Sanskritçe “bitmek, tükenmek, sonlanmak” anlamındadır. Budist felsefede *nirvana* “acının ötesi, acının kalıcı olarak durması, tükenmesi olarak kullanılır; fiziksel bir yerden öte, bir zihin ve bilinç düzeyidir; bir oluş halidir.”⁴⁰⁸

Gelgelelim, Budizmin ‘yaşam döngüsü’ kuramı önemli bir problemi açığa çıkarmış ve Budist olmayan Hint filozofları ve modern akademisyen çevreleri tarafından eleştiri almıştır: Eğer yaşamlar ve bilinçler arası devamlılığı sağlayacak kalıcı bir özne yoksa, o zaman yeniden doğum nasıl (ve neden) gerçekleşecektir? Ölüm ve doğum arasında zamansal bir devamlılık olmasına rağmen, mekânsal yakınlık ve devamlılık noksanlığı nasıl telafi edilecektir? Yeniden doğum başka bir bedende gerçekleşeceğine göre, iki varoluş arasında temastan söz edilemez. Eğer başka bir bedene geçiş yapacak bir öz de yoksa ve ölen insanla yeni doğan insan doğal olarak aynı kişi değilse, o zaman kişi bir önceki yaşamındaki kötü davranışlarından da arınmış olmaz mı? Ve eğer hal böyleyse, bu sistemde kişiye özgü ahlaki sorumluluk nerededir? Reichenbach bununla ilgili olarak şu argümanı sunar: “Budistler farklı varoluşlar arasındaki bu ilişkiyi ateş analogisiyle açıklamaktadır. Bu ilişki, tıpkı ateş gibi, görüntüde sabit kalan fakat aslında her geçen an farklılaşan bir özü temsil etmektedir. Bu öz, sürekli değişen kimlikler arasındaki bir devamlılık olarak da adlandırılabilir.”⁴⁰⁹

Elbette karma yasasını ve (doğum, acı, ölüm ve yeniden doğuş döngüsü anlamına gelen) *samsara* kavramını *literal* olarak algılamak tartışmalı bir konudur. Her ne kadar Budizm, kendi inanç sistemi içinde bu fikri varoluşsal bir yasa olarak kabul eder görünse de tez bağlamındaki metin çözümlemesinde bu kavrama simgesel olarak yaklaşılabacaktır. Tıpkı Tasavvuf ve diğer mistik öğretilerde olduğu gibi, *ex*

⁴⁰⁸ Weor, **Parsifal**, s.281.

⁴⁰⁹ Bruce R. Reichenbach, **The Law of Karma: A Philosophical Study**, Library of Philosophy & Religion, London, Palgrave Macmillan,1990, s. 130-132.

nihilo^{410*} Rabbinik Yahudiliği reddeden Kabala inancındaki sudur (*emanation*) teorisi, yani tanrısal tözden ve birlikten kopup yeryüzüne gelen insanın, yaşamı boyunca kendini mükemmelleştirerek, egosundan arınarak olgunlaşma mertebesine gelmesi ve içinden koptuğu tanrısallıkla tekrar buluşması fikri, (Wagner’in de pekâlâ düşünmüş olduğu gibi) Budist doktrinle büyük oranda benzeşmektedir.^{411*} Bu fikirden yola çıkılarak *samsara* döngüsü, tez bağlamında Schopenhauer’in *istenç* felsefesi ve Tasavvuftaki nefis^{412*} ile paralel düşünülecektir. Hiçbir zaman tatmin edilemeyecek olan nefis veya-Schopenhauer terminolojisiyle-istenç, hayatın özünü oluşturmakta ve bu nedenle de acı vermektedir. Tez, Budizm’in *samsara* döngüsünü bu kısıkaça sıkışmış insanın bir metaforu olarak sunacak ve V. bölümde bunu Kundry karakteriyle bağdaştıracaktır. Bununla bağlantılı olarak, Budist doktrinde sayısız yaşamda edinildiğine inanılan ezoterik bilgi ve sonunda ulaşılan *Nirvana*; Gnostik Hristiyanlık, Tasavvuf ve Kabala inançlarındaki yaşam döngüsünü açıklama açısından tam olarak aynı anlamı vermese de benzer bir zihinsel ve spiritüel mertebe olarak kabul edilmektedir.^{413*} Bu nedenle Budizm’deki Buda mertebesi, evrensel bir bakış açısıyla, Tasavvuf’taki insan-ı kâmil, Kabala’daki Adam Kadmon, (Taoizm’de cheun-jen,

⁴¹⁰ ***Ex nihilo Tanrı inancı:** Ortodoksi anlayışındaki tüm tek-tanrıci dinlerde olduğu gibi Rabbinik Yahudiliğe göre de “Tanrı hariç her şey sonradan mevcut olmuştur ve ontolojik olarak yaratılmış hiçbir varlık tanrıyla ortak unsura sahip değildir. [... Dolayısıyla] tek egemen tanrıdır, mahlukların varlığı tamamen onun iradesi ve hükmündedir” Demirci, **Kabalacılık**, s.17.

⁴¹¹ *Rabbinik anlayıştan bütünüyle ayrışan Kabala yaratılış kuramı ve düşünce sistemi, İslam Tasavvufundaki sudur teorisi ile benzeşmektedir. Kabalacı sudur teorisi erken dönem[inde] “klasik Yeni Platoncu bir sudur doktrinine sahipken 16. Yüzyılda İshak Luria ile birlikte daha farklı bir sisteme geçilmiştir” Ancak İslam mistisizminden farklı olarak “Yahudi mistisizmi insan ve tanrı aynılığı konusuna sıcak bakmamıştır, daha doğrusu bunu açıkça beyan etmemiştir”. Demirci’ye göre “Kabalacı kozmoloji en azından erken dönemlerde ontolojik anlamda panteistik, fakat [etik] anlamda dualistik bir anlayışa sahipti[r]” A.e., s.17-18.

⁴¹² ***nefs:** “Arapça *nfs* kökünden gelen *naḥs* نفس [ʔnfs faʕl] “1. ruh, benlik, kimlik, can, kişi, 2. felsefede ruhun maddeye yönelen veya hayvani düzeyi (appetitus veya spiritus appetens)” Arzulayan ve büyük bir istekle bir şeyin peşinde olma durumunu yansıtar. Temel olarak, insanın biyolojik ve bedensel tüm ihtiyaçları; arzu, istek, heves, hırs, şehvet gibi duyguların manevi adı şeklinde tanımlanabilir. (Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=nefs>, 20 Kasım 2017.

⁴¹³ *Örneğin, Budizm’deki yaşam döngüsünü ve yeniden vücuda gelmeyi işaret eden *metempsychosis* kavramı Tasavvuf’taki *tenasüh*’e karşılık gelmektedir. Ruhların gezinmesi olarak da bilinen kelime, bir ruhun (genelde ölümden sonra) başka bedenlere geçip yaşamını sürdürmesi demektir. Karş. Daniel Gimaret, “**Tanāsukh**” **Encyclopaedia of Islam**, Ed. P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs., 2. bs., t.y. Alevi araştırmacı Çınar, Müslümanların, Yahudilerin ve Hristiyanların aksine, Tasavvuf felsefesiyle iç içe olan Alevilerin cennet ve cehenneme inanmadıklarını belirtir. Aleviler, mükemmel insan mertebesine erişen insanın (insan-ı kâmil), tüm yaratımın esas kaynağı olan ‘nur’a döndüklerine inanırlar. Gelgelelim, bütün Aleviler Çınar’ın bahsettiği aynı metafiziksel inançlara sahip değildir. Karş. Çınar, **Alevi Adı Hz. Ali’den Gelmez**, s. 19.

Hinduizm’de purusha) ve tabi ki *Parsifal*’ın temelini oluşturan, Wagner’in Hristiyan mitolojisinden doğrudan alıntılacağı (Jungçu terminolojiyle ‘öz’) ‘Mesih arketipinde’ karşılığını bulmaktadır. Zira Kabalacılığı psikolojik kavramlarla açıklayan Jung’a göre Adam Kadmon, aslında egodan kopup gelmek isteyen ve dolayısıyla tanrısallıkla buluşmak isteyen benlik arketipini temsil etmektedir.⁴¹⁴ Gener ise diğer tarafta, Adam Kadmon olmanın “bireylerin sürdürdüğü yaşam tarzına” bağlı olduğunu belirtmiş, “varlıkların kendi iradeleri ile hareket edebilmeleri yasası”nın önemini vurgulamıştır. Dolayısıyla kişinin “Adam Kadmon haline gelebilmesi kendisine bağlıdır. [...] Mükemmeli, yani İlahi Sırrı, ancak ona layık ise bulabilir”.⁴¹⁵ Bu, Tasavvuf inancındaki insan-ı kâmil olmakla eşdeğerdir.

(2) İstenç ve Tasarım Olarak Dünya

Budist düşüncüyü Batı geleneğiyle birleştirmeyi hedeflemiş olan Schopenhauer’ın üzerinde Immanuel Kant’ın (1724-1804) *Kopernik Devrimi* (1787) eseri özellikle büyük rol oynamaktadır.⁴¹⁶ Çalışma odasında Kant portresi ve masasında da bir Buda heykelciği bulunması bu füzyonun ve etkileşimin belki de en belirgin görsel izleridir.⁴¹⁷ Kant’ın bilgi kuramı ve eleştirisi Wagner’in merakını cezbetmiştir ve elbette Schopenhauer’ın Budist düşünceyle olan bağlantısı da dönüşümlü olarak Kant’ın felsefi görüşü sayesinde ortaya çıkmıştır. Kant, tüm insan tecrübesinin sadece öğrenilen kavramlar aracılığıyla edinildiği ve dolayısıyla şeylerin gerçekte olduğu, ya da Kant terminolojisiyle ‘kendinde şey’ (Osm. *bizatihi şey*. İng. *thing in itself*. Alm. *Ding an sich*.) olarak değil de sadece kişiye görüldüğü kadarıyla sınırlı olduğu (yani öznel olduğu) fikrini savunmuştur. Öznen her zaman bağımsız ve ondan saklı olan ‘gerçeklik’ ancak sahip olunan uzam, zaman ve nedensellik (*space*,

⁴¹⁴ Demirci, a.g.e., s. 25.

⁴¹⁵ Gener ayrıca, Kabala’da hiçkimsenin Adam Kadmon, yani insan-ı kâmil mertebesine tek bir yaşamda erişemeyeceği inancını vurgular ve ekler: “Ölümsüz olan ruh, bedenden bedene geçerek, mükemmeli arar.” Gener, a.g.e., s.49.

⁴¹⁶ (Çevrimiçi)

<https://oregonstate.edu/instruct/phl201/modules/Philosophers/Schopenhauer/schopenhauer.html>, 5, Şubat 2018.

⁴¹⁷ Julian Young, “Arthur Schopenhauer: İlk Avrupalı Budist” Çev. M. Kaan Erdoğan, (Çevrimiçi) <https://dusunbil.com/arthur-schopenhauer-ilk-avrupali-budist/>, 5 Ocak 2018.

time and causality) kavramları üzerinden algılanmaktadır. Dolayısıyla beş duyudan bağımsız olarak hiçbir şekilde erişilemeyecek evrensel ‘gerçeklik’, akılsal ya da duyusal yöntemlerle ulaşılabilecek bir olgu değildir. Kant, duyuların ve özneliliğin göreliliğini aşarak tıpkı fizikte olduğu gibi felsefede de herkesçe kabul görebilecek bir bilgiye ulaşmayı hedeflemiştir. İnsanın duyularıyla algıladığı fenomenin (*görüngü*) karşısında, şeyin kendisi, yani *numen* (öz) vardır. “‘Öz’e herkese göre değişebilen deneyim ile ulaşamaz. Yani dış dünyadaki şeyler göründükleri gibi değildir.”⁴¹⁸ Kant’a göre ulaşılabilecek tek şey (*a priori*) zihinde yer alan evrensel yasalardır.

Schopenhauer, Kant’ın felsefe tarihinde çığır açan bu çözümlemesini Budist doktrinin dünyanın bir yanılsama olduğu fikriyle yaratıcı bir şekilde bir araya getirmiş ve kendi felsefi görüşünü ortaya koymuştur. (Budist doktrin ve Doğu mistisizminin önemi de bu noktada ön plana çıkmaktadır: Zira bu öğretilere göre ezoterik bilginin akıl yoluyla değil, dünyevi sıradanlıkların ötesine geçen bir zihin açılımı ve kalp yoluyla içselleştirilmesi gerekmektedir.) Schopenhauer’in bu fikri *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya* eserinin ilk paragrafında açıkça görülmektedir:

“‘Dünya benim tasarımımdır’. Bu, [tıpkı Öklid’in matematiksel önermeleri (*axioms*) gibi] yaşayan, bilen her şey için geçerli bir doğruluktur. Gelgelelim, bu doğruluğu düşünülmüş olmaya, soyut bilince ancak insan getirebilir. İnsan bunu gerçekten yaparsa, onda felsefi yargı gücü gelişmiş olur. O zaman da insan için şunlar açıklık kazanır, kesinleşir: O, güneşi, yeryüzünü bilememekte, yalnızca güneşi gören gözü, yeryüzünü duyumsayan eli bilmektedir, onu kuşatan dünya olsa olsa tasarım olarak vardır- açıkçası, dünya, ancak başka bir şeyle ilişkisi içinde, tasarımı kavrayan bir[e]yle ilişkisinde vardır, bu da kendisidir.”⁴¹⁹

Paragrafın da belirttiği gibi, her şey sadece kişinin algısından ibaret olduğundan tecrübe edilen gerçeklik de kişinin tasarımı olan dünyadan başka bir şey değildir. Örneğin politik görüşler bağlamında, insanların hali hazırda ‘doğru’ olarak gördükleri ve inandıkları ‘gerçek’lerini ele aldığımızda, x partiye inanan insanlar ile y partisinin taraftarlarının tıpatıp aynı olaya, aynı sosyoekonomik verilerle bakıp, birbirinden tamamen farklı sonuçlar çıkarımlaması son derece karşılaşılan bir durumdur. Bu örnekle bağıntılı olarak, Schopenhauer, politik koşullara oranla bireysel

⁴¹⁸ (Çevrimiçi) <http://www.dmy.info/kendinde-sey/>, 7 Aralık 2017.

⁴¹⁹ İTD, s.8.

etkinin, tasarım olan dünyayı daha fazla etkilediğini söylemektedir. Sahip olunan zaman, mekân ve nedensellik kavramları ve bununla beraber kişinin bedenine ve eylemlerine dair algısı, hepimizin ‘dünya’ dediği tasarımın biçimlendirici parçalarını oluşturmaktadır.

Schopenhauer’e göre “Kant’ın büyük hizmeti, görünüşü kendinde şeyden (*Ding an sich*) ayırmasıdır”.⁴²⁰ Ancak buna rağmen Kant’ta eksik olan taraf, onun “görünüşün tasarım olarak dünya, kendinde şeyin ise [istenç] olduğu bilgisine ulaşamaması”dır.⁴²¹ Oysa Schopenhauer için kendinde şeyler istenç-ten ibarettir. Bununla birlikte, Kant’ın ‘kendinde şey(ler)’ kavramının hiçbir zaman bilinemeyeceğine dair verdiği yanıt Schopenhauer’i tatmin etmemiş, gerçekliğin “şeylerin görünen yüzeyinin altını kazarak”⁴²² ulaşılabileceğini savunmuştur. Felsefenin, gerçeklik hakkında bilimden, sağduyudan veya dinden daha derin bir açıklama getirebileceğine inanan Schopenhauer, Kant’ın bahsettiği ‘kendinde şeylerin’ görüntüsünden ayrı olması sorunsalını radikal bir içebakış yöntemiyle çözmüştür:

“Gövde [yani beden], bilginin öznesine iki büsbütün ayrı yoldan verilir. O[,] gövdeyle özdeşliği aracılığı ile birey olur. Gövde, anlayan algıda bir tasarım olarak, nesneler arasında bir nesne olarak verilir. O da nesnelerin yasalarına bağlıdır. Gövde, aynı zamanda, herkes için büsbütün farklı biçimde, doğrudan bil[i]nen varlık olarak verilir. O, [istenç] sözcüğüyle de gösterilir. [İstenç-in] her gerçek eylemi, öncelikle gövdenin bir devinimidir. [İstenç-in] bu kuralın dışında kalan gerçek bir eylemi yoktur. O, bir eylemi, eylemin aynı anda kendisini gövdenin bir devinimi olarak ortaya çıkardığının farkına varmaksızın gerçekten isteyemez. [İstenç-in] eylemi ile gövdenin devinimi, nesnel olarak bilinen, nedensellik bağı ile birleştirilen iki ayrı şey değildir. Onlar neden-sonuç ilişkisi içinde değildir. Bütünüyle değişik iki yoldan - bir yandan doğrudan aracısız olarak, bir yandan da anlama yetisindeki algıda - verilseler de onlar birdir, aynıdır. Gövdenin eylemi, nesneleşmiş yani algıya giren istemenin eylemi[nden başka bir şey değildir].”⁴²³

Schopenhauer, tasarım olarak görünen dünyanın daha derin bir seviyede ‘istenç’ olarak, öncelikle de kendi bedensel (“gövdesel”) eylemlerimizden gelen bilinçle açığa çıkan bir olgu olduğunu belirtir. Örneğin, dışsal olarak algılanan

⁴²⁰ Çetin Türkyılmaz, “Kant’ta ve Schopenhauer’de Kendinde Şey,” 1998, (Çevrimiçi)

<http://felsefet.home.uludag.edu.tr/kaygi/dergi002/3-2.pdf>, 2 Nisan 2018,

⁴²¹ A.e.

⁴²² Young, a.g.e.

⁴²³ İTD, s. 41.

bedenimizin öncelikle bir yiyeceği gördüğünü farkedebilir, daha sonra ikinci adım olarak ona uzanan elimizi gözlemleyebiliriz. İlk ve ikinci adımlar arasındaki bağlantının bir muamma olmaması, sahip olduğumuz tek bilinç formunun bu olmamasından kaynaklanmaktadır. Zira içsel deneyimlerimiz yiyeceği görme algımızın ardından gelen uzanma eyleminin sebebinin yeme arzusu olduğunu bilmektedir. Dolayısıyla bu iç gözlem, kararlarımızı şekillendiren ve bizi eylemde bulunma haline sokan itkinin temelde istenç yani, hisler, duygular ve arzular (ve bunları yerine getirebine bedenle bağlantılı) olduğunun ayırındadır. Kienzle'nin belirttiği gibi, “kendimizi bedensel varlığımız (*corporality*) ve öz bilincimizin (*self-consciousness*) ikileminde algılayabilir ve kendi bedenimizi, bizim dışımızdaki herhangi bir nesne gibi görebiliriz. Ancak bedenimiz de öz bilincimizi oluşturan bir sebeptir ki daha da önemli olarak bu öz bilinçlilik, Schopenhauer'in kitabının en önemli iki unsuru olan istenç (*will*) ve arzu (*desire*) güçlerinin de sahibidir”.⁴²⁴

Schopenhauer, var olma istenç-ini (*will to exist*), benliğin ötesinde, onun üzerinde ve onu kontrol eden bir mekanizma gibi görür. Seviyesi herkese göre değişmekle beraber doğada istenç-in etkisi kaçınılmazdır. İstenç, diğer bir deyişle dünyanın en temel prensibidir ve var olan tüm şeylerde- taş, bitki, hayvan ve insanlarda- etkin haldedir. Tüm varlıklar istenç-in nesneleşmiş (*objectified*) halleri olmakla birlikte sonsuzdur ve bu istenç uzam, zaman ve nedenselliğin dışında varlığını ve işlevini sürdürür. İstenç, tüm olgularda benzeşik haldedir ve bu nedenle de daha derin bir boyutta aslında özünde birlik (*unity*) içinde varlığını sürdürür. Schopenhauer sunduğu bu kavramla, yersiz münakaşa alanını bırakmış, katı anlamdaki felsefe disiplinini terk etmiştir. Bunun sebebi de kendi düşünselliğini mistik (*gizemci*) bir yola doğru ilerletmiş olması ve aslında istenç-in metafiziğinin (*metaphysics of the will*) kendi başına bir ‘din’ niteliği kazanmasından kaynaklıdır.⁴²⁵ Böylelikle *İstenç ve Tasarım olarak Dünya*, iddialı bir duruş sergileyerek (en azından felsefe alanında yetkin kimseler için) din olgusunun gereksizliğini vurgulamış olur. Schopenhauer'dan etkilenmiş bir filozof olarak Wagner de eserin bu metafiziksel argümanını kendince

⁴²⁴ Kienzle, a.g.e., s.86

⁴²⁵ İTD, s. 87-92.

içselleştirmiş ve daha sonra geliştirdiği teolojik altyapısıyla birlikte *Parsifal*'de Hristiyan mitolojisi üzerinde uygulamıştır.

Hayatın özü olarak istenç, kendini ön plana çıkarmak ister. İstenç-e karşı çıkabilecek tek şey ise akıldır. Schopenhauer bu çatışmayı “gözü görebilen topal bir adamı omzunda taşıyan güçlü bir kör”⁴²⁶ analojisiyle açıklar. Tıpkı kör bir devin omuzlarında dolaşan, görebilen ama sakat bir adam gibi akıl, çaresiz ve muhtaçtır fakat şeylere hakimdir. Bu nedenle sıradan idrak bireyin istenç-ine, diğer bir deyişle kişinin egoist uğraşlarına köle olmuş durumdadır. Bu biliş her şeyi nedensellik bağlamında algılar; bilişsel olarak temsiller dünyasını uzam, nedensellik, psikolojik, mantıksal ve matematiksel açıklama biçimleriyle koşullar.⁴²⁷

Schopenhauer'in düşüncesine içkin bir başka önemli özelliği de yukarıda bahsedilmiş olan karamsarlık (*pessimism*) karakteridir. Young'ın incelemesinde belirttiği gibi, “Schopenhauer'in [en büyük] keşfi, yaşamın altında yatan ‘öz’ün, [yani] yaşam isten[ç-]inin mutluluk olmadığıdır. Zira, Buda'nın ‘Dört [Soylu] Gerçek’in ikincisinde söylediği gibi, istenç acı çekmektir. ‘Gerçek’lerin ilkinde [belirtildiği] üzere yaşam ıstırapsa, Schopenhauer bundan ‘var olmamanın bizim için daha iyi olacağı’ [karamsar] sonucunu çıkarır.”⁴²⁸ Düşüncesinin bu karamsar karakteri, zamanı ve uzamı aşan tek bir istenç-in, zamana ve uzama bağlı sayısız nesnelere bölünmesi (insan, bitki, hayvan vb.) teorisinin bir sonucudur. Schopenhauer zaman, uzam ve nedensellik formları aracılığıyla tecrübe ettiğimiz dünyamızı *principium individuationis* (bireyleşme ilkesi) olarak tanımlar.⁴²⁹ İstenç, “bu [ilke] aracılığı ile kendini sayısız bireyde ortaya koyar.”⁴³⁰ Schopenhauer “[i]sten[ç-]in (çoğunlukla) acı çekmek olduğu şeklindeki iddiasını desteklemek üzere iki başlıca argüman [geliştirmiştir]: Birincisi...’rekabet argümanı’..., ikincisi ise ‘stres ya da can sıkıntısı argümanı’dır.”⁴³¹ Bu fikre göre, aynı anda aynı yerde sayısız birey yaşamak istediği için bir çatışma doğar. Darwin'in Schopenhauer'den elli yıl sonra ortaya koyduğu *survival of the fittest* (en güçlü olanın hayatta kalması) ilkesi bu teorinin temelini

⁴²⁶ İTD, s. 111

⁴²⁷ A.e., 109-112.

⁴²⁸ Young, a.g.e.

⁴²⁹ İTD, s. 56

⁴³⁰ İTD, s. 246-47

⁴³¹ Young, a.g.e.

oluşturmaktadır. “Evrendeki her şeyin özünde bencillik vardır”⁴³² diyen Schopenhauer’e göre dünya, son derece çetin bir rekabetin hâkim olduğu, bir canlının ancak diğerini yiyerek hayatta kalabildiği (insanlar hayvan ve bitkileri, hayvanlar da hayvan ve bitkileri yemektedir) ve tümel olarak bu nedenle tüm canlıların doğanın yıkıcı gücüne bağlı olarak yaşamaya mahkûm oldukları bir sistemden ibarettir. Her bireyin edimi ve güduları son derece egoist (bencil) bir kuvvet tarafından yönetilmektedir ve birey kendi hayatını sağlama alabilmeyi bir diğerinin hayatını yok ederek başarabilmektedir. Schopenhauer fikrini şu sözlerle özetlemiştir:

“Gerçekten de doğal bakış açısından, birey kendi varoluşu, kendi esenliği uğruna her şeyi kurban etmeğe hazırdır. Birey kendini korumak, okyanustaki bu damlayı biraz daha büyütme için dünyayı yok etmeğe hazırdır. Bu eğilim bencilliktir. [...] Bu nedenle [bireyin] kendi varlığı, bu varlığın korunması bütün ötekilerin varlığından daha önemlidir. Herkes kendi ölümüne dünyanın sonu diye bakar. Oysa tanıdıklarının ölümünü, onunla bir ölçüde kişisel ilişkisi yoksa, kendisinininkiyle karşılaştırıldığında ilgilenmeye değmeyen bir konu sayar.”⁴³³

Doğanın, sistemini aşırı nüfus sayesinde koruyabildiğini henüz evrim teorisi ortaya konmadan önce gözlemleyen Schopenhauer’e göre çatışkı “doğanın tümünde hüküm sürmektedir” ve “doğa ancak didişme aracılığıyla varolabilir”.⁴³⁴ Dolayısıyla “korku, acı ve ölüm, iyiliksever bir düzenin tek tük aksaklıkları değil fakat doğal ekosistemin ayrılmaz bir parçasıdır.”⁴³⁵ Zira doğa, türlerin hayatta kalabilmeleri için yeterli miktarda ‘av’ meydana getirirken, avcılar beslemek için fazlalıklar üretmektedir. Gelgelelim, istenç-in sebep olduğu egoizme rağmen, “uygarlığın, insan türüne saygı göstererek doğanın merhametsiz vahşetini bir dereceye kadar ıslah ettiği doğrudur. Yine de özünde, insan toplumu bir yarışma alanıdır”.⁴³⁶

i. Can Sıkıntısı

İstenç-in diğer argümanı olan ‘stres ya da can sıkıntısı argümanı’nda Schopenhauer, doğanın acımasız döngüsü ve kolektif acı çekişten uzaklaşıp bireye

⁴³² İTD, s. 246.

⁴³³ İTD, s. 246-247

⁴³⁴ İTD, s.90.

⁴³⁵ Young, a.g.e.

⁴³⁶ A.e.

eğilerek onu anlamaya çalışmıştır. Tatmin edilmemiş her arzu bireyde kapanmayacak bir ‘eksiklik’^{437*} hissi yarattığından ve eksikliklerin de tamamen kapanması hiçbir zaman mümkün olmayacağından kişi acı çekmektedir. Bu, biyolojik ve psikolojik her türlü ihtiyaç için geçerlidir: Örneğin aç olan bir kişinin yeme istenç-i doyuma ulaşmadığı gibi cinsel açıdan aç olan bir insanın şehvet istenç-i talepkârdır. İnsan ile hayvanın tüm varlığının istemek ve erişilmesi gereken arzular olduğunu söyleyen Schopenhauer’e göre, arzuların tatmin edilmesi koşulunda da acı sonlanmamaktadır. Zira,

“bütün istekleri[n] temeli gereksinimdir, eksikliktir - kısacası acıdır. Sonuç olarak insanın da hayvanın da doğası kaynağından, özünden acıya bağlıdır. Öte yandan, doyumları doğrudan, çabucak olduğu için isteğinin nesneleri olmazsa insanın üstüne korkunç bir boşluk, can sıkıntısı gelir. Açıkçası onun doğası, varlığının kendisi, onun için katlanılmaz bir yük olur. Böylece onun yaşamı, bir sarkaç gibi, acı ile sıkıntı arasında bir ileri bir geri gider gelir.”⁴³⁸

Schopenhauer’e göre, doyuma ulaşan arzunun akabinde bireyi kısacık bir neşe veya esriklik hali takip eder. Ancak bunun ardından gelen “korkunç boşluk ve can sıkıntısı” bireyin alt edilmesine sebep olur. “Bu durum, özellikle sekste gözle görülürdür; yine Romalıların bildiği gibi, *post coitum omne animalium triste est*: Seksten sonra tüm hayvanlar hüznülüdür. Bundan dolayı, yaşam, biri yoksunluk diğer can sıkıntısı olan iki tür ızdırap arasında ‘sarkaç gibi sallanır.’”⁴³⁹ Schopenhauer

⁴³⁷ Karş. Jacques Lacan, **Psikanalizin Dört Temel Kavramı: Seminer 11. Kitap**, Metis Yayınları, 1964. Çev. Nilüfer Erdem, 2013, s. 32-95. Fransız postmodernist düşünür ve psikanalist Jacques Lacan’ın “olma eksikliği çekmek/olamamak (le manque-à-être)” kavramı, psikanalitik açıdan Schopenhauer’in istenç-in tatmin edilememesi ve egonun bir yanılsamadan ibaret olduğu fikrini karşılamaktadır. Ödipal dönem öncesinde (*pre-oedipal stage*) kişi kendini ilk defa ayna karşısında gördüğünde, bu dışsal ve yabancı görüntüyü bedeninin ve kimliğinin kendisi olarak tanımlar. Bu gerçek bir ayna yansıması da olmayabilir: bir fotoğraf, televizyondaki bir insan figürü veya kişinin karşısında duran yaşça daha büyük ve fiziksel açıdan daha gelişmiş başka bir figür de bunlara örnektir. Fakat bu görüntü her zaman bir yanılsamadan ibarettir ve bir yabancılaşmadır: insanın kendine olan ilk yabancılaşması. Bu durum, kişinin gerçekte olduğundan daha güçlü, daha bütün ve daha üstün olduğu yanılsamasını da beraberinde getirir. Dolayısıyla Lacan’a göre benlik (*ego*) oluşumu her zaman ‘sahte’ bir olgudur ve içimizdeki hiçbir zaman yeri doldurulamayacak ‘eksik’i gizlemektedir. Bu süreç, sadece erken çocukluğu değil tüm yaşam döngüsünü şekillendirir. Kişi ölene kadar bu evreyi tekrar tekrar, başka simgesellikler ve görüntülerle farklı şekillerde yaşamaya devam eder. Bu, aslında insanın ilk travmasının kendini sürekli tekrarlaması anlamına gelir; bu istenç, sürekli olarak bir şeylere ait olma, önemsenme ve güç sahibi olma arzusunu tetikler. Kısacası ‘öz’ (*self*), postmodern kuramın da belirttiği üzere, hiçbir zaman var olmamıştır; öz, sadece modernist bir yanılsamadan ibarettir.

⁴³⁸ İTD., s. 231

⁴³⁹ Young, a.g.e.

felsefesinde ve Budist teolojide önemli bir yer tutan ‘insani çıkmaz’ (*human predicament*) kavramını son derece şiirsel bir dramatizmle dile getirmiştir: “Acı ile sıkıntı [insanın] yapıldığı öğelerdir. Bu, şu gözlemle hoş bir biçimde dile getirilir: İnsan bütün acıları, işkenceyi cehenneme yolladıktan sonra cennette can sıkıntısından başka bir şey kalmamıştır.”⁴⁴⁰

‘İnsani çıkmaz’, ‘kişisel bir Tanrı’ya isyan etmek veyahut yasaların gereğini yerine getirmemekten kaynaklı bir günah, suç ve lanetlenme durumu değil; kişisel olmayan karma’nın (*impersonal karma*) ağır yükünden kurtulamamak ve *samsara* döngüsünden çıkamamak”⁴⁴¹ anlamına gelmektedir. Bu kavram daha ileride *Parsifal* üzerinden bağlantıları kurulacak olan, Yahudi-Hristiyan teolojisindeki ‘Adem’in günahı’ ile hikayeleştirilmiştir. Sonuç olarak, Budist geleneği takiben, tüm doğal varlıkların en iç özlerinde bütünlük ve birlik içinde olduklarını söyleyen Schopenhauer’e göre, yaşama istenç-i kendiyile savaş halindedir ve içrek olarak öz yıkım (*self-destruction*) kodlarını barındırmaktadır. Bu son derece temel sebepten dolayı istenç, farklı nesnelerde kendi yıkım döngüsünü devam ettirdikçe dünya sürekli olarak üretilen acı ile dolu olacaktır. İşte Schopenhauer’in karamsarlığının özü buradan gelmektedir.

b. Schopenhauer’e Evrimsel Bir Bakış: Homo Sapiens ve Çıkmazları

Schopenhauer’in istenç ve acı kavramlarına son derece güncel bilimsel ve evrimsel bir bakış açısı getirmek de mümkündür. İnsan ırkının Homo Sapiens türüne evrimci bir bakış geliştiren ve *Hayvanlardan Tanrılara: Sapiens* (2012) eserinden sonra yazdığı *Homodeus* (2016) kitabıyla da insanın geleceğine dair dikkat çekici okumalar yaparak tüm dünyada yankı uyandıran tarihçi-yazar Yuval Noah Harari’nin biyolojik olarak insanın mutluluk kavramına dair analizleri Schopenhauer’in teorisine önemli bir perspektiften ışık tutmaktadır. Budizm’in ‘arzudan kaçınma’ ilkesini, Epikür’ü, Bentham ve Mill’in insan mutluluğuna dair görüşlerini inceleyen Harari,

⁴⁴⁰ İTD, s. 231.

⁴⁴¹ Gerald R. McDermott & Harold A. Netland, *Theology of Religions, An Evangelical Proposal*, New York, Oxford University Press, 2014, s.111.

mutluluğun psikolojik açıdan nesnel şartlardan çok beklentilere bağlı olduğunu ve çelişkili biçimde insana acı veren şeyin şartlar iyileştikçe beklentilerin de giderek büyümesi olduğunu söyler. İnsanlığın özellikle son elli yılda geçirdiği muazzam sosyal değişimlere ve kazanılan teknolojik ivmeye rağmen binlerce yıl öncesine kıyasla hiç de tatminkâr ve kanaatkâr bir tavır sergilemediği, aksine bunun, beklentilerin daha da büyümesine sebep olduğu gözlemlenmektedir. Harari, bunu biyolojik olarak beklentilerimizin ve mutluluğumuzun ekonomik, sosyal ya da politik koşullarla değil biyokimyamızla belirlenmesine bağlamaktadır. Harari, Epikür'ün insanın haz aldığı ve acı çekmediği sürece mutlu olduğu fikrinin Jeremy Bentham tarafından da benimsendiğini, dolayısıyla doğayı sadece iki efendi olan haz ve acının yönettiği teorisini sunar. Mill'e göre de mutluluk acının yokluğu, yani hazzın kendisidir ve bu yüzden de haz ve acının ötesinde iyi ve kötü diye bir şey yoktur. Harari buradan yola çıkarak, iyi ve kötünün din veyahut milliyetçi bir söylem tarafından belirlenmesinin kandırmacadan başka bir şey olmayacağını altını çizer. Bu tarz bir düşünce Epikür döneminde kabul edilemezken 21. yüzyılda artık bilimsel bir gerçeklik haline gelmiştir. Harari, insanın acı çekişi ve haz alışına dair bu bilimsel savını son derece radikal bir biyokimyasal süreci ortaya koyarak açıklar:

“Yaşambilimlerine^{442*} göre mutluluk ve ıstırap bedensel duyuların farklı dengelerinden ibarettir. Hiçbir zaman dış dünyadaki olaylara tepki vermeyiz, aksine sadece bedenimizin duyularına cevap veririz. Kimse işini kaybettiği, boşandığı ya da savaş çıktığı için çekmiyor acıyı. İnsanları mutsuz edebilecek yegane şey kendi bedenlerindeki nahoş duyumlardır. İşini kaybetmek tabii ki depresyonu tetikleyebilir ancak depresyonun kendisi zaten nahoş bedensel bir duyumdur [...öfkenin kendisi soyut değildir.] Öfkeyi daha da rahatsız edici ve katlanılmaz hale getiren, vücutta terleme ve gerginlik olarak ortaya çıkmasıdır”⁴⁴³

Harari'nin bu açıklaması Schopenhauer'in istenç-in bedenle olan ilişkisine ışık tutmaktadır. Sürekli haz alma peşinde olduğu için, tatmin edilmeyen her istek ve doldurulmayan her boşluk yüzünden beden, daha büyük bir gerginlik, öfke, hüzn vb.

⁴⁴² (*İng. Life science*) **Yaşambilimler**: Yaşayan organizmaları araştıran bilim dallarının yanı sıra biyoetik gibi konularla da ilgilenen disiplinlerarası bir alandır. Biyoloji bilimleri merkezde olmak üzere, moleküler biyoloji ve biyoteknoloji gibi başlıkların gelişmesiyle özelleşmiş ve çeşitli üniversitelerde ayrı kürsüler kurulmuştur. Yuval Noah Harari, **Homodeus: Yarının Kısa Bir Tarihi**, İstanbul, Kolektif Kitap, 2016, s.47.

⁴⁴³ A.e.

hislerle içinde bulunulan nahoş ve istenmeyen duruma tepki vermektedir. Bedenimizin ve varoluşumuzun hissedilebilirliği sadece beynimizin algısıyla sınırlı olduğunu söyleyen Schopenhauer kitabında şöyle yazmıştır:

“Nesne olarak, açıkçası süresi olan, uzayda yer kaplayan, eyleyen olarak ben, kendi gövdeyi ancak beynimin algısında bilirim. Gövdeyi, duyularla, onların sağladığı verilerle beyne iletilir, algılayıcı anlama yetisi, etkiden nedene geçerek işlevini yerine getirir. Böylece anlama yetisi, gövdeyi gören göz ya da gövdeye dokunan el aracılığı ile, yer kaplayan süresi olan bu gövdeyi kurar. O, uzamda kendisini benim gövdeyi olarak sunar [...G]övdenin varlığına ilişkin...genel duygu, (kendini bilmedeki gibi) ancak iste[nç] ile ilişkide, - açıkçası hoş ya da hoş olmayan olarak- doğrudan vardır. Bu duygu, iste[nç] eylemlerinde etkin olarak vardır.”⁴⁴⁴

İstenç-in bedenden ayrılmazlığı ilkesini bu şekilde açıklayan Schopenhauer'in teorisi Harari'nin bahsettiği, arzuların tatmin edilmediğinde bedende “nahoş” durumlara sebep olması biyokimyasal gerçeğinin adeta felsefi bir tercümesidir. Harari, bu noktada tartışmayı bir adım ileriye götürerek bilimin, insanların hayatta istedikleri şeyleri elde ettiklerinde, hatta yıllarca peşinde koştukları gerçek aşkı bulduklarında bile mutlu olmadıklarını doğruladığını yazmıştır. Elbette bu argümandaki haklılık payı kayda değerdir. Nitekim, çoğu insan yaşamlarında ya güvensizliklerinden kaynaklı aldatılma ve terk edilme korkusu yaşamaktadır ya da bencilliklerinden dolayı her şeyin diledikleri gibi gelişmesi için bitip tükenmek bilmeyen bir istenç duymakta veya duygusal ve fiziksel başka arayışlarla içinde bulundukları durumla yetinmeme eğilimi göstermektedirler.

Monogam bir ilişkide deneyimlenen sevgi, güven, şefkat gibi hisler veya yıllar içinde paylaşılan ortak bir hayat gibi, zaman içinde sıradanlaşabilecek durumlar, yeni bir bedenin gizemi ve onu keşfetmenin heyecanı karşısında çoğu zaman tekdüze ve durağan görünebilmektedir. Diğer bir deyişle bir gemici için güvenli limanlara nazaran, fırtınalı denizlerin ardında keşfedilecek gizler daha çekici gelebilmektedir. İşte bilim tam da bu ‘insani çıkmaz’a parmak basmaktadır, der Harari. Biyokimyamız, insanı sadece ve sadece tek bir şeyin memnun ettiğini ileri sürmektedir: bedensel hazlar. Schopenhauer'in ‘can sıkıntısı’ argümanı tam da bu noktada devreye girer, zira bilimsel olarak hoş duyular kısa sürede tekrardan nahoş duyulara evrilmektedir.

⁴⁴⁴ İTD, s.21, 22.

En büyük terfiyi aldığımızda, o beklediğimiz golü attığımızda, istediğimiz rolü kazandığımızda, en sevdiğimiz yemeyi iştahla yediğimizde veya çok beğendiğimiz bir partnerle cinsel doyum yaşadığımızda yaşanan kısacık coşkulu bir andan sonra o coşkun hisler nihai olarak tek şeye mahkumdur: dibe çökmek. Öyleyse, der Harari, sürekli olarak yeniden ve yeniden farklı bedenlerle seks yapmak, yeniden terfi almak ve yeniden o coşku verici hisleri ne yaşatacaksa yaşamak gerekmektedir. Ancak bu mümkün olmadığı için üzgün ve gergin hissetmek kaçınılmaz olacaktır. Harari, bunu “evrimin bir hatası” olarak tanımlar:

“Tüm bunlar aslında evrimin bir hatası. Biyokimyasal sistemimiz nesiller boyunca mutluluğumuzu değil, sağ kalma ve üreme ihtimalimizi arttıracak şekilde evrildi. Biyokimyasal sistemimiz, sağ kalmaya, üremeye yardımcı olan davranışları haz veren duygularla ödüllendirir. Bunlar sadece geçici hilelerdir. Açlık hissinden kurtulmak ve keyifli orgazmların tadını çıkarmak, yemek ve eş bulmayı gerektirdiği için mücadele ederiz. Ancak haz veren duygular ve keyifli orgazmlar çok uzun sürmez, o anları tekrar yaşamak istiyorsak dışarı çıkıp daha fazla yemek ve eş aramamız gerekir”⁴⁴⁵

Evrimin tüm insan ve hayvanları geniş bir yelpazeye yayılmış hazlarla kontrol ettiğini söyleyen Harari, biliminsanları tarafından yapılmış bir sıçan deneyini örnek verir: Deneyde, beyinlerine elektrotlar bağlanmış sıçanlara bir pedala basarak heyecanlanacakları bir düzenek kurarlar. Bunun yanı sıra bir de lezzetli yemek parçası bulundururlar. Pedala basma ve lezzetli yemek arasında seçim yapma tercihi olan sıçanların yorgunluktan ve açlıktan bitkin düşene kadar pedala bastıkları gözlemlenmiştir.⁴⁴⁶ Şüphesiz, insanların da başarının, orgazmın veya paranın peşinde koşmaları bu sıçanın kaderine benzetilebilir. Zira evrimsel gelişim, insanı ve diğer hayvanları tüm bu hedeflere erişim konusunda heyecan ve hazla ödüllendirmeye devam edecektir. Ancak alınan haz, bu deneyde görüldüğü gibi varlığı her zaman doyuma götürmeyebilir. Lezzetli yemeği yiyip hayatta kalmaktansa, pedala basıp haz

⁴⁴⁵ Harari, a.g.e., s.49.

⁴⁴⁶ Oliver Turnbull ve Mark Solms, **The Brain and the Inner World** [İbranice], Tel Aviv, Hakibbutz Hameuchad, 2005, s.92-96; Kent C. Berridge ve Morten L. Kringelbach, “Affective Neuroscience of Pleasure: Reward in Human and Animals,” **Psychopharmacology**, 199, 2008, s. 457-80; Morten L. Kringelbach, **The Pleasure Center: Trust Your Animal Instincts**, Oxford, Oxford University Press, 2009.

almak tercih edilebilmektedir. Harari'nin deyimiyle “evrimsel hata” canlıların ve elbette insan ırkının beyniyle böyle bir oyun oynamaktadır. Gelgelelim, eğer tüm hedefler sadece stres ve gerginlik gibi nahoş duygular yaratsaydı kimse Everest'in tepesine çıkmak istemezdi. Salgılanan adrenalin tüm engelleri görmezden gelmeye, en azından risklerin göze alınmaya değeceği konusunda bizi ikna eder. Ancak sorun, Schopenhauer ve Budist öğretinin de belirttiği gibi, bunun insan için bir kısır döngü yarattığıdır. Zira biyokimyamız az önce yaşadığımız hazzı hatırlama üzerine programlanmamıştır. Evrimsel ödülümüzü alabilmek için her gün yeni bir heyecan peşinde koşma eğilimi kaçınılmazdır. Defalarca pedala basan sıçanlar gibi arzu peşinde koşan herkes kendi psikolojik veya fizyolojik yıkımını getirecektir, çünkü Harari'nin dediği gibi ‘dünün mücadeleleri bugünün bezginliği’ haline gelmektedir.⁴⁴⁷

Epikür (M.Ö. 341-270) de 2300 yıl önce sınırsız bir haz arayışının insanı mutluluktan çok sefaletle sürükleyeceğini söylediğini yazmıştır. Elbette ondan önce de Buda Shakyamuni ortaya koyduğu dört soylu gerçekte, daha da keskin bir tavırla arzunun ve haz peşinde koşmanın ıstırapın tam da sebebi olduğunu savunmuştur. Dolayısıyla ne kadar çok haz arayışında olunursa sefaletin boyutunun da o denli artacağı fikri temeldir. Bundan dolayı insanlar gerçek mutluluğa erişmek istiyorlarsa haz arayışlarını hızlandırmak yerine aksine yavaşlatmalıdır. Harari, Budizm'in bu görüşünün evrimsel açıdan son derece mantıklı görüldüğünü ve biyokimyasal açıdan çok fazla ortaklığa sahip olduğunu belirtmiştir. Zira Buda'ya göre zihin meditasyon yöntemiyle, tüm arzuların geçiciliği konusunda ikna edilebilir ve eğitilebilirdir: “Zihnimiz, hazların geçici ve anlamsız titreşimlerden ibaret olduğunu kavradığında, duyduğumuz arzuyu da kaybederiz. Hızla ortaya çıkıp kaybolan bir şeyin peşinde koşmanın anlamı ne olabilir ki?”⁴⁴⁸

Harari, mutluluk ve insanın arzu çıkmazı konusunda ahlaki, dini veyahut felsefi bir konumlanma tercih etmemekle birlikte, özellikle evrimsel ve biyokimyasal bulguların Epikür ve Buda'nın felsefeleriyle olan muazzam paralellliğini ortaya sererek nesnel bir yaklaşımda bulunmakta; bununla bağlantılı olarak da okuyucunun Schopenhauer düşüncesini ve şüphesiz *Parsifal*'in felsefi altyapısını anlamasında

⁴⁴⁷ A.e., s. 49-50

⁴⁴⁸ A.e., s. 53,54.

önemli bir içebakış ve referans oluşturmaktadır. Zira Schopenhauer ve ‘karamsarlık’ düşüncesiyle tanışmasını bir ‘uyanış tecrübesi’ olarak tanımlayan Wagner, teolojik altyapısını felsefi doktrinlerle beslediği gibi aynı zamanda dönemin çağdaş evrim teorilerini de incelemiş, eserlerinin bütünlüğünü gerek entelektüel gerek dramatik karmaşıklığını sadece müzikteki yenilikçi ve sıradışı buluşlarıyla değil, aynı zamanda düşünsel altyapısını da sağlam tutarak da inşa etmiştir. *Parsifal* bunun en güzel örneğidir.

c. İstenç-in Reddi: Estetik, Tefekkür ve Münzevi Yaşam

Schopenhauer, üçüncü kitabında istenç-in reddiyle ilgili geniş spektrumlu bir sanat felsefesi önerir. Önceden de belirtildiği gibi yaşam ıstıraptır. Dolayısıyla, insan sürekli olarak istenç-ine bağlı olarak gerçekleşmeyen arzularıyla ilgili acı çekmekte ve geleceğe dair de sürekli bir kaygı taşımaktadır. Ancak Schopenhauer’in sunduğu estetik bilinçte, istenç-dolu benliğin ötesine geçilmektedir. Örneğin, yüksek kalitede bir müziğin muhteşem armonisinin yarattığı esrikliğe kapılabilir, meditasyon yaparken zihnimizi durdurabilir ve kısacık bir an için bile olsa doğanın eşsiz renk ve güzelliğini takdir ederek tüm varoluşla aynı birlik için olduğumuzu hissedebilir, aşk yaşadığımız insana yazdığımız bir şiirin içinde kaybolurken, tüm kaygı ve acılarımızı ve istenç-dolu bencilliğimizi bırakabilir ya da ay ışığının denizin dalgaları üzerindeki ışıltılı dansına baktığımızda yaşamın inceliği ve mükemmelliğini keşfettiğimizi düşünebiliriz. Yani “Epikür tarafından ‘en yüksek iyi’ ve tanrıların mekânı olarak değerlendirilen acısız yerde” yaşarız. Ve bu deneyimden çıkardığımız sonuç şudur: “İsten[ç-]i sessizliğe gömülen bir insanın hayatı ne kadar [da] kutsal olmalı; kısa bir an için değil, güzelliğin keyfini çıkararak sonsuza dek”.⁴⁴⁹

Schopenhauer’e göre, estetik tecrübe (yani sanat), öznenin istenç-siz bir dünya algısına ulaşmasını içermektedir. Kişi, bunu zekâsı sayesinde, dünyayı sıradan yollarla (ilişki ve nedensellik; istenç-in yoluyla) algılamaktan vazgeçip; nerede, niçin, neden, ne amaçla gibi sorulardan sıyrılıp; olaya sadece ‘ne’ sorusuyla yaklaşmakla gerçekleştirebilir. Diğer bir deyişle, istenç-ten sıyrılmış bir nesneler algısı, kişinin

⁴⁴⁹ Young, a.g.e.

şeylerin özlerinde ne olduklarını anlamasını sağlayacaktır. Schopenhauer'e göre, estetik tecrübeye sahip olan kişi 'bilişin saf öznesi' (*pure subject of cognition*) haline gelir. Saftır, çünkü öznenin zekâsı artık istenç-in hizmeti altında çalışmıyordur. Kişinin, bireysel istenç-in köleliğinden çıkması aynı zamanda 'kişilikten soyunması', yani egosundan vazgeçmesi anlamına da gelmektedir.

Kant'ın estetik felsefesinde olduğu gibi, Schopenhauer'in gözünde de özgün bir sanat eseri bir dâhinin ya da 'an içinde bir deha pırıltısından ilham almış' kişinin üretimidir. Dahi, öncelikle kendi hayal gücünden yararlanıp ideleri hem gerçek hem de gerçekleşmesi mümkün olan tecrübeleri algılayacak noktaya gelir. Ardından, teknik becerileriyle bu ideleri başkalarının algılayabileceği bir forma büründürür (yerine göre mermer, seramik, boya, şiir, nota ya da yazıyla). Böylelikle, dahi kişi kendi üstün yeteneği ile hem gerçek hem hayali şeyler aracılığıyla algıladığı ideleri, sıradan insanlara, yani ideleri fenomenler (görüngüler) dünyasından çekip çıkarmakta görece zorluk çeken kişilere aktarır.⁴⁵⁰ Schopenhauer herkesin farklı seviyelerde de olsa bu estetik algıyı taşıdığını düşünür, çünkü ona göre,

“bu yetenek herkes[t]e olmasaydı insanlar sanat yapıtlarından, onları üretenlerin hoşlandığı gibi hoşlanmazlardı, güzele, yüceye karşı bir duyarlılıkları da olmazdı. Öyleyse şunu kabul etmeliyiz: Bütün insanlarda şeylerdeki ideaları bilme yetisi var. Hiç estetik kaygı duymayan insanlar olmadıkça, sonuçta onlarda da kişiliklerini bir an için bir yana koyma yetisi vardır. Dahinin sıradan insana üstünlüğü, olsa olsa bu bilgi türüne sıradan insandan daha fazla sahip olmasıdır.”⁴⁵¹

Schopenhauer'a göre istenç-ten kurtuluşun bir yolu dünya nimetlerinden arınıp, sanata adanan bir yaşamla mümkündür. 'Sanat için sanat' nosyonunu benimsemiştir. Onun için sanatın varoluş sebebi, 'anlaşılmak' ile ilintili olmaktan çıkmıştır. Schopenhauer, sergilediği ateist duruşuyla sanatı bir dine çevirmiş, kurtuluşun estetik deneyimlerde olması fikriyle sanatçıları bu dinin yeni rahipleri olarak ilan etmiştir. Böylelikle, sanatçı ve müşterisi arasındaki ekonomik ilişki de köklü bir değişime uğramış olur: Sanat, anlaşılmak veya onaylanmak için var olmadığına göre, sanatçının patronu da

⁴⁵⁰ İTD, s.125-130.

⁴⁵¹ İTD, s.140-41.

artık kendisidir; kimsenin boyunduruğu altında ve sipariş üzerine eserlerini oluşturmaz. Buluşlarının peşinde dalgın bir profesör, akıl hastanesinde bir Van Gogh, ya da duymadığı halde senfoni yazan bir Beethoven gibi işlerine uç boyutlarda odaklanan ‘dahiler’, gündelik sıkıntılardan kurtulmuş olur. Dahi, zekâsının aşırılığından dolayı ayrıksı bir yerde durur ki bu, onun dünyevi hayat işlerinden daha sık ve daha kalıcı şekilde çekilmesine, böylelikle de şeylerdeki ve insanın yaşam döngüsündeki ideleri algılamasına yardımcı olur.⁴⁵²

Gelgelelim Schopenhauer istenç-ten kurtulmanın yollarını açıklarken bunun yanı sıra, sıradan idraktaki insanların her zaman var olduklarını ve bahsettiği düşünsel derinliğe ve tefekküre hiçbir zaman varamayacaklarını da itiraf eder:

“Sıradan insan, doğanın her gün binlercesini ortaya çıkardığı bir seri üretilimdir. Daha önce de söylediğimiz gibi, o, şeyleri her anlamda bütünüyle çıkarsız, kendisiyle ilgisiz olarak, gerçek seyre dalıştaki gibi göz önüne alamaz. En azından sürekli yapamaz bunu. Sıradan insan, şeylere, ancak dolaylı bile olsa kendi iste[nc-i]yle bazı ilişkileri varsa dikkat eder. Bu ilişkilerin bilgisinden başka bir şey istemez. Bunun için şeylerin soyut kavramları yeterlidir, çoğunlukla soyut kavramlar daha bile iyidir. Bu yüzden sıradan insan salt algı üzerinde uzun uzun durmaz, dikkatini bir noktada uzun uzadıya tutmaz. Tersine ona sunulan her şeye, sandalye arayan tembel bir adam gibi, yalnızca sunulan şeyi yerleştireceği bir kavram bulmak amacıyla çabucak göz gezdirir. Bundan sonrası onu ilgilendirmez. Her şeyin işini böyle çabuk görmesi bundandır.”⁴⁵³

Ancak Schopenhauer’in karamsarlığı bu noktadan sonra da peşini bırakmaz. Yaşam istenç-ten ibaret olduğundan, istenç-in insan ölmediği sürece tamamen sessizleşmesi mümkün değildir, der Schopenhauer. Young’ın (2017) makalesinde belirttiği gibi Schopenhauer’e göre “[m]ünzevi ve düşünür, kendilerini *vita activa*’dan (aktif yaşam) *vita contemplativa*’ya (tefekkür [yaşamı]) nakletme hususunda bir dereceye kadar başarılı olabilecekleri hâlde, biri hayatta olduğu sürece kimse bütünüyle isten[ç-]inden kurtulamaz”.⁴⁵⁴

⁴⁵² İTD, s.126-46.

⁴⁵³ İTD, s.132-33.

⁴⁵⁴ Young, a.g.e.

Diğer tarafta Kant'ın kullandığı 'kendinde şeyler' çoğulcu söylemi Schopenhauer'in eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Bu çoğulcu ifadenin anlamsız olduğunu söyleyen Schopenhauer, yalnızca uzam-zamanın *principium individuationis* (bireyleşme ilkesi) yarattığını, dolayısıyla sadece uzam-zaman ve nedensellikte *dualiteden* (ikilik) bahsedilebileceğini söyler. Gelgelelim, aşkın idealizm (*transcendental idealism*) kavramına göre uzam-zaman sadece 'görünümler'i yansılamaktadır. Bu nedenle Kant'ın argümanındaki 'kendinde gerçeklik' ifadesinin aslında 'çoğulculuğun ötesinde' olduğunu vurgular. Oysa istenç, çoğulluğu temel olarak alır, onu talep eder, en azından özne ile nesne arasında bir ayrım yapmak ister. Bu nedenle istenç, birlik (*unity*) bilincini reddetmekte, onu yadsımaktadır.⁴⁵⁵ Dolayısıyla, çoğulluğun ötesine geçmek, istenç-in hüküm sürdüğü bilinçlilik haline içkin olan endişe ve mutsuzluktan arınmakla eşdeğerdir. Çoğulluktan tekilliğe doğru akan alemde, birey her daim "Epiküros'un en yüksek iyi, tanrıların durumu diye övdüğü, acısızlık"⁴⁵⁶ mekânında yaşar. Langdon, insana içkin 'tanrısal mekân' olgusunu mistisizmle incelikte bağdaştırmıştır:

"Bu, mistikler tarafından sezgisel olarak kavranmıştır. Her şeyi ilahi bir bütünlük içerisine yerleştiren 'panteist' düşünce, tüm mistik deneyimlerin ana fikridir. Bu yüzden örneğin, Meister Eckhart'ın öğrencisi vecd hâlindeyken 'Efendim, Tanrılaştığım'⁴⁵⁷ için benimle sevinin' diye haykırır. Hangi devirde yaşarsa yaşasın, kültürü ve dini ne olursa olsun tüm mistiklerin arka planda söylemek istediği, naklettiklerinin sanrısal (*delusional*) sayılarak defedilemeyeceğidir."⁴⁵⁸

Schopenhauer, *Über die Grundlage der Moral* (Ahlakın Temeli Üzerine-1840) yapıtında insanların egoist eğilimlerini nasıl aşacakları konusunu sorunsallaştırmıştır.

⁴⁵⁵ İTD, s. 22-24;56-57.

⁴⁵⁶ İTD, s. 143.

⁴⁵⁷ *Burada bahsedilen 'Tanrılaşma' fikrinin, tüm mistik inançlarla, ezoterizmle ve özellikle Tasavvuf felsefesindeki 'En-el Hak' söylemiyle paralelliği dikkat çekmektedir. **Bkz.:** Alevi dedelerinden Mehmed Ali Hilmî Dedebaba, 'nutuk' formundaki şiiri ve bestelenmiş hali olan nefesinde "Ayna tuttum yüzüme Ali göründü gözüme." demiştir. Bu düşüncenin Parsifal/İsa karakterindeki yansımaları ileride Gnostisizm, Kabala inancı ve özellikle Schopenhauer'in felsefesi bağlamında irdelenecektir.

⁴⁵⁸ <https://dusunbil.com/arthur-schopenhauer-ilk-avrupali-budist/>

Şüphesiz, bu, ilahi emirlerle ya da koşulsuz buyrukla^{459*} (*Kategorischer Imperativ*) elde edilebilecek bir durum değildir. İnsan akılcılığında ahlakın barınmadığını söyleyen Schopenhauer’e göre, tüm ahlaki eylemlerin özü, kitabında alıntılardığı Latince “Neminem laede, imo omnes quantum potes, juva”⁴⁶⁰ (Kimseye zarar verme, tersine, herkese olabildiğince yardım et) ifadesinde can bulur. Schopenhauer, empirik araştırmaların temelinde, insan eylemlerini motive eden sadece üç temel teşvik edici kavram gözetmiştir:

- a) **Egoizm (Egoismus):** Kişinin kendi çıkarına dair duyduğu arzu
- b) **Kötülük (Schadenfreude):** Ötekinin acı çekmesine dair duyulan arzu
- c) **Merhamet (Mitleide):** Ötekinin refahı ve mutluluğu için duyulan arzu

Schopenhauer’e göre bu üç itki herkeste farklı ve akıl almaz derecede değişken oranlarda görülmektedir. Bu oranlara bağlı olarak itkiler devreye girecek ve eylemler sergilenecektir.⁴⁶¹

d. Merhamet (Mitleide) Etiği ve ‘İlahi Aşk’ın (Agape) Wagner Felsefesine Yansımaları

Schopenhauer tıpkı Buda gibi, acıdan kaçmanın bir yolunun istenç-in reddi yani tevazu ve iffetlilik içinde yaşanan münzevi (*ascetic*) yaşamı olduğunu düşünmüştür. Bu düşünce, kadim zamanlardan beri tüm dinlerdeki azizlerin baş koyduğu yoldur. Schopenhauer, mistiklerin bahsettiği dindeki vecd halinin istenç-e hizmet etmeyi reddeden yeni bir tür bilinç düzeyi olduğunu söylemiştir. Kişi ancak bu şekilde istenç-ten vazgeçebilecektir. Schopenhauer bu özgürlüğe, ancak tüm yaşamın

⁴⁵⁹ ***Koşulsuz Buyruk:** Kant, bu terimi koşulsuz ve tüm bireyler için evrensel geçerliliği olan, bireyin salt mutluluğunu ya da daha farklı koşul ve çıkar gözetmeyen bir ahlak yasası olarak tanımlamıştır. Ona göre bu kategorik/koşulsuz yasa, hiçbir zaman bir ‘araç’ olarak değil, varılması gereken bir ‘amaç’ olarak benimsenmelidir. Bu anlamı doğrudan kendine içkin olan bir buyruktur. Kant, her zaman davranışların altında barınan kuralın genel geçer bir kural olabilme ihtimalini talep edecek şekilde yaşanması gerektiğini söylemiştir. Ör. Tevrat’ın 10 Emir’indeki “Çalma (*Thou shall not steal*) Yasası” Bkz. www.britannica.com/topic/categorical-imperative

⁴⁶⁰ Arthur Schopenhauer, **On the Basis of Morality**. Çev. E.F.J Payne, Cambridge, Hackett Publishing, 1998, s. 147.

⁴⁶¹ A.e., s. 29

kimliğinin genel istenç-in parçası olan ‘birlik’ olduğu fikrini benimsemekle ve dolayısıyla yaşayan tüm canlılara karşı merhamet (*Mitleide*) duymakla erişilebileceğini söyler. Schopenhauer’e göre merhamet, ötekinin acılarına karşı duyduğumuz, fiziksel bir his olan empatidir. Bu hisle birlikte ötekinin acısı içselleştirilmekte ve kişi diğeriyle bütünleşik hale gelmektedir. Schopenhauer’ın dediği gibi kişi “onunla bir şekilde özdeşleşir.” (“auf irgend eine Weise mit ihm indentificirt.”) Böylelikle, “benim ve ötekilerin arasında bulunan, egoizmle bağlı tüm farklılık en azından bir şekilde ortadan kaldırılmış olur.” (“jener gänzliche Unterschied zwischen mir und jedem Andern, auf welchem gerade mein Egoismus beruht, wenigstens in einem gewissen Grade aufgehoben.”)⁴⁶²

Merhamet kavramı, ‘var olma istenç-i’ söz konusu olduğunda tamamen anlamsız hale gelmektedir, zira merhamet istenç-i bastırır. Ancak bu, acıdan arınmak için bir kefarete (*redemption*) aracı olarak düşünüldüğünde metafiziksel boyutta muazzam önem kazanmaktadır. Schopenhauer’e göre merhamet, dünyadaki baskı ve zulmü sonlandırmakta ve tüm canlıların bir arada barışçıl şekilde yaşayabilecekleri bir ütopya umudu vermektedir. Bu nedenle Schopenhauer için merhamet; “etiğin büyük gizemi, öncelikli olgusu ve sadece metafiziksel tahlilin girişimde bulunmaya cüret edebileceği belirleyici işarettir.” (“das große Mysterium der Ethik, ihr Urphänomen und de[n] Gränzstein, über welchen hinaus nur noch die metaphysische Spekulation einen Schritt wagen kann.”)⁴⁶³

Bu kavram Wagner’ın düşünselliği ve eserleri için de belirleyici bir nitelik oluşturmuştur. Müzisyen ve aynı zamanda devrimci dostu August Röckel ve Franz Lizst, daha sonra da Mathilde Wesendonck’a yazdığı mektuplarda, Schopenhauer’e sürekli olarak atıfta bulunmaktan çekinmeyen Wagner, bu dönemde devrimsel düşüncelerini terk etmiş, farklı bir politik duruş edinmiş, yeni bir estetik konumlanma geliştirmiş ve teoloji üzerine özgün düşünceler üretmeye başlamıştır. *Tristan ve Isolde*, *Nürnberg’in Usta Şarkıcıları* ve tabi ki *Parsifal* eserlerinin bütünü Schopenhauer’in felsefesinin izlerini taşımaktadır. Kienzle’nin belirttiği gibi, “Schopenhauer’in

⁴⁶² Arthur Schopenhauer, *Preisschrift über die Grundlage der Moral*, Zürich, §6, s. 248.

⁴⁶³ “Schopenhauer, *Über die Grundlage der Moral*, s. 248”ı alıntılaman Kienzle a.y.

merhamet etiği, Wagner’ın *Parsifal*’i üzerine inşa ettiği bir kilometre taşı olmuş, daha sonraki yıllarda bu etik üzerinden modern toplum ve ahlaki yozlaşma üzerine yeni ve özgün fikirler geliştirmiştir.”⁴⁶⁴ Bunlar, özellikle 20. yüzyıl başlarından itibaren dünya için ciddi derecede endişe yaratan ekolojik denge ve tehlike altındaki türleri koruma; çevrecilik ve barışseverlik gibi bencillikten uzak, başkalarını (insan, hayvan ve bitki) korumayı gözetken karmaşık derinlikte bir düzine fikrin toplamından oluşmaktadır.

Schopenhauer’in metafiziksel yaklaşımı, dinlerin kökenlerindeki ezoterik anlamları irdelemeyi ve bu inanışların tarihlerinde türlü arkeolojik kazılar yaparak insanlık hallerine dair psikolojik ve evrensel ahlaki çıkarımlar yapmayı hedeflemiştir. Schopenhauer, Hint dinleri olan Hinduizm ve Budizm dışında Hristiyanlığa ayrıca değer vermiştir. Bunun sebebi, “Hristiyanlığın, varoluşun dayanıksızlığına ve zayıflığına işaret ederek merhametli sevgiyi (*agape*)^{465*} en yüksek değer olarak kabul etmesidir.”⁴⁶⁶ Fransız düşünür Comte-Sponville, *agape*’yi sevginin sınırsız ve ölçüsüz biçimde bedeni ve insanı aşarak tanrılaşması olarak tanımlar.⁴⁶⁷ Fakat bu noktada Hristiyanlıktaki tanrısal kavramına karşıt olarak Schopenhauer önemli bir fark yaratır: Daha önce de belirtildiği gibi felsefesi ateist bir temel üzerine kuruludur. Schopenhauer, dünyayı yaratan ‘kişisel bir tanrı’ (*a personal god*) olgusunu reddetmektedir. Ona göre dünyanın özünde, onu yöneten tek şey şahsiyetsiz ve amaçsız bir güdü olan istenç-tir. Gelgelelim Comte-Sponville’in *Cinsellik, Aşk ve Ölüm* kitabında sevgiye dair söyledikleri de Schopenhauer’in felsefesinin yaratıcı-Tanrı olgusundan bağımsızlığına ışık tutmaktadır. Zira Comte-Sponville için de ‘ilahî aşk’ sözcüğü dini manası, gizemi ve muğlaklığından arındırılarak anlaşılmalıdır. Ancak yazar, *agape*’nin özellikle Yahudi-Hristiyan geleneğinde son derece özgül bir

⁴⁶⁴ Kienzle, a.e., s. 88.

⁴⁶⁵ ***Agape**: Antik Yunanlıların tanımladığı dört aşk tipinden (*eros, agape, phileo* ve *storge*) biri olan *agape* olgun, fedakar, merhametli, affedic ve karşılıksız olan aşkı tanımlamaktadır. Thayer sözlüğü *agape*’yi, sevgi duyulan şeyden alınan büyük haz, ona her şeyden öte değer verme ve onu terk etmeyi hiçbir şekilde göze almama olarak tanımlar. Gurur, kişisel çıkar ve amaç gözetmeden duyulan, yoğun ve tanrısal sevgidir. Sadece *agape* insanlık gafletinden uzaktır ve diğer aşk türlerini yapıştıran ve onlar başarısız olduğunda kişiye bilgelik ve sabır veren sevgidir. (Çevrimiçi) <http://www.dictionary.com/browse/agape?s=t>, 21 Aralık, 2017.

⁴⁶⁶ Kienzle, a.e., s. 88.

⁴⁶⁷ André Comte-Sponville, **Cinsellik, Aşk ve Ölüm**, Çev. Canan Özatalay, 2.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015, s.102-103.

çağrışımı olduğunu, -mutlakiyetçi bir yaklaşımla- ‘yaratıcı-Tanrı’ olgusunun yansıması olarak kabul edildiğini ve bunun, *agape*’nin evrensel ve tarihi derinliğini daralttığını söyler. Ancak ona göre bu durum yine de kavramın içeriğinin önemini yadsımamaktadır. Bunun yanında Schopenhauer’in da özümsemiği Budizm ve Doğu mistisizminde tanrısal aşk olan *agape*’ye zahiri (egzoterik) bağlamdaki ‘tanrısallık’ mertebesinde ziyade, batını (ezoterik) bir yaklaşımla ‘insaniyet’ özü atfedilmiştir. Comte-Sponville’e göre merhamet, uysallık, iyilikseverlik veyahut insanlık (adına ne denirse densin) coğrafya, kültür, din ve zamana göre değişebilir olsa da özü temelde aynı kalmaktadır.⁴⁶⁸ Comte-Sponville’in ‘ilahi aşk’ olarak tanımlanan *agape*’ye dair yaptığı sorunsallaştırma dikkat çekici niteliktedir:

“‘Ateist olduğunuzu söylüyorsunuz ama siz sevgiye inanıyorsunuz [ben de] sevgi tanrısına [inanıyorum...], benden daha fazla ateist değilsiniz!’ diye bana itiraz ediyor genellikle Hristiyanlar [...] Sevgiye ebedi bir mutlak olarak inanmadığım gibi [...], ölümsüzlüğüne ya da her şeye kadir olduğuna da inanmıyorum. Bu bakımdan ateistim. [...] Gerçekten de sevgi, ancak her şeye kadirse, ölümsüzse ya da ölümden daha kuvvetliyse kabul edilebilir bir tanrı olabilir. Bu, mihenk taşıdır. [...] Eğer tersine benim gibi sevginin her şeye kadir olmadığını, ancak insani, dolayısıyla zayıf, kırılabilir, sınırlı olduğunu, sevginin ölümden daha güçlü olmadığını ama ne yazık ki ondan daha az güçlü olduğunu düşünüyorsanız o halde sevgi Tanrı değildir ve ateistlerdensinizdir. Kendi adıma Tanrı’nın var olmasını tercih ederdim (sevginin ölümden daha güçlü olmasını kim tercih etmez?) ve bu benim ateist olma nedenlerimden biridir.”⁴⁶⁹

Agape’yi tanrısallığından çekip çıkaran Comte-Sponville, ölümün sevgiyi yenmesine dair sorgulayıcı yaklaşımının yanı sıra, insanlığın taşıyabileceği merhamet ve egoizmden arınmış ‘aşkın sevgi’nin önemine olan inancını sabit tutar. Ona göre Tanrı sevgi değildir pekâlâ, ancak sevgi insanda ‘Tanrı’ kavramına en çok yaklaşımdır. Peki sevgi nereden gelmektedir?

“Bana sık sık sorulan bir diğer soru da budur: Sevgi Tanrı’dan gelmiyorsa, nereden geliyor? Yanıtım, seksten ve kadınlardan geldiğidir. Seksten gelir (Freud: Her sevgi cinseldir) ama ona indirgenemez. [...] Çünkü arzu, özellikle enestinin yasaklanması biçimindeki yasağa toslar, Freud’un dediği gibi sevgide yücelir. Bizde bu cinsel itki olmasaydı, bizde arzu olmasaydı, asla sevgi

⁴⁶⁸ A.e., s.114.

⁴⁶⁹ A.e. s.115.

olmazdı.”⁴⁷⁰

Bu ifade, III. bölümde tartışılan, sevginin cinsellikten, yani aile ve (ensest) yasadan geldiği fikrini doğrulamaktadır. Psikanalitik kuramın öngördüğü gibi, insan bebeği için anne ile olan bağı cinselliğin, dolayısıyla sevginin ilk adımıdır. Daha sonra yetişkinlikte ise annenin yerine diğer partnerler (kadın ya da erkek) ikame edilmektedir. Bu Freud’çu yaklaşım, egoizmden arınmış sevginin, (başka bir deyişle zahiri din anlayışının, yani ortodoksinin ‘Tanrı’ olarak tanımladığı ‘aşkın yaşam kuvveti’nin), Schopenhauer’in istenç olgusuyla son derece paralel olarak, varoluşu sağlayan cinsellik güdüsünün yüceltilmiş (*sublimated*) hali olduğunu vurgulamaktadır. Cinsel güdünün yüceltilmesi, egonun öldürülmesi ve yaşamın temeli olarak cinsel enerjinin dönüştürülmesi meselesi Wagner’in *Parsifal*’de kullandığı karakterler (özellikle Parsifal, Kundry, Amfortas ve Klingsor) ve Hristiyan ritüel unsurları (Hayırlı Cuma ritüeli-Komünyon’daki ekmek ve şarabın İsa’nın bedenine dönüşümü-*transubstantiation*) üzerinden işlediği en temel meselelerden biridir. III. Perdede simya (*alchemy*), özellikle *transubstantiation*, yani maddenin Mesih’in bedenine dönüşümü bakımından önemli bir rol oynamaktadır. Bu son derece önemli bağlantıya V. bölümde ayrıntılı olarak yer verilecektir.

Comte-Sponville, Schopenhauer’in Doğucu Budist doktrinindeki merhamet kavramına, tariflediği ‘ilahi aşk’ ile önemli bir iç bakış sağlamaktadır: Ona göre sevgi “iyilikseverlikten başka bir şey olmadığında, ötekini kendi iyiliğimiz için değil de gerçekten onun iyiliği için sevdiğimizde-her tür şehvetten, göz dikmeden, dolayısıyla egoizmden kurtulmuş [olduğumuzda *agape* açığa çıkar.] İlahi sevgi, eğer varsa, egodan kurtulmuş sevgidir: Egoizmin, sahipleniciliğin, aidiyetin, sınırın olmadığı sevgidir.”⁴⁷¹ Comte-Sponville ‘tanrısız’ ilahi aşkın, kişinin gücü olmasına rağmen bunu sevdiği kişi karşısında azami derecede kullanmaktan vazgeçerek fedakârlık göstermesi olduğunu söyler. Aşık kişi, daha az ‘var olmaya’ rıza gösterendir. Sponville böylelikle argümanına son noktayı koyar:

⁴⁷⁰ A.e., s.116-17.

⁴⁷¹ A.e., s.107.

“Bir ateist için ilahi aşk; yalnızca arzunun ve yoksunluğun (*eros*) şiddetini azaltmakla kalmayıp, tek başlarına gücün ve sevincin çok güçlü, istila edici ve neredeyse yayılmacı (*philia*) olabilmesini zayıflatan “uysallık”, belki Doğuluların söyleyeceği şekliyle merhamet, Simone Weil’in tabiriyle geri çekilme payıdır.”⁴⁷²

Tıpkı Schopenhauer ve elbette Wagner gibi, Sponville de son olarak temelde insani kırılğanlığın parçalarını bir araya getirmenin üstü kapalı öğretisini sunan Hristiyan teolojisinin ezoterik bakışını, mizahi bir dille açık etmekten çekinmez:

“[K]endilerini tutkulu bir şekilde seviyorlar; Narkissos gibi kendi görüntülerine, sevgili küçük egolarına tutsaklar, kendileri hakkında yanılsamalarına aşıklar.[...]Freud’un *Pour introduire au narcissisme* (Narsisizme Giriş) başlıklı bir metni vardır; ben seve seve *Pour sortir du narcissisme* (Narsizimden Çıkış) başlıklı bir diğerini yazarım. Kendini sevmekten vazgeçmek için değil kesinlikle, kendini olduğu gibi, olduğu kişi için (herhangi biri), insani sıradanlığı içinde sevmeyi, dolayısıyla Narkissos gibi yalnızca kendi görüntüsünü [...] sevmek yerine, diğerlerini de sevmeyi öğrenmek için. Ama böyle bir kitap yazmaya hiç gerek yok. Zaten var: *İncil*.”⁴⁷³

Yazarın ifadesindeki İncil göndermesi, Schopenhauer’ın teolojiye ve özellikle Hristiyanlığa bakışını açıkça yansıtmaktadır: Tanrısız bir doğanın istenç ile hareket etmesi temeline oturan felsefesi, (Budizm’in de önerimi olan) egoizmden ve dolayısıyla narsisistik eğilimlerden özgürleşmiş olan ‘merhametli sevgi’ ile insana kurtuluş vaat etmektedir. Elbette bu noktada, Schopenhauer’ın merkezine koyduğu Budizm’in de ateist bir din olduğunu hatırlatmak önemlidir.

⁴⁷² A.e. s.104

⁴⁷³ A.e., s.105-106

e. ‘Bir Yalan Görüntüsünde Hakikat’ Sunumu: Mit ve Din İlişkisi

Schopenhauer için, Budizm ve diğer dinlerin ötesinde Hristiyanlık, bir ‘çalışma alanı’ olarak her zaman ayrı bir yere sahip olmuş, ‘Yaradancı’ bir inancıya sahip olamamasına rağmen Aziz Paul, Augustine ve Luther gibi önemli dini figürlere büyük hayranlık beslemiştir. Ayrıca teolojinin sadece bir felsefe sistemine indirgenmesi onu üzmüş; onca metne, din adamına, mabetlere, anlatılan mucize ve efsanelere rağmen bunların içeriğindeki evrensel zenginliğin ve ezoterik izdüşümlerinin öncelikle (dini) geleneğin kendisi ve tabi ki insanlık tarafından yeterince algılanıp takdir edilmediğini belirtmiştir.⁴⁷⁴ Schopenhauer Hristiyan teolojisinin felsefeyle olan farklılıklarını ortaya koymaya soyunduğu dördüncü kitabın sonunda, temel olarak felsefenin ve etiğin teolojiden çok farkı olmadığı gerçeğini salıkverir. Sözleri bunu açıkça ortaya koymuştur:

“Bu etiğin gerçek Hristiyan öğretisiyle bütünüyle uyduğunu, özünde öğretilerde bu etiğin örtük olarak dile getirildiğini sergilemeyi amaçladım. Bu etik aynı kesinlikle, Hindistan’ın kutsal kitaplarının etik dersleriyle, öğretileriyle de uyumludur. Söz konusu öğretiler de pek değişik bir biçimde sunulmuştur. Hristiyan kilisesinin öğretilerinin anımsanması apaçık bir çelişkiyi açıklayıp tanımlamaya hizmet etti. Bu çelişki, bir yanda belli devindiricilerin uyarısıyla karakterin kendini kaçınılmaz biçimde ortaya koyması (Doğanın krallığı) ile öte yanda, kendinde iste[nç-]in özgürlüğü (Kayra’nın krallığı) arasındadır. İste[nç-]in özgürlüğü, kendini yadsıma, karakteri, bu karaktere dayanan devindiricilerin bütün kaçınılmazlığıyla birlikte ortadan kaldırma özgürlüğüdür.”⁴⁷⁵

Hristiyanlığın özü ve ruhunu, Brahmanizm ve Budizm’le eş tutmuş olan Schopenhauer’e göre bu inançlar, insan ırkının kendi varoluşunun ağır yükünü öğretmektedir, ancak sadece Hristiyanlık diğer antik dinlerin aksine bu konuda kendini doğrudan açık etmemektedir. İleride görüleceği gibi Wagner ise *Parsifal*’de tam da enigmayı hedefleyerek Hristiyanlıktaki örtük şifreyi kendi özgün dilinde kırmayı başarmıştır. Gelgelelim Schopenhauer için (Kabala’dan bütünüyle ayrıışan Rabbilik) Yahudilik’te durum farklıdır: Kienzle’nin belirttiği gibi, Schopenhauer, Yahudiliği

⁴⁷⁴ ASSW, C.2, s. 214.

⁴⁷⁵ İTD, s.303, 304.

“iyimser bir yanılsama” (*optimistic illusion*) olduğu için reddetmiş ve Wagner ise onun bu düşüncesini şiddetle onaylamıştır.⁴⁷⁶ Eski Ahit’e karşı son derece eleştirel yaklaşan Wagner, 1878 yılında Tevrat’ın, Hristiyanlığın içindeki izlerinin yok olduğunu görmeyi arzuladığını açıkça dile getirmiştir: “İşte Hristiyanlığın laneti bu, Eski Ahit’e olan bu bağımlılık, ne isim ama: Efraim!”⁴⁷⁷

Diğer tarafta Hristiyanlık ve İslam’a gelince, Schopenhauer ‘ilahi’ kavramını daha geniş tutmuştur: Ona göre bu dinler, yüzlerce yıllık kutsal metinlerde anlatılan hikayelerin sadece zahiri boyutunu ‘esas gerçek’ olarak ifşa etmekte ve nesiller boyunca bu şekilde aktarmaktadır. Schopenhauer’e göre dinler, mitolojik imgeler ve simgeleri kullanarak aşkınlıktan (*transcendence*) söz etmekte ve fakat bu hikayelerin aslında insanlık adına neler söylediklerini saklamaktadırlar. Diğer bir deyişle, kutsiyet atfedilmiş efsane ve hikayelerle bir “yalan görüntüsünde hakikati” saklı şekilde sunmaktadırlar (“Wahrheit in Gewande der Lüge”)⁴⁷⁸. İşte Wagner bu noktada bir kez daha dinlerin, Jung’çu terminolojiyle, aslında mitolojik bir öze sahip olduğu ve *Homo Sapiens*’in^{479*} on binlerce yıllık yaşamı içindeki varoluşunu anlama çabasının hikayeleştirilmiş biçimleri olduğu gerçeğiyle tanışmış olur. Ortodoksinin tarih boyunca ezoterik doktrinin içine yerleşip, onunla adeta bir egemenlik savaşına girdiğini belirten Gener, yaradancı bir anlayışa sahip olmayan panteizmin^{480*} evrensel

⁴⁷⁶ Kienzle, a.g.e., s. 88.

⁴⁷⁷ CD (Günlüğün 13 Kasım 1878 tarihli ifadesi). Gelgelelim Wagner, İsa figürünü *Nazaretli İsa* eserinin taslaklarında evrensel bir figür olarak sunmayı planlasa da İsa’nın Yahudi mirasından kurtulduğunu söylemek yine de zordur.

⁴⁷⁸ Bkz.: Alfred Schmidt, **Die Wahrheit im Gewande der Lüge: Schopenhauers Religionsphilosophie**, Munich, Piper, 1986.

⁴⁷⁹ *Harari, *Homo Sapiens* türünün 150 bin yıl önce ilk defa Doğu Afrika’da yerleştiğini, 70 bin yıl önce ise *Bilişsel Devrim* sayesinde diğer insan türlerini ortadan kaldırarak dünyadaki varoluş hükümdarlığını evrimsel olarak başlatmış olduğunu belirtmiştir. Harari, *Modern Sapiens*’in; efsaneleri, mitleri, tanrıları ve dinleri ilk kez *Bilişsel Devrim* ve gelişmiş dil becerileriyle ortaya çıkardığını vurgulamıştır. Daha önce pek çok insan ya da hayvan türünün “Dikkat et! Bir aslan!” diye uyarıda bulunabildiğini ancak *Bilişsel Devrim* sayesinde *Homo Sapiens*’in “aslan kabilemizin koruyucusudur” deme becerisini kazandığını söyler.

⁴⁸⁰ ***Panteizm**: Gener’in belirttiği gibi, “Ezoterik-Batını doktrinler felsef[i] alanda *Panteizm* olarak” tanımlanmaktadır. Gener, a.g.e., s.11. “Panteizme göre Tanrı’nın evrenden ayrı ve bağımsız bir varlığı yoktur. [...] Panteistler evrende varolan her şeyin (atom, hareket, insan, doğa, fizik kanunları, yıldızlar...) aslında bir bütün olarak Tanrı’yı oluşturduğunu söylerler. Bu bakımdan evrende vuku bulan her olay, her hareket aslında doğrudan Tanrı’nın hareketidir. Bu görüşün ilginç ve çarpıcı bir sonucu, insanın da Tanrı’nın bir parçası olduğudur. [...] Evreni algılayış biçimi olarak Panteizm, Hindu, Buda dinlerinde hayal gücü geleneğine uygun bir anlayıştır. Felsefi bir tasarım olarak Panteizm ise, eski Yunan felsefesinde Plotinos (205-270), Rönesans’tan sonra Giordano Bruno (1548-1600) ve Spinoza

tarihine dair açıklamasında ‘hikmet sevgisi’ niteliğinde ortaya çıkan öğretilerin çıkış noktasının ne denli bir sapınca uğradığını aktarmıştır:

“Efsanelerin de, [...] gerçek bilginin eksikliği [ve batıl inançlar] yüzünden tek Tanrılı dinlerin bünyelerine girmesi, bu öğretilerin dogmalaşmalarına, giderek son derece tutuculaşmalarına ve tamamıyla akılcılıktan uzaklaşmalarına yol açmıştır. Tek Tanrılı dinin gerçek anlamını bilen ve Ezoterik öğretiyi savunanlar ile daha sonra ortaya çıkan yaradancı dinlerin ortodoks inanırları arasındaki amansız çatışma da, bu tarihten sonra başlamıştır. Bu çatışma, Yahudilerin Kabbalacıları, Katolik kilisesinin Ezoterik inançlı Şövalyeleri, Sünni Müslümanların da Mutasavvıfları sapkın olarak nitelendirmelerine yol açmıştır. Bu yöndeki tavır da, papalığın Templierleri [Tapınak Şövalyeleri] yok etmesine, Masonluğu aforozuna, Sünni Müslümanların ‘Enel ‘Hak’ diyen Hallac El Mansur’un derisini yüzmelerine, İsmaililer ve Babailer gibi Batıni görüşü savunanları daima ezmeye çalışmalarına neden olmuştur.”⁴⁸¹

Gener’in bu tarihsel açıklaması önemli bir noktaya parmak basmaktadır. Zira Demirci’nin de belirttiği gibi “mistisizm[in] bütün dini geleneklerde, ana ekolden farklı bir yorum kategorisi... vardır”⁴⁸² ancak ezoterik ve egzoterik inanç arasındaki bu çatışma, temelde bir kolektif bilinçdışı ürünü olan mitolojinin ve dolayısıyla *Sapiens*’in kurgu yeteneğinin dinsel öğretilerin içine ne denli nüfuz ettiğinin açık bir kanıtıdır. Harari, bu fikri destekler nitelikte, “[k]urgular hakkında konuşabilme becerisi[nin], Sapiens dilinin en özgü yanı”⁴⁸³ olduğunu söylemiştir. Harari’ye göre kurgu, insanın sadece bir şeyleri hayal edebilmesine değil aynı zamanda, Jung’un kolektif bilinçdışı önermesiyle de paralel olarak, bunu kolektif olarak yapmamıza da olanak sağlamaktadır. İşte bu sayede kurgu, Eski ve Yeni Ahit’teki yaradılış hikayesi,

(1632-1677) tarafından temsil edilmiştir. Düşünsel kökü Antik Çağ Yunan Stoacılığına dayanan Panteizmin ileri sürdüğü ‘Evrenin Ruhu Anlayışı’, Hegelciliği ve Spinozacılığı doğurmuştur. [Sonuç olarak,] “[ö]nsüz ve sonsuz olan Tanrı, hem makro kozmosta (evrende), hem de mikro kozmosta (insanda) bulun[maktadır].” (Çevrimiçi) <https://www.turkedebiyati.org/panteizm/>, 4 Şubat 2018. Nitekim, “Tanrısal nurun bir cüzü olan ruh hiçbir zaman ölmez ve yegâne amacı ayrıldığı kaynağa, yani tanrıya dönmektir. Bunun da tek yolu, evrensel bir yasa olan evrim, yani tekamüldür. [...] Yapılan bilimsel araştırmalar, cansız varlıklar olarak kabul edilen kimyasal elemanların, uygun ortam buldukların hayatın yapı taşları olan ‘rna’ ve ‘dna’ moleküllerine dönüştüklerini göstermiştir. İlk kez Darwin ile bilimsel bir izaha kavuşan bu tekâmül yasaasının son aşamaları, memeli hayvanlar, maymun türleri ve son olarak da insandır.” Gener, a.g.e., s 12-13.

⁴⁸¹ Gener, a.g.e., s. 44.

⁴⁸² Demirci, a.g.e., s. IX.

⁴⁸³ Harari, **Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, İstanbul, Kolektif Kitap, 2012, s.37.

Avusturalya yerlilerinin *Dreamtime* mitleri ve elbette çıkışına insanlığın en yakından tanık olduğu ve Benedict Anderson'ın kitabında bahsettiği milliyetçi mitler^{484*} gibi kolektif mitler oluşturulabilmektedir.⁴⁸⁵ Harari, *Bilişsel Devrim* (bkz.: yuk. dipnot no. 479) sayesinde, insan iş birliklerinin kolektif olarak hayal edilen ortak mitler tarafından geliştirdiğini söyler:

“Birbirini tanımayan iki Katolik, yine de birlikte hacı seferine gidebilir veya hastane yapımına bağışta bulunabilirler, çünkü ikisi de Tanrı'nın insan vücudunda [İsa olarak] canlandırıldığına ve [Adem'in sebep olduğu] günahlarımızı bağışlamak için kendisinin çarmıha gerilmesine izin verdiğiğine inanırlar. Devletler ortak milli mitler etrafında örgütlenir. Birbirini hiç tanımayan iki Sırp birbirinin hayatını kurtarmak uğruna ölümü göze alabilir çünkü ikisi de Sırp milliyetinin varlığına, anavatanına ve Sırp bayrağına inanırlar.”⁴⁸⁶

Harari'nin evrende hiçbir tanrı, dini yasa, insan hakkı, milli değerler, adalet vb. olgunun, kolektif hayal gücünün dışında var olamayacağına dair önermesi, Wagner'in de bundan bir asır önce benimsemiş olduğu ve teolojiye bakış açısını etkilemiş olan bir fikirdir. Wagner, tüm insanlığın ortak zihinsel mirası olan kolektif bilinçdışı sayesinde geleneksel din anlayışının, mitolojinin suyunu taşıyan bir değirmen görevi gördüğünü ve tüm insanlığın birtakım dini ritüel ve efsanelerin zahiri yorumlanışlarını ‘esas gerçek’ olarak kabul ettiklerini algılamıştır. Oysa Wagner, ezoterik çağrışımlarından arındırılmış hiçbir din ve pratiğinin orijinal bir hükmü olmadığını bilincindedir. Metinlerde ‘ilahi’ görüntüyle anlatılan mitolojik imgelerin sadece göreceli olarak önem taşıdığını iyi bilen Wagner için, bu dini unsur ve simgelerin yeniden şekillendirilmesi, farklı kombinasyonlar ve eşleşmeler biçiminde kullanılması son derece doğal bir olgu haline gelmiştir. Geleneksel anlamdaki dini araçların

⁴⁸⁴ Bkz.: Benedict Anderson, **Hayali Cemaatler-Milliyetçiliğin Kökeni ve Yayılması** (*Imagined Communities-Reflections on the Origins and Spread of Nationalism*), 1983. Anderson'ın modern ulus devletlerini analiz ettiği eseri, milliyetçi mitin çıkışına ve küresel olarak galip gelişine ışık tutmaktadır. Son iki yüz yıldır insanların, ait olduklarını düşündükleri hayali topluluklar ve değerlerine bağlılıkları adına, diğer ulus bireylerini nasıl ötekileştirdiklerini, onlara kin ve düşmanlık beslediklerini incelemiştir. Anderson, çalışmasında bir ulusa ait olma psikolojisini sorunsallaştırmaktadır.

⁴⁸⁵ Harari, *Sapiens*, s. 33-38.

⁴⁸⁶ A.e., s. 40.

iletiminde sanatsal oluşum süreci her zaman önemli bir rol oynamıştır ve bu nedenle de dini araçlar binlerce yıllık yaratıcı sürecin kültür içine işleyen sonuçlarıdır. İşte bu fikir, Wagner'in *Parsifal*'deki Hristiyan ritüellerine getireceği yepyeni yorumun fırsatının temelini atmış olur.

Daha önce de belirtildiği gibi Schopenhauer'e göre estetik ve sanat tecrübesi kişinin bilincini, geçici süre için de olsa dönüştürebilir niteliktedir. Estetik tefekkürde, kişi isteme evresinden çıkmakta ve bengi fikirlerin alanına giriş yapmaktadır. Müzik, Schopenhauer'in felsefesinde ayrıca özel bir yere sahiptir, çünkü ona göre müzik, dünya istenç-ine en yakın ifade gücüdür ve nitekim düşünür için metafiziksel bir araç haline gelmiştir. Wagner bu kavramı benimsemiş ve müziğin *in abstracto*^{487*} felsefi gerçekliği ifade ettiği bir 'müzik draması' estetiği geliştirmiştir. Zira bu gerçeklik, dolaylı olarak ifade edilebildiğinden ve insan bilincine neredeyse erişimsiz olduğundan, Wagner'in operalarındaki eylemler, felsefi içeriklerin bir nevi duyumsal tasvir diline 'tercüme' edilişi işlevini görmektedir.^{488*}

Schopenhauer'i okuduktan sonra Wagner için Hristiyanlık tamamen farklı bir boyut kazanmıştır. Schopenhauer'in ateist duruşu benzer bir bakış açısına sahip Wagner'in ilgisini çekmiş, tüm evrenin yaratıcısı olan kişisel bir Tanrı figürünün var olmasına ihtimal vermemiştir. Ancak diğer taraftan "Wagner, tanrısallıktan uzak bir bakış açısıyla [Kurtarıcı arketipi olarak] gördüğü Nazaretli İsa figürüne odaklanmış ve aynı zamanda Hint mitolojisinin kadim dünyasından büyülenmiştir."⁴⁸⁹ Schopenhauer kitabında, dünya istenç-inin diğer tüm tezahürleriyle aynı birlik içinde olduğunu fark etmeyen her varlığın kör edici prangasını tanımlamak için Hint terimi olan 'Maya'nın peçesi' (*Schleier der Maya*) ismini kullanmıştır. Peçe, istenç-inden kurtulamamış ve ezoterik bilgiye ulaşmamış her bireyin tecrübe edebileceği sarhoş edici benlik duygusunu besleyen yanılsamanın kadim ve simgesel bir anlatımıdır. Schopenhauer, 'Maya'nın peçesi'ni, tasarım olarak dünya doktriniyle ve diğer düşünürlerle

⁴⁸⁷ ***Lat. in abstracto**: Felsefede, kavramların 'soyut olarak' ifade edilişi için kullanılan terimdir.

⁴⁸⁸ *Wagner, *Beethoven* makalesinde Schopenhauer'cı müzik felsefesi üzerine ayrıntılı çözümlemeler yapmıştır. Bkz.: **SSD**, C. IX s. 61-126.

⁴⁸⁹ Kienzle, a.g.e., s.89

karşılaştırmalı olarak şu şekilde açıklamıştır:

“Platon nesneyi, hep olagelen ama hiç var olmayan düzeyine indirgedi. Spinoza onu yalnız başına var olan, kalıcı olan biricik tözün yalın ilineği diye adlandırdı. Kant, böyle, açıkçası ancak görüngü [fenomen] olarak bilineni, kendinde şeyin karşısına koydu. Son olarak Hint felsefesinin eski çağ bilgeliği şunu açıklar: ‘O Mâyâ’dır, aldatmanın peçe-sidir. Bu peçe, ölümlülerin gözlerini örter onlara bir dünya gösterir. Kişi bu dünya vardır da diyemez yoktur da diyemez. Çünkü o bir düş gibidir. Kumda parlayan, gezginin uzaktan su sandığı gün ışığı gibidir; ya da o yere atılmış bir ip parçasıdır da gezgin onu yılan sanır.’ (Bu benzetmeler Vedalarda, Puranaların sayısız bölümünde yinelenir). Ne var ki, bütün düşünürlerin anlatmak istediği, sözünü ettiği bizim şu anda göz önüne aldığımızdan başka bir şey değildir-Yeter sebep ilkesine bağlı, tasarım olarak dünya...”⁴⁹⁰

Schopenhauer, tüm evrenin birlik içinde olduğu gerçeğini örten körlüğü, yani Hint simgesi ‘Maya’nın peçesi’ni kullanarak insan olmanın ağır yükü hakkında önemli bir tespit yapar. Peki Schopenhauer için birlik kavramının algılanması neden gereklidir? Bencillikten sıyrılmak ve merhamet sahibi olmak, istenç-ten ve dolayısıyla daimî acıdan özgürleştirecek en önemli erdemlerdir şüphesiz. Zira, Maya’nın peçesi egoyu beslemektedir. Ancak Comte-Sponville’in de bahsettiği gibi, egoizmden ve dolayısıyla narsistik eğilimlerden özgürleşmiş olan ‘merhametli sevgi’, kişiyi bu yanılsamadan ve dolayısıyla çoğulluk bilincinden uzaklaştırmaktadır:

“Bu yanılsama, zayıf kişiyi korkutur; ama iste[nç]-jin kendi kendisi olduğunu, tüm dünyanın iste[nç]-jin nesneleşmesi olduğunu bilen biri üzerinde onun erki yoktur. Bu yüzden, o, her zaman yaşama güvenir, şimdiye, iste[nç]-jin görüngüsünün gerçek, tek kalıbına da... Onun içinde olmadığı, olmayacağı [için] sonsuz geçmiş ile gelecek böyle birini ürkütmez. Çünkü o bunu, Mâyâ’nın boş aldatmacasının peçesi olarak görür.”⁴⁹¹

Ancak Schopenhauer’in tespiti, daha derin, ezoterik bir boyut da taşımaktadır ve Wagner’in aklını cezbeden ise tüm mistik inançlar gibi Hristiyan mitolojisindeki

⁴⁹⁰ İTD, s. 14.

⁴⁹¹ A.e. s. 217.

bu gizli özdür: Evrendeki tüm varlıkların -en temel hücre ve atom boyutundan başlayarak- çoğulluktan tekillığe ulaşarak oluştuğu gerçeğini anlatmak istemiştir. İşte çoğulluğun, daha spesifik olarak ise *dualitenin* (ikiliğin) bir araya gelerek birliği oluşturma olgusunu Wagner, *Parsifal*'de anlatının merkezine Orta Çağ romanslarından esinlenerek ve ancak kendine has, son derece otantik ve yenilikçi bir bağlama ustaca yerleştirerek Kase ve Mızrak simgeleriyle anlatmaktadır. Wagner *Parsifal*'de, bir yandan etik felsefesinin altyapısını kurarak insani çıkmazı (*human predicament*) anlatırken, bir yandan da varoluşun esas gerçeğini eserin temeline koymakta ve anlatıya birden fazla katmanda nefes aldırarak bir yaşam sunmaktadır. *Parsifal*'in metinsel analizi yapılırken bu simgelerin ezoterik açılımları ayrıntılı işlenecektir.

Schopenhauer, felsefesinde merhamet etiğini açıklayabilmek için *Upanishad*ları ve Budist efsaneleri alıntılanmıştır. Yaşamın sonsuz yaratımı ve yıkımını, ebedi *samsara* döngüsündeki ruhların göçüne (*transmigration of souls*) benzetmiş ve bu istenç-ten kurtuluşu ise Budizm'deki *Nirvana* kavramıyla tanımlamıştır. Schopenhauer "Tüm dünyada... *Upanishad*lar kadar bu denli yararlı ve insanı bu denli yükseltip geliştiren ...başka bir çalışma olamaz. Onlar, en yüksek bilgeliğin ürünleridir. Onlar, er ya da geç tüm insanlığın inancı haline gelecektir."⁴⁹² diyerek Hinduizm ve kutsal metinlerine olan hayranlığını dile getirmiş ve böylelikle kendi felsefesiyle özdeşliğine dikkat çekmiştir. Bu noktada Hinduizm'deki yaşam felsefesi, tefekkür bilinci ve kadim metinlerin özelliklerine kısaca göz atmak faydalı olacaktır.

f. Hinduizm ve Kutsal Metinleri

Hint din ve inançlarının temel kaynağı, dünyanın en eski kutsal yazmaları olarak bilinen, M.Ö.1500 yıllarda yazıldığı tahmin edilen *Rig-Veda*'dır. Hint-Avrupa dillerinin en eski yazılı kaynaklarından olduğu için Max Müller ve Rudolph Roth gibi Batılı akademisyenlerin en fazla dikkatini çeken metin olmuştur.⁴⁹³ *Sanatan-Dharma*

⁴⁹²(Çevrimiçi) <http://www.hinduwebsite.com/upaindex.asp>, 4 Ocak 2018.

⁴⁹³ (Çevrimiçi) <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Rigveda>, 4 Ocak 2018.

ya da *Vaidika-Dharma* (sonsuz din) olarak da bilinen kadim Hinduizm dininin tarihi kökeni konusunda kesin bir görüş yoktur.⁴⁹⁴ Brahmanizm ve Hinduizm dinleri *Rig-Veda*'dan doğmuştur. "Çok zengin felsefi ve mitolojik bir kaynak olan *Veda*'lara daha sonra *Mahabarata* ve *Ramayana*^{495*} destanları eklenmiştir."⁴⁹⁶ *Rig-Veda*'nın içindeki bilgilere *Vedanta* denmektedir. Veda (bilgi) + Anta (erek-amaç) kelimelerinden oluşan bileşik isim, Ereksel-Bilgi anlamına gelmektedir.⁴⁹⁷

Vedanta ya da diğer ismiyle *Upanishad* felsefesi, yaşamın kaynağı olan varoluşsal gerçeklere, doğa ve yaratılış sürecine, gerçekliğin doğasına; fanilik, hezeyan, esaret gibi kavramlara; spiritüel bilgelik ve ruhun *samsaradan* kurtuluşuna dair bilgiler içermektedir. *Upanishad*'lar *Veda*'ların sonuç bölümleri olmakla birlikte, metnin özü ve yöneldiği öğretisel amaç niteliğini taşımakta ve Hinduizm'in temelini oluşturmaktadırlar.⁴⁹⁸ Hint dininin çok tanrıcılığının özünde panteist olduğuna ve tek bir tanrının çok görünüşlerini dile getirdiğine, dolayısıyla evrendeki her şeyin Tanrının özü ve tezahürü olduğuna dair genel bir kanı vardır. Ancak Hindu yazar Sivananda, Hinduizm'in münzevilik ya da yanılsamacılık^{499*}; çoktanrıcılık ya da panteizmle birebir ilişkilendirilemeyeceğini belirtmiş, Hinduizm'in tüm bunları aşan ve hepsini içeren derinlikli doğasına dikkat çekmiş, Hinduizm'i farklı türlerdeki dinlerin bir

⁴⁹⁴ Sri Swami Sivananda, "All About Hinduism", A divine life society Publication, 1999, s.1 (Çevrimiçi) <http://www.dlshq.org/download/hinduismbk.pdf>, 5 Şubat 2018.

⁴⁹⁵ ***Mahabarata ve Ramayana**: "İki büyük destan olan Ramayana ve Mahabharata belki bir hayal gücü ürünü, belki de milyonlarca yıl öncesini anlatan epik dönemin önemli eserlerindendir. Kozmik güçler, tanrılar, dünyevi varlıklar arasında meydana gelen büyük Bharata savaşını resimsel olarak anlatan Mahabharata destanının yazarı belli değildir. [...] Efsane de geçen 'Âdem Köprüsü' ya da 'Rama Köprüsü' günümüzde uzman ve araştırmacılar tarafından keşfedilen Hindistan'ın güney ucundan Sri Lanka'ya bağlanan bir yol olduğunu bilmektedir. Bu hikâyenin geçmişte yaşanmış ya da maymunlar lideri Hanuman ve maymunlar ordusunun evrenin başlangıcında kültürel evrimin olduğu dönemde ortaya çıkan ilk insan türünü anlatıyor olabilir mi sorularını akıllara getirmiyor da değil." Nigün Çevik Gürel, "Ramayana Destanı," 19 Kasım 2016, (Çevrimiçi) <http://www.dusunuyorumdergisi.com/ramayana-destani/>, 2 Mayıs 2017. "Batı dünyası bu ...dev destanı ancak, 18. Yüzyıl'dan sonra tanımıştır; o da destanın sadece küçük bir bölümü olan 1785'de Londra'da Charles Wilkins çevirisiyle yayınlanan 'Bhagavad-Gita'dır." (Çevrimiçi) <https://insanveevren.wordpress.com/2011/04/17/429/>, 21 Ekim 2017.

⁴⁹⁶ Atilla Geniş, (Çevrimiçi) <http://atillagenis.blogcu.com/irfan-ogretileri-hint-irfani/264004>, 21 Ekim 2017.

⁴⁹⁷ A.e.

⁴⁹⁸ (Çevrimiçi) <http://www.hinduwebsite.com/upaindex.asp>, 4 Ocak 2018.

⁴⁹⁹ ***Yanılsamacılık (İng. illusionism)**: Maddesel dünyanın sadece bir görüntü, hayal ya da yanılsama olduğunu savunan felsefi düşünce.

sentezi olarak tanımlamıştır.⁵⁰⁰

Hinduizm’de “[t]üm var olanlar *Brahman* adında tanrısal tek bir güç olarak soyutlanmıştır, *Brahman*, tek olmasına karşın üçlü bir biçimde tezahür eder.”⁵⁰¹ Buna *Trimurti* denir. (Yaratıcı *Brahma*-Tanrısal Kayra *Vishnu*- Yok edici *Shiva*). Schopenhauer, bu anlayışın Hristiyanlıktaki teslis (Baba-oğul-kutsal ruh) inancına zemin oluşturduğunu belirtmiştir.⁵⁰² Schopenhauer ayrıca, “Upanishadlar yaşamımın tesellisi ve ölümünden sonra da benim için teselli olmaya devam edecekler” diyerek bu felsefenin kendi yaşamındaki önemini vurgulamıştır.⁵⁰³

“Upanishadlar’ın felsefesi Atman [bireysel ruh] ve Brahman [tümel ruh] kavramları üzerinde yoğunlaşır. Bu iki varlığın esasında özdeş ve bir olduğu vurgulanır. Bunların hakiki doğasının idraki için bireyin yapması gereken eylemler bu metinlerde izah edilir. [...] Atman-Brahman özdeşliği (*tat tvam asi*), bu özdeşliğe mani olan cehalet (*avidya*), cehaletin yol açtığı karma-samsara’dan ancak bilgi yoluyla (*jnana- marga*) kurtulma (*moksha*), böylece Brahman’da kaybolma, onda fena bularak ebedi hayatı elde edebilme, sözü edilen kutsal metinlerin temel konularıdır.”⁵⁰⁴

Tasavvuf inancındaki vahdet-i vücud anlayışına benzerliğiyle dikkat çeken Brahman’da kaybolma öğretisi, mistisizmin Hinduizmle olan bağlantısını açık etmektedir. Egoizmden uzaklaşmak ve adeta tüm tanrısal tözle bütün olmanın tanımı olan “[y]oga; soluğun, aklın ve duyuların bir olması ve her türlü yaşam durumundan geri çekilme halidir. Yoga, Atman’ı (Gerçeği) Atman olmayandan (Görüntüden) ayırma anlamına gelir. Bu bağlamda Yoga, zihnin faaliyetlerini kontrol altına alarak, kişisel benliği evrensel benlikle birleştirme yöntemidir.”⁵⁰⁵ Bu ilahi metinler temelde,

“evrende insan benzeri terimleri, insanı ve insan içindeki evreni açıklamaya çalışırlar. Bu durum ‘sen sanatı’ (âlem-prensibi) olarak kendini gösterir. Bu

⁵⁰⁰ Sivananda, a.g.e.

⁵⁰¹ Geniş, a.g.e.

⁵⁰² İTD, s. 295.

⁵⁰³ Sivananda, a.g.e.

⁵⁰⁴ Cemil Kutlutürk, **Upanishadlar’ın Hint Kutsal Metinleri Arasındaki Yeri ve Önemi**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2009, Ankara Üniversitesi Sos. Bilimler Ens. Felsefe ve Din Bilimleri (Dinler Tarihi) Anabilim Dalı, s.63,64.

⁵⁰⁵ A.e., s.157.

hali yakalayan kişi böylece ‘ben Brahmanım’ demesini bilir ve kendisinin Öz’ü olan bu Evrensel Brahman’ın, her şeyin içinde olduğunu idrak eder. Bu birlik sayesinde kişinin kendi özü her şey haline gelir. Bu tekliğin bilgisine sahip olmak ile her şey onun kontrolüne geçer. [...] Upanishad felsefesinin özünü bu bilgi oluşturur. Yani Upanishadlar’ın temel hedefi, Bilgi sayesinde ilk ve son olarak bütün kâinatın temel hakikatine ulaşma çabasıdır [...] Bütün Upanishadlar’ın dillendirdiğı ortak görüş, var olan şeyler değişik görünümsergileseler de Tek olan ve hep aynı kalan bir özü (atman) paylaşmaktadırlar. Bu sebeple de esasen Bir’lik içinde olan evrenin bize çokluk ve çeşitlilik olarak gözükmesi bir yanılmanın (maya) sonucudur, şeklinde özetlenebilir.”⁵⁰⁶

Wagner de Schopenhauer’in Hindu bibliyografisinin izini sürmüş ve Hint folklorunun bu önemli metinlerini bu evrede derinlemesine incelemiştir. Wagner, Avesta^{507*} metni ve Sanskrit dili çalışmalarına katkılarıyla ünlü, 19. yüzyılın en önemli Oryantalist Fransız akademisyenlerinden Eugène Burnouf’un (1801-1852) *Introduction à la histoire du Bouddhisme indien* (Hint Budizmi Tarihine Giriş-1844) eserini incelemiş, Kuzey Hindistan’a ait ‘Mahayana’ Budizm’i ile tanışmıştır. Ayrıca, Carl Friedrich Köppen’in *Die Religion des Buddha und ihre Entstehung* (Buda’nın Dini ve Oluşumu-1857) isimli makalesini okumuş, Adolf Holtzmann’ın daha geniş çaplı eseri *Indische Sagen*’ın içinde bulunan *Mahabharata* destanı ve ayrıca *Ramayana* epik

⁵⁰⁶ A.e., s.76, 77.

⁵⁰⁷ ***Avesta**: “Avesta eski İran dili (Pehlevi) ile yazılmış, zamanla bu günkü İran Farsçasına çevrilen Eski İran dinlerinden olan Zerdüştiliğin kutsal kitabıdır. Avesta, avestak kelimesinden türemiş olup, genellikle ‘hikmet, bilgi esas metin, temel açıklayıcı bilgi’ anlamına gelmektedir. Avestak’ın sadece sözlü rivayet anlamına geldiğini düşünenler bunun, Ermenice anlamak, rivayet etmek demek olan ‘avandem’ kelimesinden türemiş olabileceğini iddia etmektedir.” Bkz.: Azizi Najiba Ziyayi, **Zerdüştiliğin Kutsal Kitabı (Avesta) Üzerine Bir Araştırma**, Doktora Tezi, 2009, Ankara Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Dinler Tarihi), s.33

“Avesta’da yer alan metinlerin gerçek anlamı, Batılı Bilim Adamları konuyla yakından ilgileninceye kadar, bu kitapları kutsal ilan eden insanlar tarafından bile bilinmiyordu. Dolayısıyla; Rönesans deneyinden geçmiş olan bu gibi ülkelerde ‘fikri hür’ olarak yetişmiş bilim adamlarının Avesta’ya ulaşmasına bir ‘keşif’ gözüyle bakmamak büyük bir haksızlık olurdu. Fakat Batılı Bilim Adamları Avesta’yı incelerken yine de -bilgi eksikliğinden olsa gerek- Kürtçe’yi hesaba katmamak suretiyle göz ardı edilemez bir hata yaptılar. Bu araştırmacılar İranî Uluslar söz konusu olduğunda hep sadece ‘Persler’i söz konusu ettiler. Dil olarak da sadece Persçe’yi incelemeyi yeğlediler. Diğer İranî Diller göz ardı edildi. Oysa Kürtçe ve bilhassa Kürtçe’nin Zazaki ve Hewramani lehçelerinin hesaba katılması, araştırmacılara hem Avesta’nın orijinal coğrafyasının tayininde, hem de Peygamber Zarathuştra’nın kimliğinin belirlenmesinde paha biçilemez bilgiler sağlayacaktı.” (Çevrimiçi) www.dunyadinleri.com/tr-TR/dunya-dinleri/kutsal-kitabi-avesta/oku_zerdust-dininin-kutsal-kitabi-avesta-zend-avesta, 3 Mart 2018.

destanı gibi birçok Hint metniyle alakadar olmuştur.⁵⁰⁸

g. Schopenhauer etkisinde *Tristan ve Isolde*, *Die Sieger* ve *Parzival*

Wagner'in daha sonraki çalışmaları bu felsefi ve din temelli tarihsel araştırmaların bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Wagner'in Schopenhauer'i ilk defa okuduğu 1854 yılında *Tristan ve Isolde* için ilk fikir tohumları da atılmış olur. Wagner bundan birkaç yıl sonra (1857), bu tarihten on üç yıl önce Wolfram von Eschenbach'ın *Parzival* epiğini okuduğunu anımsamıştır. *Parzival*, zamanında *Lohengrin*'i yazma konusunda ona ilham olmuş ve bu sefer tekrar bir Kase draması üzerinde çalışma heyecanını tetiklemiştir. O yıl çalışmalarına başlayan Wagner, aynı zamanda bir Budist efsaneden ilham alarak *Die Sieger* (Muzafferler) adlı 'kefaret' temalı dramasına başlamıştır. *Yüzük* dörtlmesine aniden ara veren Wagner, farklı bir felsefi yönelmeye doğru yelken açmıştır.⁵⁰⁹

Wagner'in yaşamında Kutsal Kase efsaneleri her zaman çok önemli yer tutmuş, mitler besteciye büyük ilham kaynağı olmuştur. Kase mitine atıfta bulunan iki eseri *Lohengrin* ve *Parsifal*, Wagner'in tüm eserleri arasında kritik öneme sahiptirler. Mitolojik kaynaklarda Lohengrin^{510*}, Parzival'in en büyük oğlu olarak geçmektedir. Bu nedenle aslında *Lohengrin* (1848), *Parsifal*'in (1882) bir devamı (*sequel*) niteliğindedir, ancak kronolojik olarak ters şekilde bestelenmiş ve sahnelenmiştir. Wagner, Budist draması *Die Sieger*'in (*Muzafferler*) hiçbir zaman

⁵⁰⁸ Kienzle, a.g.e, 90. **Bkz.:** Eugène Burnouf, *Introduction à la histoire du Bouddhisme indien* (Paris: Imprimerie royale, 1844); Carl Friedrich Köppen, **Die Religion des Buddha und ihre Entstehung, Die Religion des Buddha**, 2 c., Berlin, Schneider, 1857-59; **Rama, ein indisches Gedicht nach Walmiki**, Çev. Adolf Holtzmann, Karlsruhe, G. Holtzmann, 1843; **Ramayana, poeme sanscrit de Valmiki**, Çev., Hippolyte Fauche, 9 c, Paris, A. Frank, 1854-58; Adolf Holtzmann, **Indische Sagen**, 2 c., Stuttgart, A. Krabbe, 1854. Wagner bu dönemde, kütüphanesine birçok Hint edebiyatı eklemiştir. Kienzle, dönemin henüz oluşum aşamasındaki Indoloji araştırmaları göz önüne alındığında, Wagner'in bu inanışa bağlı bazı yanlış ve eksik algılamalardan muaf olmadığını da ayrıca belirtmiştir.

⁵⁰⁹ A.y.

⁵¹⁰ *Wagner'in ana kaynağı olan Wolfram'ın *Parzival*'inde, ismin orijinal yazılışı 'Loherangrin' şeklindedir, ancak Wagner genel olarak operalarında Orta Çağ kaynaklarından esinlenerek aldığı isimleri orijinal halinden farklı şekilde kullanmayı tercih etmiştir. Parzival'i Parsifal'e, Anfortas'ı Amfortas'a, Cundrie'yi Kundry'ye, Clinschor'u Klingsor'a, Herzloyde'yi Herzeleide'ye çevirmiştir.

gerçekleşemeyeceğini anladığında, *Parsifal*'ı sanat yaşamının 'son hamlesi' olarak kullanmayı tercih etmiştir.⁵¹¹

Parsifal'in orijinal fikrinin ortaya çıkışı *Tristan ve Isolde* ve *Die Sieger* eserleriyle yakından alakalıdır. Ancak üç eser de dine dair üç farklı konumlanma tercih etmiştir: Örneğin *Tristan ve Isolde*'deki 'aşk'ın metafiziksel gecesi hiçbir standart dinle özdeşleştirilemez bir nitelikte olup, bunun yerine daha çok Novalis'in *Hymnen an die Nacht* (1800) adlı eserinde ifade edilen 'uhrevi' mistisizm (*unworldly mysticism*) formülasyonlarını andırmakta ve Schopenhauer'in 'aşk'a dair sunduğu sosyobiolojik teoriye baş kaldırmaktadır. Bundan apayrı bir konumda olan *Die Sieger* eserinde Wagner, Budist dinin aydınlanma düşüncesiyle, kadın ve erkeğin 'eşit güçler olarak' münzevi mistik birleşimini resmetmiştir. Son olarak *Parsifal*'de ise özellikle Hristiyan unsurları ele alınmıştır: Burada daha önce bahsedilen, Wagner'in çocukken yaşadığı Komünyon tecrübesi yılların ötesinden uzanarak son eserinde gelenekselliğinden ayrıştırılarak bambaşka bir bağlamda sunulmuştur. III. perdedeki 'Hayırlı Cuma' ve Komünyon ayini ile düğümü çözülen (Parsifal karakterine içkin ve dolayısıyla kolektif olan) çatışmalar, Kase toplumunun huzura erişi, Amfortas'ın iyileşen yarası ve tabi ki Kase ile Mızrak'ın birleşmesi tüm simgeselliğiyle seyirciyle buluşmuştur. Buna ek olarak "Wagner, Orta Çağda bulunan tüm olası Kase temsili seçeneklerinin arasından (esas Wolfram'ın *Parzival*'inden ilham almasına rağmen) Robert de Boron'unkini seçmiş, Kase'yi İsa'nın Son Akşam Yemeği'nde içinden şarap içtiği ve Aramatya'lı Yusuf'un İsa'nın çarmıhtayken damlayan kanını içine akıttığı kupa olarak belirlemiştir."⁵¹²

Hem *Parsifal* hem *Tristan*, ızdırabın yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu ve arzunun da ızdırabın sebebi olduğu fikrini temele alan Schopenhauer'ci (ve aynı zamanda Budist) doktrini yansıtmaktadır. *Parsifal*'de, erkeklere arzunun ızdırabını bahşeden 'şeytani' bir kadın figürü ve bu cinsel eylemin Parsifal karakterinde nasıl bir aydınlanma kıvılcımı yaratabileceği sunulmuştur. Diğer tarafta *Tristan* ve *Die Sieger* operaları döneminde, Wagner'in erotik ve 'şeytani' istenç-in, diğer bir deyişle yaşama istenç-inin tezahürü olarak cinsel sevginin kurtuluşa engel oluşturduğuna dair

⁵¹¹ Kindermann, a.g.e., s. 3.

⁵¹² Kienzle, a.g.e., s. 90-91.

Schopenhauer’ci öğretiyi hala reddettiği görülmektedir. Ancak Everett’in de belirttiği gibi, *Parsifal*’in librettosunu yazdığı dönemde Wagner, *Tristan*’da Tristan ve Isolde karakterlerinin yaşadığı türden bir cinsel sevginin kurtuluş getireceğine dair inancından vazgeçmiştir. *Parsifal*’in II. perdesinde Kundry, Parsifal’e cinsel sevgi, (ἔρως ya da *amor*) sunar, ancak Parsifal ona merhametli sevgi (ἀγάπη ya da *caritas*) sunarak yanıt verir. Schopenhauer’e göre ilki sadece ızdıraba götürürken, ikincisi kurtuluş vaad etmektedir.⁵¹³

h. Wagner’in Schopenhauer eleştirisi

Yukarıda *Tristan ve Isolde* örneğinde bahsedildiği gibi, Wagner’in Schopenhauer’e olan hayranlığının yanı sıra, ona karşı çıktığı bazı noktalar da yok değildir. Bunlardan bir tanesi ‘cinsel sevgi’ (aşk) ve ‘insan kişisi’ kavramlarıyla ilgilidir. Wagner’in operalarında işlediği ‘cinsel sevgi’nin temeli Schopenhauer’in felsefesiyle çelişmektedir. Schopenhauer’in *Eşeyssel Sevinin Metafizigi Üzerine*^{514*} (*Metaphysik der Geschlechtsliebe*) adlı çalışmasında türlerin üremesine dair proto-Darwinci teorisi, Tristan’ın Isolde’ye, Siegmund’un Sieglinde’ye ve Siegfried’in Brünnhilde’ye olan aşkıyla tezat oluşturur. Zira Schopenhauer kuramında, insanın tüm doğanın tek belirleyicisi istenç tarafından yönetilen edilgen bir figür olduğunu, cinsel dürtülerin tamamlayıcısı ‘cinsel (eşeyssel) sevgi’nin, yani ‘aşk’ duygusunun ise türün korunup devam etmesi için var olan yaşamsal bir itkiden ibaret olduğunu savunmuştur.⁵¹⁵

Scruton argümanında, “Wagner, Schopenhauer’in ölümün bireyin sona ermesi olduğuna dair görüşünü kabul etmekte, ancak istenç-in nihai gerçeklik olduğuna dair fikrini reddetmektedir. Tam tersine ona göre nihai gerçeklik insan bireyidir: yani kendini aşk ile ortaya çıkaran bilincin vücuda gelmiş öznesi” diyerek Wagner

⁵¹³ Everett, (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/introduction.htm, 4 Mayıs 2017.

⁵¹⁴ *Bu kısım, İTD’nin 4. Kitabının Ek bölümüdür.

⁵¹⁵ Schopenhauer savını şöyle özetler: “Bireysel bilince kendini genelde cinsel dürtü olarak sunan karşı cinsin özel bir bireyine yöneltilmemiş olan, kendinde, görüngüden çok yaşama isteğidir olsa olsa. Ama bilinçte kendini belli bir bireye yönelik cinsel istek olarak gösteren, kendinde, düpedüz özel bir birey olarak yaşama isteğidir. Bu durumda cinsel dürtü kendinde öznel bir gereksinim olsa da ustaca nesnel hayranlık maskesini takma, böylece bilinci aldatma ustalığı vardır. Çünkü doğa, kendi amaçlarına ulaşmak için bu stratejiye gerek duyar.” İTD, s. 311.

karakterlerinin birbirlerine duydukları aşk ile Schopenhauer'in teorisi arasındaki tutarsızlığa dikkat çekmiştir.⁵¹⁶ Wagner'in Schopenhauer felsefesinin bazı açlarına dair ilk eleştirisi Mathilde Wesendonck'a 1858 yılında yazdığı bir mektupta görünmektedir. Burada, Schopenhauer'in sadece 'kurtuluş' görüşünü sorgulamamış, aynı zamanda istenç kavramının idrak ile olan bağlantısı konusunda da sıkıntılarını dile getirmiştir. Bununla birlikte Bell, bütünüyle Schopenhauer'cı bir etkide olması beklenen ve metafiziksel aşk temelinde yazılan *Tristan ve Isolde* eserinin aslında pek de öyle olmadığını savunur.⁵¹⁷ Scruton tarafından çözümlenen bu uyuşmazlığın iki temel noktası vardır: 'yönelimsellik' (*intentionality*) ve 'erotik sevgi'. Felsefi bir terim olan 'yönelimsellik' Orta Çağ Skolastik temelli bir kelime olup 19. yüzyılda Franz Brentano^{518*} tarafından tekrar ele alınmıştır. "Etimolojik olarak 'bir hedefe işaret etmek' anlamına gelen *intendere* fiilinden elde edilen *intentio*^{519*} sözcüğünden gelen Latince kavram, felsefede zihnin bir nesneye ya da bir amaca doğru yönelmesini ifade etmektedir. Yönelimsellik (*intentionality*), İngilizcedeki *intention* (niyet) kelimesinden farklıdır ve kavram bu kelimeyle karıştırılmamalıdır."⁵²⁰

Scruton, Wagner'i ilgilendirenin bahsi geçen bu 'yönelimsellik' kavramı olduğunu belirtir. Zira bu kavram, sevilen kişi uğruna kendini feda etme arzusunun nesneler dünyasında vücut bulmuş 'özgür özneler' olarak bizzat insanın varoluşundan kaynaklandığını ve bu nedenle nesneler dünyasının talepleri kısıkacında sıkıştığını göstermektedir. Scruton, Tristan'ı arzuladığı için Isolde'nin kendini (Kant'çı bir söylemle) *özgürlüğüne meydan okunmuş halde* bulunduğunu söyler.⁵²¹ Scruton, yönelimsellik meselesiyle bağlantılı olarak, Schopenhauer'in istenç ile ilgili sosyobiolojik teorisinin *Tristan ve Isolde*'de Wagner'in ortaya koyduğu, aşıkları

⁵¹⁶ Roger Scruton, **Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner's Tristan and Isolde**, Oxford, Oxford University Press, 2004. s.190.

⁵¹⁷ Bell, a.g.e., s.34.

⁵¹⁸ Brentano'ya göre yönelimsellik, zihinsel ve fiziksel olan arasındaki farkı tanımlar. Brentano'nun indirgenmezlik (*irreducibility*) tezi ("zihinsel olgular fiziksel olguların bir türü olamaz") bir dönem zihnin 'beynin kendisi' olamayacağına dair fikri savunmak için kullanılmıştır. Ancak bu, şimdi genel kabul gören bir durum değildir. Bell, a.g.e., s. 34.

⁵¹⁹ Carruthers, *intentio* kelimesinin Latince *intendo* (işaret etmek) fiilinden türemiş olduğunu söyler. Bkz. Marry Carruthers, **The Craft Of Thought, Meditation, Rhetoric, And The Making Of Images, 400-1200**. Cambridge University Press, UK, 1998, s.15.

⁵²⁰ (Çevrimiçi) <https://plato.stanford.edu/entries/intentionality/>, 2 Ocak 2018.

⁵²¹ Scruton, a.g.e., s. 150.

ölümünden sonra da birleştirecek olan ‘uhrevi aşk’ın gücünü açıklamakta başarısız olduğunu savunur. Ona göre, Schopenhauer’in önerdiği sosyobiolojik teorilerin yalnızca bazıları altta yatan ‘üreme işlevselliği’ bakımından bu olguları açıklayabilmekte; ancak, sevilen kişiye duyulan arzunun son derece ayrıcalıklı (ve bireye ait) yönelimselliğini ve dolayısıyla insan kişisinin bu duyulan arzudaki önemli rolünü anlama konusunda yetersiz kalmaktadır. Dahası, Schopenhauer’cı (ve tabi ki proto-Darwin’ci) sosyobiolojik teoriler, örneğin kıskanç insanların düşmanlarını yok etme isteğine dair bir açıklama getirebilirken, bireylerin sadakatsiz aşıklarını yok etmek isteme nedenlerini ya da aşıkları için canından vazgeçmeyi göze almalarını açıklayamamaktadırlar.⁵²²

Scruton, Schopenhauer’in felsefesindeki eksik parçanın Wagner’in dramasının merkezinde yer aldığını söyler. Bu da bizi bahsettiği ikinci kavram olan ‘erotik sevgi’ye getirir: Schopenhauer, Wagner’in dramasının merkezindeki ‘erotik sevgi’ olgusuna açıklama getirememektedir. Schopenhauer’in, ölümü algılama biçimine, deneyimsel dünyaya dair olumsuz bakışına ve birey teorisine^{523*} (teoriye göre doğa bireye tamamen ilgisizdir) Wagner’in yaşamı ve devamlılığını kapsayan ‘erotik sevgi’ olgusuyla meydan okunmaktadır. Dolayısıyla erotik sevgi özünde bireyselleştiricidir: yönelimsel nesnesi ‘öteki’nin vücuda gelmiş ve ikame edilemez öznelliğidir. Erotik sevgide değer verilen şey, herkeste tezahür eden, görünümünün arkasındaki kişilikten yoksun olan istenç değil, aksine birey olarak tam da öteki kişidir, onun ayrıksı öznelliğidir (ki bu da Schopenhauer’in bireyin sadece istenç-in edilgen bir tezahürü olduğu fikriyle çelişmektedir). Dolayısıyla erotik sevgi, gerek gelecek nesilleri üretmesi işlevi ile, gerek bireysel öznenin varlığının kutlanması ve onaylanması olarak yönelimselliği ile ölümün ve onun hükmünün alt edilmesi anlamına gelmektedir.⁵²⁴ Erotik sevgi ile ilgili en önemli uyumsuzlıklardan biri de ‘istenç-in reddi’ konusudur.

⁵²² A.e., s.177-178.

⁵²³ *Schopenhauer’e göre, istenç bireyde vücut bulduğunda kendine sadece bir işkence ve zulüm kapısı daha açmaktadır. Ona göre, bu dünyada bireyi ödölsüz hiçbir arzu, amaçsız hiçbir acı ve çözümsüz hiçbir çatışma beklememektedir. Bireyin bakış açısından, kendinin varoluşu bir hatadan ibarettir: Ancak bu, yaşama istenç-inin kendini sürekli *İde* olarak açığa çıkarmak için yanıp tutuştuğu bir hatadır. İstenç, bireyselliğin içine ‘düşürür’ ve aslında evi olan sonsuzluk okyanusunun serin dünyasından alıkonmuş biçimde, temsiller dünyasında bir süreliğine tutsak kalır. İstenç-in birey olarak yaşamı, aslında Adem’e ait olan ilk günahın kefaretidir: yani bizzat var olmanın ağır suçunun. Scruton, a.e., s.130.

⁵²⁴ Scruton a.y.

Erotik sevgi tabi ki özne olarak ötekini arzulamakta ve istenç bu noktada ötekini isteme şeklinde tezahür etmektedir.⁵²⁵ Ancak Wagner, aşk olgusu içindeki arzuyu, acıdan kaçınmanın bir yolu olarak görmez. Aksine aşk, tasarım olarak dünyadaki olgular arasındaki tüm istenç-lerden ayrı bir yerde seyretmektedir. Bu anlamda “*Tristan ve Isolde*, Schopenhauer’in ifade etmeye çalıştığı, bireyselliğin ölmesiyle erişilecek *nirvana* kavramının ‘sanatsal bir karşıtı’ olarak karşımıza çıkmaktadır”⁵²⁶, çünkü aşk, bireyselliği incelemekte, kişiyi bireyselliğiyle arzulamayla hedeflemektedir.

Her şeye rağmen Wagner’in söylemlerinde elbette Schopenhauer etkisi yadsınamaz derecede belirgindir. Ancak Wagner’in “Schopenhauer’ı keşfetmeden önce Schopenhauer’cı” olduğunu dile getiren ilk kişi Wagner makalelerinin İngilizce tercümanı William Ellis’tir. Wagner’in 1834’te yazdığı *Pasticcio* makalesi⁵²⁷, 1854’te *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya’yı* okumadan önce bu fikirleri taşıdığının ilk göstergelerindendir. Bir başka önemli örnek ise 1849’da yazılmış olan *Das Kunstwerk der Zukunft* (Geleceğin Sanat Eseri) adlı makalenin açılış sayfalarındadır:

“Doğa sayısız formunu kazara (*absichtlos*) ya da istemsiz (*unwillkürlich*) bir amaçla değil, ihtiyaçlarına (*Bedürfnis*) göre ve dolayısıyla Gereklilik (*Nothwendigkeit*) yüzünden meydana getirmektedir. Aynı Gereklilik, insan yaşamının üretimi ve şekillendirici gücüdür. Sadece istemsiz ve rastlantısal olmayan şey, gerçek bir ihtiyaçtan ortaya çıkabilir; Yaşam’ın kendi ilkesi sadece bu İhtiyaç temeli üzerine kuruludur.”⁵²⁸

Ellis, bu paragraf ve bunu takip eden bölümlerden yola çıkarak Wagner’in felsefesinin ‘kendine has’ olduğu haklı yorumunu yapmıştır: “Wagner’in, ‘İstenç’ (*Wille*) yerine ‘Gereklilik’ (*Nothwendigkeit*) terimini kullanması dışında, tüm şema başından sonuna kadar Schopenhauer’cı bir bakış açısına sahiptir ve ‘İstenç’in aşamalı evriminin manifestosu, başlangıç gücünden İdrak ve Ruha kadar, yüzyılın en büyük

⁵²⁵ Bell, a.g.e., s.35.

⁵²⁶ Kienzle, a.g.e., s. 90.

⁵²⁷ PW, 8:65-66; JA, 5:19. Wagner makalesinde şöyle yazmıştır: “Dramatik sanatın özü bizzat onu yaratan özne veya bakış açısından değil, şuradan kaynaklanır: tüm insan yaşamının içsel çekirdeği ve eyleminin, yani *İde*’nin kavranışından ve açığa çıkarılışından. Dramatik eserler sadece bu kriter ile değerlendirilmelidir, farklı bakış açıları ve onları yazan farklı öznelere sadece bu *İde*’nin özel çeşitlilikleridir.”

⁵²⁸ PW 1:69; GSD 3:42; JA 6:9.

filozofu tarafından yazılmış olabilir”⁵²⁹ diyen Ellis, Wagner’in felsefi orijinalliğinin altını çizmiştir. Roger Hollinrake de yorumlarında benzer bir görüş benimsemiştir: “Wagner’in Schopenhauer ile ilgili tavrı, tıpkı Genç Almanya, Hegel ve Genç Hegelciler ile olduğu gibi, edebi bir bağımlılıktan çok yaratıcı ve geriye dönüşlü bir özdeşleşmedir. Benzerlikler kadar uyumsuzluklar da aynı ölçüde kayda değerdir.”⁵³⁰ Ayrıca, Wagner’in kendisi de Schopenhauer’in kendi düşüncelerini -bilinçdışı bir seviyede de seyretse- onayladığının farkındadır. Schopenhauer’i okuyan Wagner’in şu sözleri bunu açıkça vurgulamaktadır: “İşte nihayet şimdi kendi Wotan’ımı anlayabildim!”⁵³¹

Wagner’in Schopenhauer’i okumadan önce bu fikirleri ne kadar taşıdığı bir yana, Schopenhauer’in Wagner’in felsefi ve sanatsal gelişimini ve özellikle *Parsifal*’i oluştururken ortaya koyduğu teolojik taslağını ne kadar etkilediği oldukça açıktır. Üçüncü dönemi sonlandırırken, Schopenhauer’in Wagner’in Hristiyanlığa bakışını derinden etkilediğini ve dinin özüne duyduğu hayranlığı nasıl çoğalttığını bir kere daha belirtmekte fayda var. Schopenhauer’in sunduğu temel kavramlar olan ‘acı çekiş’ ve ‘yaşama istenç-inin reddi’, Hristiyan mitolojisinde öncelikle İsa’nın haçında karşılığını bulur. Ancak bunun da Wagner’in Schopenhauer’i okumadan önce *Nazaretli İsa* eskizlerinde zaten kabul ettiği bir anlayış olduğu bilinmektedir.

4. Dördüncü Evre (1873-83): Wagner’in Teolojik Araştırmaları ve *Parsifal*’in Doğuşu

Wagner’in edindiği Hristiyan görüş, elbette sadece Schopenhauer’le sınırlı değildir. Gerek *Nazaretli İsa* gerek *Parsifal* için kullandığı teolojik ve mitolojik bağlam Wagner’in başka önemli kaynak ve kavramlarla olan sıkı ilişkisinin doğal bir sonucu olarak ortaya konmuştur. Teolojik olarak dördüncü ve son evresinde, *Parsifal* eserinin tamamlanmasına kadar geçen yıllar içinde Wagner’in Hristiyan teolojisiyle olan bağı son derece yoğunlaşmıştır. Wagner bu dönemde yazdığı *Parsifal* eseri ile

⁵²⁹ PW 1:69

⁵³⁰ Roger Hollinrake, “Philosophical Outlook,” **The Wagner Compendium: A Guide to Wagner’s Life and Music**, Ed. Barry Millington, London, Thames and Hudson, 1992, s. 145.

⁵³¹ **My Life**, s. 510; **Mein Leben** 2:523.

yalnızca sanatsal zirvesine erişmemiş, aynı zamanda son derece zengin bir teolojik birikim ve iç görü de geliştirmiştir. Wagner'in dördüncü evresine etki eden önemli faktörler arasında mistisizm (*gizemcilik*), Ezoterizm, Gnostisizm gibi kadim felsefi ve teolojik kavramlar olduğu kadar, Komünyon ve vaftiz töreni gibi Hristiyan ritüellerinin ezoterik ve simyacı bir bakış açısıyla ele alınması ve son olarak da gerek Marthin Luther'e gerekse Meister Eckhart gibi ses getiren Orta Çağ ve 19. yüzyıl mistik teoloji yazarlarına dair yaptığı yoğun okumalar bulunmaktadır.

a. Temel Bir Uzlaşmazlık: Wagner'in Merhamet Etiği ve Modern Almanya Politikaları

Wagner'in bu son dönemini ve teolojik araştırmalarının ardındaki 'merhamet' etiği kavramını derinden etkileyen önemli bir sosyopolitik gelişme Fransa Prusya Savaşı (1870-1871) ve sanatçının buna gelişmeye verdiği tepkidir. Savaş esnasında Wagner'in benimsediği milliyetçi görüş ve duyduğu coşku kısa soluklu olmuştur. Dağınık Alman devletlerinin birleşmesinin spiritüel bir yenilenme getireceğini umut eden Wagner, liberalist bir politikanın ve toplumsal adaletin benimseneceğini düşünmüş, dolayısıyla kültür ve sanatın bu konuda devlet tarafından cömertçe destekleneceğini ve tüm halkı birleştirip Almanlara kültürel bir kimlik kazandırabileceğini öngörmüştür. Ancak, 1871'de kurulan Almanya İmparatorluğu^{532*} son derece materyalist ve fırsatçı bir düşünce tarzını benimsemiştir. Büyük işçi gruplarının fakirleşmesi, şehirlerin hızla büyümesi ve açıkça desteklenen militarizm, birçok insanda olduğu gibi Wagner için de bir uyanış yaratmış, politik rejimin noksanlarını görünür kılmıştır. Bu sosyopolitik düzlemde, bilgiye sadece bilimsel ve pozitivist olduğu sürece değer verilmektedir. Sanat, yalnızca temsili bir işleve sahip olmakla birlikte bu dönemde son derece az devlet desteği görmüştür.⁵³³

Bu ortam elbette Wagner'in felsefi düşünce yapısıyla çelişmiştir. Bilindiği gibi Schopenhauer'ı okuduğundan beri Wagner için çok büyük önem taşıyan merhamet etiği, 'uyum sağlayanın hayatta kalması' (*survival of the fittest*) yaşam ilkesini benimsemiş bir ülkede pek az şey ifade etmektedir. Bu, Wagner için -Schopenhauer'cı

⁵³² **Das Zweite Deutsche Kaiserreich*, 1871-1918

⁵³³ Kienzle, a.g.e., s. 105-106.

terminolojiyle- istenç-in zalim hükümdarlığıdır. Böyle bir düzende rasyonel düşünce, empati ve merhametten çok daha fazla değer taşımaktadır. Nitekim, egoizmin alt edileceği ütopyası ve insanlığın barış içinde yaşayacağı fikri daha da uzağa itilmiş olur. Kienzle makalesinde Wagner'in geleneksel Eski Ahit'in cezalandırıcı ve yargılayıcı Tanrı imgesini bu konuda sorumlu tuttuğundan bahsetmiştir. Zira Wagner'e göre Yahudilik egoist, kapitalist ve iyimserdir.⁵³⁴ Wagner'in metafiziksel görüşü kendi çağdaşlarından dramatik ölçüde ayrılmış, hükmeden materyalist anlayışa başkaldıran bir dini düşünceyi, şahsi felsefi konumlanmasına eklememeyi tercih etmiştir: İsa Mesih ve onun merhamet dini. Wagner, İsa'nın yoksulluğunu ve acı çekişini kendi çağdaş toplumunun egoist değerleriyle yanyana getirmiş ve karşılaştırmıştır. Wagner her gerçek dinin, özellikle 'fedakâr' duruşundan dolayı İsa figürünün ve Hristiyanlığın, özünde dünyanın ve insanların zaaflarını ve acizliğini tanıdığını; mistiklerin tam da bu sebepten dinleri inşa ettiklerini belirtmiştir.⁵³⁵ Tüm mistik öğretilerin özünde anlattığı gibi, insanın kendi hayatını olumlu yönde yaratabilme gücü olduğunu, ancak bunu bencilliğinden arınıp, egosunu öldürerek yapabileceği gerçeğinin altını çizen Wagner, yalnızca bu sayede sürekli arzulama halinden, yani istenç-ten vazgeçilebileceğini öngörmüştür. Tasavvuftaki nefis terbiyesinin karşılığı olan bu anlayış, Harari'nin 'evrimsel bir hata' olarak nitelendirdiği, *Sapiens*'e ait ebedi tatminsizliğine adeta ışık tutmaktadır. Bir irrasyonalist (*usdışıcı*) olarak Schopenhauer'in de belirttiği gibi bu, akıl yoluyla değil sadece sezgisel (*intuitive*) olarak algınabilen bir öğreti ve erişilebilen bir birlik anlayışıdır: Budizm'deki *nirvana* ve Tasavvuf'taki *vahdet-i vücud* anlayışını karşılamaktadır.

Freke ve Gandy, "Pagan felsefesinin [de] merkezinde, tüm şeylerin Bir olduğunun kavranışı" olduğunu belirtmiş, "ayrı bir benlik (ego) olarak sınırlı kendilik hissini ve Tanrı ile mistik birliği deneyimleyen inisiye" olmuş kişinin yeniden doğmuş ve gerçek huzuru bulmuş bir insan olarak varlığını sürdürdüğünü vurgulamışlardır.⁵³⁶ Mistikler 'insani çıkmaz'ın (*human predicament*) son derece farkında olarak binlerce yıl içinde arzusunun acı veren devinimini sonlandıran ve dolayısıyla huzura, mutluluğa götüren öğretiler bütününi geliştirmişlerdir. Gelgelelim, geleneksel din anlayışındaki

⁵³⁴ A.e. s.106.

⁵³⁵ A.y.

⁵³⁶ Freke & Gandy, **İsa Miti**, s. 27-28.

iyimserlik (*optimism*), yani yaratıcı-Tanrı modelinin şayet ‘doğru’ davranılır ve metinlerdeki kurallara uyulduğu takdirde insanı bir ‘kul’ olarak kötülüklerden koruyacağına dair geliştirilmiş ‘iyimser’ inanç, Wagner’in teolojik ve felsefi konumlanmasıyla tamamen ters düşmektedir. Wagner bu sebeple, Schopenhauer’in insan doğasına dair karamsar (*pessimist*) görüşünü, çağdaşlarının ve geleneksel din anlayışının iyimser (*optimist*) duruşuna tercih etmiş, mistiklerin tüm dinlerin özünde belirttiği mermahet etiğini, varlıkları, korku ve zulüm saçan bir doğa ve sonsuz acıdan kurtaracak tek çözüm ve teselli unsuru olarak görmüştür.

Wagner’in teolojik olarak son döneminde olgunlaştırdığı merhamet etiği ve mistisizme olan ilgisi daha önce de belirtildiği gibi Schopenhauer felsefesini okuması ve dolayısıyla Budizm’le tanışmasıyla farklı bir boyut kazanmıştır. Wagner’in Batı dünyası ve rasyonel düşüncenin acımasız ve tekinsiz doğasıyla ilgili düşüncelerine geçmeden önce, bu noktada Hristiyanlığın ve Eski Ahit’in de kökenlerinin Doğu mistisizmi olduğuna dair önemli tarihi bulguların altını çizmekte fayda var. Mastrogiovanni’nin belirttiği gibi, aslında Konstantin’in (MS 4. yy) hükümdarlığına ve Roma İmparatorluğu’ndaki Kilisenin asimilasyonuna dek Hristiyanlık bugün anladığımız anlamda ‘batılılaşmamıştır’. Bu nedenle Wagner *Parsifal*’de, Kilise’yi geleneksel batı konjonktüründen ayırttığı bir bağlama oturtmuş, diğer bir deyişle Budizm ve Hristiyanlığın özlerindeki örtüşmeye dikkat çekmiştir.⁵³⁷ Wagner, yaşamının son otuz senesinde, Hindistan’ın iki kadim dini olan Hinduizm ve Budizm’e büyük ilgi duymuş ve onları yakından incelemiştir. Schopenhauer’in Hristiyanlıkla ilgili tezini benimsemiş olan Wagner, 1855’te Franz Lizst’e yazdığı mektubunda, Hristiyanlığın Greko-Romen^{538*} dünyasında sahneye çıkmasına rağmen aslında Yahudilikten türemediğini, Hint dinlerinden ve Mısır üzerinden İsrail’e ulaşan Budizm unsurlarından filizlendiğini söylemiştir. Aynı mektupta Wagner, insanlık tarihinin en kutsal dini olarak nitelendirdiği Brahman öğretilerinin ve bunun en mükemmel haline ulaştığı Budizm’e olan hayranlığını dile getirmiş, İsa ve M.Ö. 5. yüzyılda yaşayan Buda Shakyamuni’nin öğretilerindeki ortak ahlaki prensiplere dikkat çekmiştir.⁵³⁹

⁵³⁷ Mastrogiovanni, a.g.e., s.53.

⁵³⁸ ***Greko-Romen**: İlkçağ sonlarında Akdeniz havzasına egemen olan kültür.

⁵³⁹ Schopenhauer, *Über die Grundlage der Moral*, s. 281; Wagner’in Franz Lizst’e yazdığı, 7 Haziran 1855 tarihli mektup, *Briefwechsel zwischen Wagner und Lizst*, Ed., **Erich Kloss**, Leipzig, Breitkopf und Härtel, 1910, 2:79.

Budizm'in, Hristiyanlık üzerinde ne denli etkili olduğunu tarihsel bir çerçeveye oturtmak pek mümkün olmasa da önemli olan Wagner'in aralarındaki bu bağlantıya inanmış ve bu zenginliği kendi bireysel çalışmalarında incelikle kullanmayı tercih etmiş olmasıdır. Dolayısıyla Wagner'in *Parsifal* eseriyle, Hint mistisizmi, bununla bağlantılı olarak Yahudi-Hristiyan geleneğinin ezoterik bakış açısı ve Schopenhauer'in İstenç felsefesi temelinde bir sentez sunduğunu söylemek mümkündür.

b. Sömürü ve Şiddet Araçları Olarak Kurumsal Din, Kapitalizm ve Gelişim Etiği

Wagner'e göre Batı tarihi sadece bir savaşlar silsilesi ve benzeri şiddet eylemlerinden ibarettir. Daha da acısı, bu eylemler tarih boyunca çoğunlukla Hristiyanlık adına işlenmiş insanlık suçlarıdır. Bundan ötürü Wagner tüm dini kurumları toptan reddetmiştir, zira ona göre kurumsal din bir iktidar aracı olarak her daim kötüye kullanılmıştır. Buna karşıt olarak en kadim Hristiyan öğretilerinin kökeninde, Budizm'de ve Pisagorcuların^{540*} gizli cemiyetlerinde keşfettiği gibi,

⁵⁴⁰ ***Pisagor:** M.Ö. 570 yılında doğan ünlü filozof, matematikçi ve Pisagorculuk olarak addedilen akımın kurucusu Pisagor ya da Pythagoras, inisiye edilerek Ezoterik doktrin dünyasına ilk adımını atmıştır. İsmet Zeki Eyüboğlu, **Tasavvuf-Tarikatlar-Mezhepler Tarihi**, Der Yayınları, İstanbul 1990, s. 53. Antik Mısır Osiris dininin en gizli sırlarını öğrenen Pisagor, sayıların Ezoterik kullanımına çok önem vermiştir. Zerdüşt dinini, Hindistan'ın kadim Rama dinini tanımış, Kudüs'te Kabala inancı mensuplarıyla temas kurmuştur. Kabala inancındaki mistik sayı tekniğini inceleyen Pisagor, otuz dört yıl sonra Yunan topraklarına geri dönmüş ancak öğretilerini burada yaymakta güçlük çektiği için İtalya'da Cratona kentinde kendi ekolünü oluşturmuştur. Edouard Schure, **Büyük İnisiyeler**, RM Yayınları, İstanbul, 1989, s. 411. Amacı sadece ezoterik dini bilgileri öğretmek değil, aynı zamanda siyasi bir örgütlenme de yaratmak olan Pisagor kendi enstitüsünü kurmayı başarmıştır. İnisiye edilen tüm öğrenciler aynı zamanda fizik, psişik, dini ve siyasi tüm ilimleri de öğrenmişlerdir. Gener, a.g.e., s. 54-55. Kabala inancında da önem taşıyan sayılar Pisagor'un kurduğu felsefi sistemde de kendini göstermiştir: *Parsifal*'deki Kase ve Mızrak simgeleri, İsa Mesih bedeni ve evrensel birlik kavramlarıyla bağlantılı olan *Monad*, *Diyad*, *Triad* ve *Tetrad* sayıları tez için önem taşımaktadır. Gener'in belirttiği gibi, Pisagor'a göre *Monad*, yani 1 sayısı, tanrısallığın, makrokozmosun, eril ateşin, ölü sonu olmayan ebedi yaratıcı enerjinin simgesidir. *Monad*, İlahi Hikmetin karşılığıdır. Ancak Tanrısallık, aynı zamanda yeryüzündeki tezahürü olan insanın da simgesidir. Dolayısıyla *Monad* hem makrokozmos hem mikrokozmos'tur. Bu düşünceye göre, insan-ı kâmil olma mertebesine erişen inisiyeler, mikrokozmosu makrokozmos ile birleştirebilme, ona erişebilme gücüne sahiptirler. *Parsifal*'de *Monad* Mızrak'a karşılık gelmektedir. Bu, Hinduizm'deki *Atman* (kişisel ruh) ile *Brahman*'ı (evrensel ruh) birleştirebilmekle eşdeğerdir. *Diyad*, yani 2 sayısı evrendeki ikiliğin, yani dualitenin simgesidir. Buğday tanesini ortadan bölen tekil çizgi yani *Monad*, *Diyad*'ı birleştiren temel prensiptir. Arap alfabesindeki elif harfi (ا) bu nedenle, tek bir çizgidir ve alfabenin ilk harfidir: Buğday çekirdeğinin bu şiirsel görseli, insan tohumunda da saklıdır ve tüm yaradılışı yansılamaktadır. Diğer bir deyişle *Diyad*, yani ikilik, hayatı üreten bölünmez aktif eril prensip ile yaşamı, içine aldığı tohum sayesinde yaratabilen bölünebilir

barışçılık (*pacifism*) ve et yemekten uzak durma (*vegetarianism*) olduğu fikrine ulaşmıştır. Wagner, insanlığın savaşma eğiliminin ve ‘cinayet’ olgusunun aslında insanlığın yemek için hayvanları katletmesine duyduğu kayıtsızlığın son derece doğal ve mantıklı bir sonucu olduğu görüşündedir.⁵⁴¹ Nitekim Bayreuth operasının yapımı ve açılışı süresinde Wagner’in vejetaryan olduğu bilinmektedir. Zira ona göre hayvan eti yemek insan dejenerasyonunun ve doğasındaki zulüm potansiyelinin en büyük körükleyicilerinden biridir.⁵⁴²

Son yazılarında Wagner, kendi çağdaş toplumunu hem dinsel acıma duygusundan yoksunluğundan dolayı hem de acı çekenlere karşı merhamet hissi beslemediği için son derece ağır şekilde eleştirmiştir: Wagner’e göre, açlık çeken işçiler, kapitalizmin vahşi doğası, sömürülen çocuklar ve ‘ilerleme’ adına bilimsel deneylerde acımasızca işkence gören hayvan denekler, her ne pahasına olursa olsun kar ve gelişim amacı güden sözde ‘medeni’ bir toplumun üzerine barbarlığın kara gölgesini düşürmektedir. Böyle barbar bir medeniyete dair hiçbir “umut beslemeyen”^{543*} Wagner, tam da bu sebepten sadece bireysel boyutta geliştirilebilecek bir ‘kurtarıcı’ fikrine iman eder: Daha ileriki yıllarda *Parsifal*’de geliştireceği İsa Mesih arketipi (Eski Ahit ve Hristiyan teolojisinde geçen) Adem’in ‘günahını’^{544*} temizleyecek, içimizdeki merhamet duygusunu canlandıracak ve kurtuluşu sağlayacaktır. Bu nedenle Wagner, geleneksel anlamdaki İsa figürüne atfedilen tüm pozitif ve barışçıl özelliklere sarılmış, onları kendi sanatsal dehasını kullanarak

dişi prensibin ezoterik bir simgesidir. *Parsifal*’de *Diyad* Kase’ye karşılık gelmektedir. *Monad* ve *Diyad*’ın birleşiminden meydana gelen *Triad*, yani 3 sayısı aktif ve dişi prensipten ortaya çıkan bilgelik eseridir. Mısır inancındaki Osiris ve İsis’in oğlu Horus’tur. Hristiyan mitolojisindeki Tanrı ve Kutsal Ruh’tan sonra gelen oğul, yani İsa Mesih arketipidir. Bir diğer deyişle, evrensel birlik mertebesine ulaşan, tefekkür ve felsefeyle yoğurulan, nefisini terbiye eden insan-ı kamil’dir. Triad, bilgeliliğin eseri olduğundan aynı zamanda ilahi kelimedir (*Logos*). Eserde Parsifal karakteri burada bahsedilen Mesih bedenini temsil etmektedir. *Tetrad*, yani 4 sayısı ise sonsuzluğun simgesidir, maddesel dünyadaki dört temel element olan hava, toprak, su ve ateş’in karşılığıdır. Semavi dinler bunu dört başmelek olarak kabul etmişlerdir. Dikey ve yatay çizgi evrensel haç’ı, yani Hristiyan mitolojisinde Mesih’in üzerinde can verdiği çarmıh modelini oluşturur. Temelde dört ucu, dört elementi, dört yönü simgelemekte ve çizgiler birleştirildiğinde ise 360 dereceyi, yani daireselliği ve birliği oluşturmaktadır. Eserde, kahraman Parsifal’in Klingsor’u öldürürken yaptığı işaret bu haç simgesine ve *tetrad* sayısına denk gelmektedir. A.e., s. 58.

⁵⁴¹ Kienzle, a.g.e., s.106.

⁵⁴² Mastrogiovanni, a.g.e., s. 172.

⁵⁴³ *Wagner, “Wollen wir hoffen?” *SSD*, C.X, s.123-24.

⁵⁴⁴ *Adem’in günahı, Parsifal eserinde Amfortas’ın yarasıyla özdeşleştirilmiştir. Bu yaranın neyi temsil ettiği, Hristiyan teolojisi, Schopenhauer felsefesi ve Harari’nin sunduğu evrimsel bakış açısıyla ileride işlenecektir.

Parsifal karakterinde kişiselleştirmeyi hedeflemiştir: ‘Yaratıcı’ tarafından göklerden gönderilecek ve insanlığı günahlarından kurtaracak bir peygamber değil, kendi içimizden çıkaracağımız, özümüzdeki yaratıcı tohumlarımızda saklı, mistiklerin eriştiği Hikmet’in (*Sophia*) nüvesi olan Mesih’in ışıyan altın bedeni (*Solar Logos*) ... Kienzle’nin belirttiği gibi, bu anlam ve ezoterik derinlikteki bir Hristiyanlık öğretisi, Wagner için pekala “geleceğin dini” olabilecektir.⁵⁴⁵ Wagner’in Cosima’ya söylediği sözler bunu açıkça ortaya koymuştur: “Bana kalırsa, Hristiyanlık yeryüzüne henüz gelmedi, ve tıpkı ilk [Gnostik] Hristiyanlar gibi ben de İsa’nın ikinci gelişini beklemekteyim”.⁵⁴⁶

c. Wagner’in ‘Yaratıcı’ ile Muhakemesi

*“Tanrı’ya değil ancak günahsız İsa’da kendini açığa çıkaran tanrısallığa inanıyorum.”*⁵⁴⁷

-Richard Wagner

Wagner’e göre sadece sıradan halkın ‘ahmaklığı’ üzerinden yürüyen kurumsal din iktidarı, modern toplumda değerlerini yavaş yavaş yitirmekte ve modern bilim, ‘yaratıcı-Tanrı’ modelini her geçen gün daha da imkânsız hale getirmektedir.⁵⁴⁸ Wagner’in bununla ilgili bir problemi yoktur, zira Schopenhauer’in istenç kavramıyla tanıştığından beri ateist olduğunu zaten açıkça vurgulamıştır. Wagner; dünyayı, cenneti ve tüm canlıları yaratıp, onları koruyup kollayan ‘insanüstü bir merhamet ve sevgi iktidarı’ olmadığı kanısına çoktan varmıştır.^{549*} Wagner, acımasız bir doğada galip gelebilmek, arzularını tatmin edebilmek ve kendi varlığını devam ettirebilmek için türlü fenalıklar yapabilme potansiyeline sahip canlıların yaşadığının farkındadır. Dahası, insan ırkının, özellikle de kendi yaşadığı pragmatist, rasyonalist ve kapitalist düzende zulüm konusunda sistematik bir benzersizlik gösterdiğinin bilincindedir. Wagner’e göre kurumsal din ve tüm aygıtları ise bu konuda ikiyüzlü bir davranış

⁵⁴⁵ Kienzle, s. 106-107.

⁵⁴⁶ CT, C.II, s. 382.

⁵⁴⁷ Cosima’nın Günlükleri, 20 Eylül 1879 tarihinde yazılan ifade. İlahiyata dair, Bkz.: **Religion und Kunst, GSD**, C. X, s.215; **PW** C.VI, s. 216.

⁵⁴⁸ “Publikum und Popularität,” **SSD** C.X, s.86.

^{549*}Bu konuya dair belirgin kanıtlar Wagner’in son mektuplarında ve makalelerinde olduğu kadar Cosima’nın günlüklerinde de yer almaktadır.

sergilemektedir. Din uğruna yapılan onca savaş gerçekten saf sevgiden ibaret bir yaratıcı tarafından desteklenebilir mi, diye sorar Wagner. Peki sömürge ülkelerin yoksul topraklarında açlıktan ölmek üzere yerde kıvranan bir çocuğun ölümünü bekleyen akbabayı, çocuğu parçalayıp yemekten kim alıkoyabilir? Ya da zalim bir ekonomik sistemin kölesi olan işçilerin, insani sınırları aşan çalışma saat ve koşullarını merhamet ve adalet duygusu dışında hangi kudret iyileştirebilir? Peki küçük bir çocuğun sevgi ve şefkat görmek yerine aile içinde seneler boyunca fiziksel ve psikolojik tacize uğramasının nasıl bir ‘ilahi anlamı’ olabilir? İnsanlara yapılanlar bir yana, insanların hayvanlara ve doğaya verdiği zararı telafi edecek bir ilahi güç var mıdır? Eğer Tanrı tüm düşünen ve hisseden hayvanları yarattıysa, neden yüzlerce senedir mezbahanalarda vahşice katledilen, kürkü için derisi soyulan ya da insanların avcılık merakının birer kurbanı olan hayvanlara merhameti yoktur? Kendilerini insanların fenalıklarından hiçbir zaman koruyamayacak birçok hayvan türünün, insanların kölesi olması hangi merhametli Tanrı’nın evrensel adalet anlayışına sığmaktadır? Ve eğer insanların başına gelen kötülükler ilahi bir sınavın parçasıysa ve insan yeterince sabredip dua ettiğinde cennetle ödüllendirilecekse, hayvanların başına gelen vahşeti, hayvanlar açısından ilahi bir sınav olarak değerlendirmek mümkün müdür? Diğer bir deyişle ruhu olan insana, olgunlaşması için verilen acı, (teist dinlere göre) ruhu olmayan hayvanlara neden verilmektedir? Eğer acı da sevinç de Yaratıcı’dan geliyorsa, en az insan kadar sosyalleşme, duygusal bağ kurma, yas tutma, oyun oynama, sevgi besleme gibi his ve güdülerle; ayrıca son derece karmaşık beyin fonksiyonlarıyla donatılmış (özellikle memeli) hayvanların bu sistemdeki yeri ve anlamı nedir? Ve son olarak, eğer Tanrı onları insan zulmünün karşısında yalnız bıraktıysa ta en başta var olmalarının nasıl bir amacı olabilir?

Tüm bu sorgulamalarla geleneksel anlamdaki Tanrı olgusunu bir kenara iten Wagner, diğer tarafta dinin iyimser ve barışçıl özünü toptan reddetmemiş, aksine bunu olabildiğince kucaklamıştır. Mistisizmin bir ‘varlıklar meclisi’ olarak gördüğü kâinat fikrini benimseyen Wagner, Hristiyanlığın bir Tanrı kavramı olmadan hayatta kalamayacağını farketmiştir. Eşi Cosima’ya toplum önünde Tanrı kavramını sorgulamanın başına getirebileceği belaya değeceğini fakat bunu yapmanın ne denli

zor bir misyon olduğundan dert yanmıştır.⁵⁵⁰ Yine de bu misyonu çağdaş teologlara da bırakmaya niyetli değildir. Bu nedenle Wagner, yoğun olarak birçok din ve tarih dersi almaya başlamıştır.⁵⁵¹

d. Wagner'in Teolojik Okumaları ve *Parsifal*'e Etkileri

Daha önce de belirtildiği gibi, Wagner'in mistisizme olan ilgisi dördüncü evresinden çok daha öncelere dayanmaktadır. Ancak bu dönem içinde, ileriki yıllarda *Parsifal* eserini şekillendirecek olan teolojik çalışmalara özellikle eğildiği görülmektedir. 5 Nisan 1864 yılında Mathilde Maier'a yazdığı mektubunda, Wagner'in "Önümde Alman Hristiyan mistikleri duruyor: bugün sırada Tauler var"⁵⁵² dediği kaydedilmiştir. Okumaları elbette sadece Johannes Tauler (1300-1361) ile sınırlı kalmamış, özellikle 1875 yılından sonra yoğunlaşan çalışmalarında Alman teolog, düşünür ve mistik Meister Eckhart'ı (1260-1328), dönemin çağdaş ve öne çıkan tarihçilerinden August Friedrich Gfrörer'in (1803-1861) *Geschichte des Urchristentums*'ını, düşünür ve teolog Joseph Von Görres'in (1776-1848) *Christliche Mystik*'ini⁵⁵³ ve Fransız filozof-yazar Ernest Renan'ın (1823-1892) *Saint Paul* adlı eserini incelemiştir. Tüm bu yazarların ötesinde esas olarak Protestanlığın kurucusu Marthin Luther'e (1483-1546) olan ilgisi ön plana çıkmıştır.⁵⁵⁴ Wagner, Luther'in 16. yüzyıla ait çalışmalarının sekiz ciltlik bir edisyonuyla birlikte Pertes tarafından yayımlanan (1844) seçili eserlerin sekiz ciltlik bir edisyonunu, ilahiler kitabını⁵⁵⁵ ve kısa da olsa Luther'in, Wagner ve çağdaşları üzerinde ne kadar etkili olduğunu gösteren önemli bir kitap^{556*} edinmiştir. Ayrıca Luther'in yukarıda belirtilen kimi yazarlarla da bağlantıları vardır: hem Tauler hem Eckhart'ın, Luther'in birtakım

⁵⁵⁰ CT 2:472.

⁵⁵¹ Kienzle, a.g.e., s.108.

⁵⁵² SL s. 580. Tauler'e olan bu ilginin kanıtı, **My Life** 736; **Mein Leben** 2:752'deki ifadelerle de desteklenmektedir.

⁵⁵³ Bkz.: Joseph von Görres, **Die Christliche Mystik**, 5 c., Regensburg, Manz, 1836-42; August Friedrich Gfrörer, **Geschichte des Urchristentums**, 3 c., Stuttgart, E. Schweizerhart, 1838.

⁵⁵⁴ Bell 41.

⁵⁵⁵ Wackernagel, **Martin Luthers Geistliche Lieder**.

⁵⁵⁶ *Luther, **Passional Christi und Antichristi**: 1869-70 yıllarında I. Vatikan Konseyi'nde Papa Pius IX'un, Papalığın yanılmazlığı ve hatasızlığına dair iddialarına, Almanların karşı atak geliştirmek için kullandıkları eserdir.

teolojik fikirlerini benimsediği, bununla birlikte Gfrörer'in bir Lutheryen olduğu bilinmektedir. Ancak 1853'te Roma Katolikliğine geçmiştir. Bell'in belirttiği gibi "Wagner'in bunu dehşetle karşılamış olması elbette şaşırtıcı değildir."⁵⁵⁷

Tüm bu çalışmalar 1875'ten sonra filizlenen projesi *Parsifal*'in taslak çalışmalarını büyük ölçüde şekillendirmiştir. Wagner'in bu teolojik çalışmalara odaklanırken aynı zamanda mistiklere karşı özel bir ilgi geliştirdiği görülmektedir. Cosima Wagner'in günlüklerinde kullandığı birçok ifadenin işaret ettiği bu ilgi, 23 Eylül 1875 yılında yazılan şu cümlede açıkça görülmektedir: "R. akşamları, Meister Eckhart'ı açar, birkaç satır bizi derinden etkiler, insanın bilgiden geçerek masumiyete ulaşması gerektiğine dair şeyleri görmek ve duymak-ne kadar da derin-işte orada evinde hissettiğini söylüyor R."⁵⁵⁸ Eckhart'ın ilahiliği anlamasındaki karmaşık yaklaşım Wagner'e son derece çekici gelmiştir. Kienzle bu fikrin, Yunan düşünürü Dionysius Areopagita'nın (M.S 1.yüzyıl) 'negatif teolojisi' kavramına kadar gittiğini belirtir. Negatif teoloji, "ilahiliği bir taraftan tanımlanamaz ve her şeyin üstünde var olan şekilde betimlerken, diğer taraftan esassız ve bir 'hiçlik' ("Nichts") olarak ifade etmektedir."⁵⁵⁹ Bu aynı zamanda, Kabala ve Tasavvuf felsefesindeki evrendeki her şeyin Tanrı'dan fişkırlarak sudur etmesi (*emanation*) ve sonunda O'na dönmesi kavramıyla da bağlantılıdır. Eckhart'a göre kişi ancak egoizmini yok etmesi koşuluyla Tanrı'ya ulaşabilmektedir. Eckhart, vaazlarından birinde "Yaratıcının sonlandığı yerde Tanrı başlamaktadır" sözüyle düşüncesinin özünü ifade etmiştir.⁵⁶⁰

İlahiliğin hiçlikle özdeşleştirilmesi fikrini kullanarak, 'bilgiden geçerek masumiyete ulaşma' paradoksunu anlamak da mümkündür: Sadece "egoizmini geride bırakan ve ('Yaratıcı' dahil olmak üzere) bildiği her şeyi unutan kişi ancak ilahiliğin sır perdesini aralayabilmektedir."⁵⁶¹ Bu noktada Wagner'in Parsifal karakterini inşa ederken bu düşüncüyü benimsemiş olmasını düşünmek neredeyse kaçınılmazdır. Zira kurtuluş, (*salvation*) ancak egodan arınmış ve kendini unutmuş insanlığın masumiyetinde saklıdır. Masum insan prototipi olarak Parsifal, belki de tam da 'aptal'

⁵⁵⁷ Bell, 41

⁵⁵⁸ CT, 1:937.

⁵⁵⁹ Kienzle, a.g.e., s.108.

⁵⁶⁰ Meister Eckhart, **Die Deutschen Werke**, Ed. Josef Quint, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1936-76, 1:92, 7ff.

⁵⁶¹ Kienzle, a.g.e., s.109.

olduğu ve kendini, yani egosunu unuttuğu için, egoizmleri ve kendileriyle fazlaca meşgul olan diğer karakterlerin çatışmalarını çözmek için var olmuştur; bu onun kaderinde vardır. Böylelikle, saf aptal Parsifal masumiyeti sayesinde daha üstün ve yüce bir bilgiye ulaşabilir hale gelir. Sonuç olarak Wagner, Orta Çağ mistiklerinin bu yorumlarını Schopenhauer'in istenç felsefesiyle bütünleştirmiş ve istenç-in yok edilmesini önermiştir. Wagner, 27 Ekim 1873'te Cosima'ya "Tüm tasarımların sessizleştirilmesi ruha kutsanmış bir huzur bahşeder ve İsa, bu dingin huzura giden yoldur"⁵⁶² demiştir. Bu ifade Luther'e atıfta bulunmaktadır, ancak Wagner'in Eckhart okumaları ve aynı zamanda Hint mistiklerine dair çalışmalarının başka çağrışımları da vardır: Zira 'tüm tasarımları sessizleştirmek' ("schweigen aller Vorstellung") Budist meditasyonunun ilk hedefidir.⁵⁶³

Wagner'in, özellikle bu evrede sürekli olarak Tanrı'nın felsefi anlamını sorgulama eğiliminde olduğu görülmektedir. "Tanrı sadece şeylerin görünümünden değil, gerçeği görebilmekten ibarettir"⁵⁶⁴ diyen Wagner, Schopenhauer'in *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya* eserine atıfta bulunmuş, 'Maya'nın peçesi' yüzünden örtük kalan Birlik gerçeğine, nesneler dünyasının sessizleştirilmesi ve egoizmin devreden çıkarılması koşulunda erişileceğinin altını çizmiştir. Wagner'in bu öngörüsünün elbette antropolojik bir temeli vardır. Zira ona göre İsa, dünyayı yaratan Tanrının Cennet'ten inen oğlu/sureti değildir. İsa, onun için sadece bir insandır; o 'mükemmel insan' prototipidir. İşte ilahiliği⁵⁶⁵ tam da burada yatmaktadır. Wagner, teozofik yaklaşımıyla Hristiyan mitolojisinin Antik Yunan Pisagorculuğundan aldığı, 'monad' (Bir) rakamıyla temsil edilen 'ilahî hikmet' kavramının Mesih'in ışıyan altın bedeninde kişiselleştirildiği gerçeğini böylece kendi eserinde ortaya koymuştur. Wagner, başka kaynaklarla beraber, "1874-75 yıllarında okuduğu Gfrörer'in kapsamlı eseri *Geschichte des Urchristentums* sayesinde Yahudi mistisizmi ve Kabala öğretisi

⁵⁶² CT 1:744.

⁵⁶³ Kienzle'nin belirttiği gibi, 20. yüzyılın daha ileriki yıllarında Meister Eckhart ve Uzak Doğu mistisizminin paralellikleri ilk defa daha ayrıntılı biçimde araştırılmıştır. Kienzle, a.g.e., s.109. Bkz.: Shitsuteru Ueda, *Die Gottesgeburt in der Seele und der Durchbruch zur Gottheit*, Gütersloh, G. Mohn, 1965.

⁵⁶⁴ CT 2:376.

⁵⁶⁵ *Tez boyunca Wagner'in kullandığı 'ilahî' (Alm. *Heiligsten*) kelimesi sanatçının operalarında, makale ve mektuplarında Tanrısallık, Kutsal Ruh, Mesih İsa, Sonsuz Yaratıcı Enerji, Yaşamın Kaynağı ve Doğa, Nirvana, Sınırsız Bilinç, Sonsuz Yaşam ve Spiritüel tekâmül hakkındaki temel düşüncelerinin amalgamı ve evrimini kapsama amaçlı kullanılmıştır.

ile tanışmıştır.”⁵⁶⁶ Daha önce de belirtildiği gibi, Wagner geleneksel anlamdaki Yaratıcı Tanrıyı temele alan Rabbinik Yahudiliğe karşı olumsuz duruşunu türlü şekillerde belirtmiştir, gelgelelim diğer tarafta Yahudiliğin ezoterik perspektifini sunan Kabala inancı ona son derece çekici gelmiş, Eski Ahid’teki Tekvin’in 1-3 bölümlerinin örtük simgelerini *Parsifal*’de ustaca yerleştirmiştir. Gfrörer kitabında şu ifadeyi kullanmıştır:

“Tanrı’nın oğlunun, geleneksel dogmatizmin öğrettiği gibi metafiziksel bir öz olması fikrinin insan tecrübesinden son derece uzak olduğunu anlıyorum, aksine ben bu kavramı, İsa’nın [bir simge olarak] kendini diğer insanlardan ayırtırabilmesine olanak tanıyan etik ve spiritüel tekamülün tanımını yapabilmek için kullanıyorum”⁵⁶⁷

Bu söylem, Wagner’in daha önce *Nazaretli İsa* eserinde vermeyi hedeflediği fikri açıkça sergilemektedir. Böylelikle Wagner’in tasarısı, Gfrörer’in ifadesiyle daha da netleşir: İsa’nın ilahiliği, Wagner’e göre, ‘bilinçli ve gönüllü ızdırap çekme’ kapasitesi olarak tanımlanmış olur. İşte Wagner için insan gelişiminin ve spiritüel olgunlaşmanın en yüksek mertebesi, yani insan-ı kâmil olmak tam da bunu karşılamaktadır: “İsa, tüm insanlığın acılarını üzerine alır ve bu nedenle sonsuz merhametiyle Adem’in sebep olduğu ilk günahı (*original sin*) yeryüzünden ve insandan silmiş olur. Uzam ve zamanda algılanması mümkün olmayan istenç-in asal temeli, istenç-in yok edilmesiyle anlaşılır hale gelir. İsa’da kurtuluşa erişen istenç böylelikle ilahiliğini de kazanmış olur.”⁵⁶⁸ Bu düşünceyle Wagner, Schopenhauer’ın felsefesi temelinde İsa’nın ilahiliğini yeniden tanımlar. Nazaretli İsa, egoizmi yenerek nesneler dünyasının tüm tasarımlarından arınmış bir özgürlüğe giden yolu insanlık için açmış olur. O, benliğini yok ederek Schopenhauer’ın karamsarlığına meydan okur ve doğa kanunlarının ötesine geçer. Wagner’in benimsediği “‘ızdırap çekme mistisizmi’ (*mysticism of suffering*) içinde yaşadığı modern çağın ‘ilerleme ve gelişim’ anlayışına ve bencilliğine meydan okumaktadır.”⁵⁶⁹

⁵⁶⁶ Kienzle, a.g.e., s. 109.

⁵⁶⁷ Gfrörer, *Geshichte des Urchristentums*, 3. Bölüm, s.3.

⁵⁶⁸ Wagner, “Heldentum und Christentum”, *SSD*, 10:281.

⁵⁶⁹ Kienzle, a.g.e., s.110.

Wagner için, Tanrı anlayışının İsa Mesih kişisinde merkezlenmesi elbette sanatçının düşünce yapısını, teolojik bakış açısını ve tabi ki *Parsifal* eserini anlamakta büyük önem taşır. Wagner'in 1840'larda *Nazaretli İsa* eseriyle başlayıp, hayatının sonuna kadar eş merkezli daireler halinde büyüyerek nihayetinde *Parsifal*'i yaratması onun teolojik yöntemini oluşturmuştur. Bell'in de belirttiği bu durum din olgusunu topyekûn reddeden ateist gruplarla, Hristiyan inancının koyu savunucuları arasında büyük tartışmalara yol açmış, her iki grup da Wagner'in 'muğlak' konumlanmasını kendi anladığı şekilde yorumlamayı tercih etmiştir. Wagner, bu dönemde Yeni Ahit'e referans göstererek İsa'nın yüce fedakarlığının önemini pekâlâ yinelemiştir. Gelgelelim, eşi Cosima'nın 26 Eylül 1877 tarihli notlarındaki bir ifadesinde, Wagner'le İsa figürü hakkında ne kadar derinlikli düşündüklerine ve sonuç olarak İncil'in 'insanlık tarafından' yazılmış en yüce metin olduğuna dair açıklaması ise bahsi geçen tartışmalara ilginç bir ironi katmakta, her iki tarafı da tatminsiz bırakmaktadır.⁵⁷⁰

e. Dinin Sanat Eserine Dönüşümü: *Parsifal*

Wagner bu fikirler ışığında 1875 yılında *Parzival*'e⁵⁷¹* geri dönüş yapar. 1880 yılında *Parsifal* neredeyse tamamlanmışken yazdığı *Religion und Kunst* (Din ve Sanat) makalesinin giriş paragrafı, belki de Wagner'in tüm düşünsel altyapısının özetler niteliktedir:

“Din yapaylaştığında [ve orijinalliğini yitirdiğinde] sanat, dinin özünü kurtarma görevini, içindeki mitolojik simgelerin örtük anlamlarını özümseyerek üstlenmek durumundadır, böylece sanat, din olgusunun bizlere ‘gerçek’ olarak sunduğu bu simgelerin aslında birer metafor olduğunu gösterebilir, bu simgeleri yüceltebilir ve böylelikle içerdikleri derin, saklı anlamı görmemizi sağlayabilir”⁵⁷²

⁵⁷⁰ Bell, a.g.e., s.43.

⁵⁷¹ Daha önce de belirtildiği gibi, Wagner, 1877 yılının Mart ayından sonra eserin ismini *Parsifal* olarak değiştirmiştir.

⁵⁷² Richard Wagner's Prose Works, C.VI, 1897, s. 213.

Wagner’ın de açıkça belirttiği gibi sanatçının son draması, dinin özünü kurtarma ve onu sanata dönüştürme çabasıdır. Wagner bu sayede, mit üzerinde çalışarak yozlaşmış olduğuna kanaat getirdiği Hristiyanlığın mesajını yenileyebileceğini düşünmüştür. O, sanat aracılığıyla ortodoks din anlayışını yüceltme gibi bir hedef asla benimsememiştir. Wagner’e göre din, kendi yol gösterici ve felsefi simgelerini algılama ve açıklama konusunda başarısız olduğunda, sanat, kişisel tekâmül ve olgunlaşma (*self-perfection*) yolundaki bireyi kendi spiritüel yolculuğunu başlatacak kapıya ve evrensel ilahi birliğin huzuruna getirecektir. Dinin sanata bu yolda çanak tutması, Wagner’in sanat üretimi ve yaratıcılığında yaşamı boyunca tutarlı bir seyir izleyecek önemli bir ifade gücü yaratmıştır.

Wagner, 1877 yılında bir başka taslakla beraber ilk perde müziğinin büyük bir bölümünü de yazar ve eser nihayetinde 1882’de tamamlanır. Wagner, 1865’teki taslağını korumuş ancak üzerinde birkaç oynama yapmıştır.⁵⁷³ Böylelikle tüm dramatik eylemi, önceki planına göre daha da açık şekilde, ismi ifşa edilmemiş bir ‘kurtarıcı’ merkezinde toplamış olur. ‘Kurtarıcı’nın ismi hiçbir zaman telaffuz edilmese de bunun İsa olduğuna dair çağrışımlar pekâlâ aşıkardır: İsa, bu ‘Sahneyi Kutsayan Şenlik Oyunu’nun (*Bühnenweihfestspiele*) gizli merkezidir. Esere yerleşen bu yeni bakış açısı en açık ifadesini Kundry karakteri ve geçmişinde bulur. Kienzle’nin belirttiği gibi “Wagner, onun antik lanetini doğrudan *Passion*^{574*} ile ilişkilendirir.”⁵⁷⁵ Kundry, çarmıhta acı çeken -eserde ismi telaffuz edilmese de- İsa ile karşılaşmış ve acısına gülmüştür. II. perdede bunu Parsifal’e utançla itiraf eder. Wagner eserin taslağında Kundry’yi aynı lanetten muzdarip ve ölmesi mümkün olmayan *Gezgin Yahudi* ya da diğer ismiyle, *Ebedi Yahudi*^{576*} Ahasuerus ile karşılaştırmıştır. Ancak

⁵⁷³ Kienzle, a.g.e., s.111.

⁵⁷⁴ ***Passion**: Latince *passus* yani ‘acı çekmek’ten türemiş sözcük, İsa’nın yargılanıp çarmıha gerilmesi dahil olmak üzere, yaşamındaki dramatik ve acı dolu olayları tanımlayan isimdir. İsa’nın *Passion*’u-ki Türkçeye “Tutku” olarak çevrilmektedir-tüm Hristiyan cemaatlerin teolojik bakışlarında, O’nun neden bu kadar aşağılanıp acı çektiğini açıklamalarında büyük rol oynar. Zira bu Tutku’da büyük vbir sevgi ve fedakârlık yatmaktadır. Dört Kanonik İncil’de, İsa’nın ölümünün tarif edildiği bölümlere ‘*Passion* anlatıları’ denmektedir. (Çevrimiçi)

[http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Passion_\(Christianity\)](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Passion_(Christianity)), 23 Aralık 2017.

⁵⁷⁵ Kienzle, a.y.

⁵⁷⁶ ***Gezgin Yahudi**: İsa peygambere çarmıhtayken alay ettiği için sonsuza kadar yürümeye mahkum edilmiş, Hristiyan mitolojisindeki mitsel bir karakterdir. Mit, 1602 yılında bir Alman yazarı tarafından “*Kurze Beschreibung und Erzählung von einem Juden mit namen Ahasverus*” (“Ahasuerus Adındaki Bir Yahudinin Kısa Bir Tanımı ve Anlatısı”) adı altında yeniden ele alınır. Bu, mitsel karakteri

1877'teki metninde bu paralelliği ilk defa açıklamıştır: “Kundry'nin avare gezinmeleri artık İsa ile tekrar buluşabilmenin beyhude özlemine dönüşür.”⁵⁷⁷ Görünürde imkânsız olan bu ‘vuslat’, III. perdenin sonunda Parsifal tarafından vaftiz edilince ‘bir bakıma’ gerçekleşecektir.

Buna ek olarak Wagner, *Parsifal* metninin son çalışmalarında, esere farklı bir katman daha eklemiştir: Eser, acı çeken İsa'nın, yani ‘kurtarılmayan kurtarıcı’nın (*unredeemed redeemer*) dramasına da dönüşür. Bu fikrin tohumları daha önceki taslaklarında da bulunmaktadır, ancak bu dönemde “Wagner, kadim Hristiyan ve Gnostik mezhep araştırmaları sonucunda, İsa'nın haçtaki ölümünün aslında merhamet gizeminin simgeleştirilmiş hali olduğu fikriyle iyice bütünleşmiş olur.”⁵⁷⁸ Wagner’in dramasında Mesih, çarmıhtan sonra dirilmemiş ve cennete yükselmemiştir. O, Kase Krallığına kendi bedenini ‘kutsal emanetler’ olarak geride bırakmıştır: son Akşam Yemeğinde içinden şarap içilen *Kase* ve böğrünü yaralayan *Mızrak*. İsa'nın Komünyon Ayini ve Son Akşam Yemeği ile kurduğu bu merhamet dini, nesilden nesile onun takipçileri tarafından aktarılmaktadır. Titurel, Amfortas ve Parsifal, İsa'nın takipçileridir. Ancak bu görevi üstlenmekte başarısız olan ve şehvet arzusuna yenik düşerek kutsiyete ihanet eden Amfortas Mızrak’ı kaptırır ve ona İsa tarafından sevgiyle bahşedilen kurtuluş görevini tehlikeye atar. Parsifal, bu açığı kapatacaktır.

Wagner, *Offenem Schreiben an Herrn Ernst von Weber*’de (Bay Ernst von Weber’e Açık Mektuplar) hayvanlara yapılan zalim deneylere, karşı bir duruş sergilediğinden ve bununla birlikte, İsa örnek alınırsa tüm canlı varlıkların kurtuluşa ereceğinden bahsetmiştir.⁵⁷⁹ Wagner, dramasında ‘ilahilik’ kavramını, Yahudi-Hristiyan geleneğinin kadir-i mutlak ve günahları affeden Tanrı modelindense, bu kutsal göreve ihanet edilmesine ağıt yakan, dünyanın istenç-ine bağımlı ve ızdırıp çeken-ve büyük ölçüde Pagan Tanrı-insanı Osiris-Dionysus’e^{580*} atfen-‘Tanrı-insan’

Ahasuerus adlı bir Yahudi, yani ‘Ebedi Yahudi’ olarak betimleyen ilk eserdir. O zamandan beri birçok oyuna, şiire, romana ve görsel sanata konu olan mit, 1609 yılında Fransızcaya çevrilirken ‘Gezgin Yahudi’ adını almıştır. En bilindik yapıtlardan birisi 1844’te, Eugène Sue tarafından yazılmış Romantik eser ‘Gezgin Yahudi’ dir (*Le Juif Errant*). (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>, 6 Mart, 2018.

⁵⁷⁷ Kienzle, a.y.

⁵⁷⁸ A.e.

⁵⁷⁹ SSD, 10:200; 202.

⁵⁸⁰ *V. Bölümde, Osiris-Dionysus’un ‘fedakarlığı ve tutkusu’nun İsa ile özdeşik karakteri, Komünyon üzerinden işlenecektir.

prototipi, Parsifal karakteriyle sunmuştur. Dolayısıyla *Parsifal* aslında merhametsiz, şuursuz ve nefsinin sebep olduğu yanılsamalar dünyasında, dualitede sıkışıp kalmış bir toplumun çöküşüne yakılan bir ağıttır. Wagner, tehlike altına girmiş mitolojik bir Kâse Krallığı alegorisiyle, aslında kendi çağdaş toplumuna Hristiyanlığın özündeki bu mesajı vermek istemiştir. Wagner'in hedefi belirgindir: Din acilen yenilenmelidir!

B. Wagner'in *Parsifal*'deki Teolojik Katkısının Bir Taslağı

Wagner'in teolojiye ilk ve belki de en önemli katkısı 'insani çıkmaz'ı algılaması ve sunumudur.⁵⁸¹ Elbette bu, Hristiyan perspektifindeki 'günah' kavramının açık bir yansımasıdır, ancak genel olarak yeryüzünde binlerce yıldır yaşayagelen insanın ebedi çaresizliği ve acı çekişi üzerinden ezoterik bir yol izlemektedir. Daha önce de bahsedildiği gibi Schopenhauer'in istenç felsefesi bu kavramı anlamada önemli bir rol oynamaktadır. Zira, Budist felsefeden ilham alan Schopenhauer, istenç-in ve bunun neden olduğu egoistik arzuların acıyı körüklediğini belirtmiştir. Žižek, bununla bağlantılı olarak doğru bir tespitle, Wagner kahramanlarında, ölümde kurtuluşa ve nihai huzura ulaşabileceklerine dair koşulsuz bir tutku olduğundan bahseder. Çıkmazları, geçmişlerinde 'korkunç' bir suç işlemeleri ve bundan dolayı ölüme değil, sonsuz acı getiren bir yaşama mahkûm edilmiş olmalarıdır. Bu karakterler, çaresizce etrafta dolanırlar ve simgesel işlevlerini yerine getiremezler. Žižek, örneğin bu nedenle Tristan'ın korkusunun Isolde'siz ölmek değil, o olmadan sonsuz yaşam kısıracında hapsolmak olduğunu belirtmiştir.⁵⁸² Daha önce de belirtildiği gibi, Tristan'ın sevgisi, istenç-i aşan, duygusal ve cinsel bir yatırımdır. Bu nedenle Isolde'siz olmak, bencilliğin ötesine geçen Tristan'a, kendi varoluş mücadelesinden daha da büyük bir acı vermektedir. Zira *agape*, yani merhametli (cinsel) sevgi, insanın bencilliğinden sıyrılarak, dualiteden birliğe; diğer bir deyişle tanrısal bütünlüğe ve mükemmelliğe ulaşmasını sağlayan araçtır.

Wagner'in anlatılarına yerleştirdiği bu 'korkunç' suç, aslında tüm semavi dinlerde kabul gören yaradılış mitinin başlangıcının, yani Adem'in Havva'ya uyarak

⁵⁸¹ Bell, a.g.e., s.11.

⁵⁸² Žižek & Dolar, a.g.e., s.106-107.

Bilgi Ağacı'ndan çaldığı elma ve cennetten (Aden) kovuluş hikayesinin farklı bir yorumudur ve elbette 'cinsel çağrışımları'^{583*} vardır. *Samsara* kavramına paralel olan bu sonsuz yaşam döngüsü *Parsifal*'de, belki de en iyi Kundry karakteriyle verilmiştir. II. perdede efendisi Klingsor'a direnmeye çalışan Kundry, acısını kesintili ve aksak biçimde mırıldanır: "Ah! Ah! En karanlık gece! Delilik! Ah Öfke! Ah sefalet! Uyku...uyku... derin uyku! Ölüm!" Kundry, acısının sadece ölüm ile sonlanacağından emindir. Daha sonra, geçmişte çarımhtaki İsa'ya güldüğünü anlatmasından hemen önce, hissettiği çaresizliği Parsifal'e haykırır: "Ah, bir bilsen beni tüketen, sürekli olarak farklı şekillere bürünen bu laneti; uykuda ve uyanıkken, ölümden ve yaşamda, acı ve sevinçte, sonsuza dek bu varoluşun içinde!"

Žižek'e göre psikanalizin nihai dersi, insan yaşamının sadece 'yaşam'dan ibaret olmadığı bilgisidir. Ona göre insanlar, sadece 'yaşıyor' değildirler, onlar yaşamı 'aşırılık'ta keyfini çıkarmanın tuhaf arzusuyla yanıp tutuşmakta; şeylerin sıradan akışını rayından çıkaran bir 'fazlalık' haline tutkuyla bağlanmaktadır. Wagner'in operaları ise tam da bu bahsedilen, hayatı aşırılığıyla dolu dolu yaşamak fikrini konu almakta,⁵⁸⁴ bu da Harari'nin 'evrimsel hata' diye nitelendirdiği durumu, yani genetik kodların insanı sürekli olarak 'yeni av ve eşleşecek partner' peşinde koşma ihtiyaçlanmasına ve bununla bağlantılı olarak zevk dürtüsüyle ödüllendirmesine karşılık gelmektedir. Dolayısıyla *Parsifal*'de özellikle Kundry karakteri üzerinden aksettirilen 'sonsuzluk' metaforunun ("Kundry'nin sonsuz yaşama mahkûm olması"), yaşambilimsel bir bakış açısından, binlerce yıldır evrimleşen *Sapiens*'in hayatta kalma mücadelesi ve istenç doğrultusunda yaşamının farklı bir yorumu olduğu elbette söylenebilir. Žižek'in bahsettiği bu 'aşırılık', insan bedeninde kendini bir 'yara' görüntüsüyle var ederek özneyi ölümsüz kılmakta, diğer bir deyişle öznenin ölebilmek kapasitesini bir lanet gibi elinden almaktadır. Kahraman, ancak bu 'yara' iyileştikten sonra huzurla ölebilecektir. Elbette burada bahsi geçen 'ölüm', Simurg mitinde kuşların yok oluşu gibi simgesel olarak algılanmalıdır. (Kundry'nin III. perdede vaftiz edildikten sonraki ölümü bu simgesel ölümün önemli bir örneğidir. Bkz.: *ölmeden ölmek*.)

⁵⁸³ *Bu cinsel çağrışım V. Bölümde yaratılış miti, Parsifal ve Amfortas'ın Kundry ile olan ilişkisi bağlamında ve Kabala öğretisi ekseninde ayrıntılı olarak incelenecektir.

⁵⁸⁴ Žižek & Dolar, a.g.e., s.107.

Žižek’in bahsettiği ‘yara’ metaforu, Parsifal’de en açık bir şekilde Amfortas’ın bedeninde vücut bulur.⁵⁸⁵ İnsanın acısı, nefesine hakim olamayan Amfortas’ın fiziksel, zihinsel ve spiritüel işkencesi aracılığıyla ifade edilmektedir. Ancak bu, paradoksal bir biçimde II. perdede Kundry’nin öpücüğünden sonra Amfortas’ın acısını hisseden Parsifal’in tepkisi üzerinden gözlemlenir (“Amfortas! Yara! Yara! Kalbimin içinde yanıyor!”).

Eserde ikinci olarak, insanın bu çaresizliği ve ızdırabının, İsa’nın acısı ve ölümüyle özdeşleştirildiği görülmektedir. Bu, insanın Tanrı ile özdeşleştirilmesinin belki de en açık göstergesidir. Ancak isminin hiçbir zaman telaffuz edilmemesi bir yana, burada “Erlöser” ya da “Heiland” (Kurtarıcı) olarak addedilen ve Almancada sadece üçüncü tekil şahıs, “Er” (*Tr. O*) veyahut ismin ‘-i’ hali (*Akkusativ* olarak) yani “Ihn” (*Tr. O’nu*) şeklinde belirtilen şahıs zamirine ait figür elbette İsa’dır. Daha önce de vurgulandığı gibi burada İsa, ortodoksinin savunusuna uygun biçimde ilahi bir elçi, bir peygamber olarak resmedilmez. O’nun anısı, anlatı içinde adeta (Jung terminolojisiyle) bir ‘arketip’ olarak kolektif bilinçdışında yer etmiştir. Diğer bir deyişle, Wagner’in çizdiği İsa portesi ‘mükemmel insan’ prototipini betimlemektedir.^{586*} “İsa’nın acısı eser boyunca temsil edilir. I. perde Prelüdü’nde “Kurtarıcının Ağıtı” (“Heilandsklage”) temasıyla başlayıp, III. perdede dramının zirveye ulaştığı “Hayırlı Cuma Büyüsü”ne (“Karfreitagszauber”) kadar devam eder.”⁵⁸⁷

Üçüncü olarak İsa’nın acısı ve ölümü ‘dışsal’ unsurlar olarak sunulmaz. Wagner, İsa’yı tüm acı çekenlerle özdeşik ve tüm insanları da İsa ile bütünleşik şekilde betimlemiştir. Bu birleşim eserde, insanın spiritüel yenilenmesinin tamamen içsel kaynaklı olması fikriyle sonuçlanır. Yani bu anlamda Budizm ve diğer mistik inanışlarda geçen ‘insanın içindeki Tanrısallık’ kavramını desteklemiş, aynı zamanda Hristiyanlığın da tüm dinler gibi özünde aynı ezoterik bağlantıları taşıdığı fikrini açık etmiş olur. (Oysa, Forsyth’ın belirttiği gibi, “Tannhäuser’de kurtuluş dış kaynaklı bir

⁵⁸⁵ Bell, a.g.e., s.11.

⁵⁸⁶ *Bu fikir, Ezoterik-Batını doktrinin temel öğretisini, yani insanın yeryüzünün Tanrısı olduğu ve evrenin mikro boyuttaki bir sureti olduğu önermesini desteklemektedir.

⁵⁸⁷ Bell, a.g.e., s.11-12.

güçten gelir, bu da Wagner'in yıllar içindeki teolojik değişiminin açık bir işaretidir.”⁵⁸⁸)

Dördüncü olarak, Wagner'in kurtuluş ve yenilenme vizyonu insan sınırını aşar: Yaratılan tüm krallık bundan etkilenir; dolayısıyla kolektif ve evrenseldir.

Beşinci olarak Wagner Hristiyan unsurlarını sunarak, Hristiyan mitolojisinin ardında yatan Pagan simgelerini ve Doğu mistisizmi ile olan kadim bağlantılarını açık eder.

Altıncı olarak *Parsifal*, 'Hristiyan kurtuluşu' çetrefilli temasını Eski Ahit'le karşılaştırır. Eski Ahit'teki kızgın ve buyurgan Tanrı eleştirisi örtük şekilde eserde yer alır. Ancak buna rağmen Yahudi mistisizmi (Kabala) ile olan ilişkisi sezilmektedir. V. bölümde Kabala şifreleri üzerinden bunun analizi yapılacaktır.

Yedinci olarak ise *Parsifal*, Kundry ve Parsifal karakterleri üzerinden egosentrik 'şehvani sevgi' (*eros*) ve benlikten özgürleşmiş 'mermahetli sevgi' (*agape*) karşıtlığını masaya yatırır. “Seks, ölüm, kefaret gibi meseleleri 'teolojik psikanaliz' olarak tanımlayabileceğimiz bir başlık altında toplar.”⁵⁸⁹ Tüm bunlar II. perdede Parsifal'in Kundry ile karşılaşma sahnesinde kesişir.

1. Wagner'in Teolojiyi Müziksel Olarak Geliştirme Yöntemleri

Wagner, daha önce de belirtildiği gibi teolojiyi öncelikle mit üzerinden geliştirmiştir. Bunu sadece Eski Ahit ve İncil'e dair mitlerle değil, aynı zamanda Orta Çağ Kutsal Kase mitleriyle ilişkilendirerek gerçekleştirmiştir. Tekvin'in 1-3 bölümü ve özellikle etkilendiği Wolfram'ın *Parzival* eserini geliştirerek muazzam derinlikte bir *mytho-genesis* eseri ortaya koymayı başarmıştır. Ancak Wagner'in belki de teolojiyi geliştirmesindeki en özgün katkısı ise müziğini librettoya ilişkilendirme becerisi ve bunun sonucu olarak en temel öğesini yani, dramasını yaratmasıdır. Bunun en iyi örneklerinden biri aşağıda ayrıntılı incelenecek olan, II. perdede Kundry'nin çarmıhtaki İsa'nın acısıyla nasıl alay ettiğini (Bkz.: *Schadenfreude*) Parsifal'e anlattığı sahnedir. “Wagner'in teolojik içeriği böylelikle müzik ve metnin kusursuz birlikteliği

⁵⁸⁸ Peter Taylor Forsyth, “Wagner's 'Parsifal,’” **Religion in Recent Art**, London, Hodder & Stoughton, 1901, s. 255.

⁵⁸⁹ Bell, a.g.e., s.12.

ile dile getirilmiş olur.”⁵⁹⁰ Wagner, *Leitmotif* kullanımlarıyla bir karakterin ya da bir kavramın temel doğasının duygusal ruhunu yakalamayı çok ustaca başarmıştır. Örneğin, “Amfortas’ın ızdırabı, çello ve kontrbasın inici motifine eşlik eden birinci ve ikinci keman ve viyolaların tereddütlü senkoplarıyla bütünleşir (I. 264-68)^{591*} (bkz.: aş. dipnot). ‘İnanç’ teması ise bazen bir *leitmotif* ile ‘dogmatik’ formunda^{592*} bazen de daha hafifletilmiş bir formda verilir.”⁵⁹³

Parsifal, karanlık salonun içinden sessizce yükselen tek bir La bemol notasıyla başlar, yavaşça yükselerek sırayla Do sonra da Mi bemol notalarıyla tamamlanır ve böylelikle seyirciye operanın ilk tonik akorununun (Lab majör) arpejini duyurur: Bu, “Komünyon’un *leitmotif*’ini işaret etmektedir.”⁵⁹⁴ Ancak bu akor, sadece ‘Hristiyan’ ritüelinin bir göndermesi değildir. Şimdiye kadar anlaşılmış olabileceği gibi, Wagner bir unsuru kullanırken (akor, nesne, kavram veya karakter) birden fazla katmanı aynı anda vermeyi hedeflemekte; sürekli olarak dramatik, psikolojik, teolojik ve ezoterik bir füzyon yaratmaktadır. Bu temanın çok daha derin bir anlamı vardır. Wagner, seyirciyi et ve kemikten meydana gelen karnal bir dünyadan seyircinin içsel bilincinin ‘öteki’ dünyasına, yani kendi spiritüelliğine davet eder. Böylelikle operanın sadece birtakım geleneksel ve dini unsurlar barındıran bir ‘Kase miti pastışı’ olmadığı baştan sezdirilmiş olur. Wagner, “bazı anlarda yükselen ve sonra inişe geçerek yavaş bir yay oluşturan, ızdırıp ve mızrak temalarını içeren bir motif sunar (I. 1-6). Fakat eserin sonunda, Komünyon gerçekleşirken motifin yükselen kısmı duyulur. Bu, insanlığın kurtuluşa ermiş olmasının müzikal olarak yansımasıdır. (III.1137-41)”⁵⁹⁵



Görsel 4.1: 1.Perde Prelüdü Girişi “Komünyon Leitmotifi”

⁵⁹⁰ A.e., s.14.

⁵⁹¹ *Bu referans biçimi “I. 264-268”; sırasıyla perde ve ölçü numaralarını ifade etmektedir.

⁵⁹² *I. 44-55

⁵⁹³ Bell, a.g.e, s.13. Dogmatik form örneği için Bkz.: I.59-65 veya III. 608-21 (“Kundry’nin Vaftizi”).

⁵⁹⁴ Mastrogiovanni, a.g.e, s.25

⁵⁹⁵ Bell, a.g.e., s.13.

Orkestral skorda bu kısımda *Sehr Langsam, Sehr Ausdrucksvoll*^{596*} yazmaktadır. Bu yönlendirme, müziğin sadece yavaş bir tempoyla çalınması gerektiğini ifade etmemektedir. Prelüd'ün kadansı, 50 veya altında bir metronom hızında çalındığında, aslında Uzakdoğu meditasyon nefesini taklit ettiği görülmektedir. Bu tempoda çalındığında, yaklaşık 14-16 dakika süren bu kısım sayesinde, farkında olmasak da Wagner tarafından içsel bir meditasyona ve meditatif nefese davet ediliriz. Daha ilginç bir nokta da şudur: *Parsifal*'ın Prelüd'ü ölçünün başında kuvvetli zamanda başlamaz. Aksine, zayıf zamanda başlar. Prelüd, 4/4'lük olarak yazılmıştır. Yani her ölçü standart olarak 1-2-3-4 formunda sayılır. Dolayısıyla, kuvvetli zamanın 1, zayıf zamanın da 2 ve 4 olması beklenir. Ancak Wagner burada 2 ile başlamaktadır, yani zayıf zamanda (Bkz.: Görsel 4.1, “Komünyon Leitmotifi” bölüm a). Bunun nedeni, müzikte kuvvetli zamanın nefes verişe, zayıf zaman ise nefes alışa denk gelmesidir. Böylece Wagner *Parsifal*'de, tıpkı derin düşünce meditasyonuna geçildiğinde nefese odaklanılması gibi, seyircinin esere nefes verişini takip eden bir nefes alışla başlamasını sağlar.⁵⁹⁷

Ünlü orkestra şefi Antonio Pappano, Wagner'in hiçbir başka eserinde ilk notanın 2. vuruşta ve dolayısıyla zayıf zamanda duyurulmadığını belirtir. Pappano, daha ilk ölçülerinde bir dizi senkop barındıran bu Prelüd'ü, 1882 yılında orkestra çukurunun üstündeki bölme yüzünden şefi ve enstrümanları göremeden duyan eleştirmen ve müzisyenlerin, bu müzikte olan biteni anlamlandıramadığını, alışlageldik ritim ve tempo algısının çok dışında olduğu için bu giriş temasını inanılmaz derecede rahatsız edici bulduğunu belirtmiştir. Nitekim, Wagner'in ulaşmak istediği ise tam da bu ‘belirsizlik’ hissidir: gündelik dünyadan tamamen uzaklaştırılmış, zaman ve uzamdan soyutlanmış ve aşkın bir dünya yaratmak... Peşpeşe birçok arpejle zenginleştirilmiş olan bu giriş teması adeta müziğin uhrevi bağlamını genişletmekte, hemen ardından gelen trompetlerin delici doğası ise dinleyicinin kalbine işlemektedir (I. 9-15). İlk ölçüde kendini öncelikle bir arpejle (Lab maj) duyurup sonra minör tona çözülmesiyle (Do min) doğası değişen tema, aslında 4 saat boyunca izlenecek ve anlatının merkezine yerleşen Amfortas'ın (ve belki de

⁵⁹⁶ * “Çok yavaş, çok ifadeli”

⁵⁹⁷ Mastrogiovanni, a.g.e., s.25-26.

seyircinin kendi) ızdırabının ve Mızrak yarasının habercisidir.⁵⁹⁸ (Bkz.: “Komünyon Leitmotifi,” bölüm b) Zayıf zamanda başlayan bu kısım, tıpkı *Nürnberg’in Usta Şarkıcıları*’ndaki Prelüd’ün vurgulu ifadesi gibi birdenbire tezahür eder; başka bir dünyadan gelircesine önümüzde maddeleşir. Ancak Mastrogiovanni’ye göre, “başka bir boyuttan gelen şey aslında notalar değildir, seyircinin kendisi bu ezgi eşliğinde başka bir dünyaya taşınmaktadır.”⁵⁹⁹ Tüm bunlar Wagner’in ‘Sahneyi Kutsayan Şenlik Oyunu’ ile sadece Hristiyan kutsiyetini yeniden üretmeyeceğini, aksine eserin bu unsurları kullanarak -ve aslında tam da bu geleneksel dini meseleleri kullandığı için bunların arkasındaki ezoterik manayı açık etmek üzere- eseri takip eden her bireyin içsel dünyasıyla ilgili bir ‘şey’ söylemekte olduğunu altını zerafetle çizmiş olur. Bu sayede, sahnede metafiziksel bir dünya beliriverir ve Wagner, ustalık ve sahneleme yeteneğinin, şairane duruşunun ve eşsiz müziğinin seyirciyi ele geçirmesini mümkün kılar. Bu nedenle Everett, Prelüd’ün “Wagner’in tüm ihtiyacı olanı içinde barındıran ve tomurcuğundan açan bir çiçek gibi, içinde katmanlar gizleyen eserin, bir önizlemesi”⁶⁰⁰ olduğunu söylemekle son derece haklıdır.

Bir diğer önemli nokta ise Wagner’in ‘inanç’ kavramını Kutsal Kase *leitmotifi* ile, “hem onu tersine çevirerek hem de bazen *Dresden Amen*^{601*} olarak da bilinen karakteristik çıkıcı altılı aralığı duyurarak (I. 59-63) vermesidir.”⁶⁰² Bu müzik cümlesini ilk defa Dresden’de bir çocukken duyan Wagner, *Parsifal*’de bu temayı Kutsal Kase’nin *leitmotif*’i olarak sunmaktadır. Saksonya’da 1842-1849 yılları arasında Kappellmeister iken aşına olduğu bu müziksel temayı kromatizmle birlikte çok özgün bir biçimde Kase simgesi için kullanmıştır.⁶⁰³ Kase simgesinin derin ezoterik anlamı düşünüldüğünde, tüm opera boyunca belki de en fazla duyulan *leitmotif*’in bu olması son derece manidardır. (Bkz.: Görsel 4.2)

⁵⁹⁸ Antonio Pappano, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=fNDBgEL6Qx0>, 4 Mart 2018.

⁵⁹⁹ Mastrogiovanni, a.g.e., s.26.

⁶⁰⁰ Everett, 1996-2018, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/motiftp.htm>, 21 Haziran 2017.

⁶⁰¹ ***Dresden Amen:** Bu ayinsel akor sekansı Johann Gottlieb Naumann (1741-1801) tarafından 18. yüzyılda yazılmıştır. Almanya’nın Saksonya eyaletinde hem Katolik hem Lutheryen Kiliselerine hızla yayılan tema Komünyon için çalınmıştır. Tema daha sonra hem Wagner hem Mendelssohn tarafından kullanılmıştır. (Çevrimiçi) <http://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/dresden-amen>, 23 Kasım 2017.

⁶⁰² Bell, a.g.e., s.13.

⁶⁰³ Everett, a.y.



Görsel 4.2: Kutsal Kase Leitmotifi

Wagner, eser boyunca bazı akorları belirli mod ve karakterleri sunmak için de kullanmıştır. Başlangıçtaki Lab notası, aynı zamanda eserin bitiş notasıdır ve tıpkı “Tristan’ın II. perdesinde olduğu gibi ‘gece’ ile özdeşleştirilmiştir.”⁶⁰⁴ Lab ile sunulan ‘gece’ temasının, *Parsifal*’in mistik temelini oluşturan içsel ve spiritüel derinliği, diğer bir deyişle örtük olanı simgelemekte olduğu öne sürülebilir. Bunun en iyi örneği, II. perdenin açılışı ve bitişindeki Si minör tonudur. “Akor, 18. Ve 19. Yüzyıllarda belirli bir ‘etki’ (*Affekt*) ile özdeşleştirilmiştir. Beethoven ise eserlerinde Si minörü ‘karanlık ton’ (*schwarze Tonart*) olarak düşünmüştür ve Wagner, bunu Hollandalı, Hagan ve Alberich’in laneti ve son olarak da *Parsifal*’de kötücül büyücü Klingsor için “ikonik bir ton şeklinde” kullanmıştır.”⁶⁰⁵ Wagner’in, eserin teolojiiyi müzik üzerinden kullanımının en iyi örneklerinden biri “Kundry’nin İsa ile karşılaşmasına dair anısı”dır. Kundry zamanlar arasında gezinebilen bir karakterdir. Bu, Gurnemanz’ın I. perdedeki Kundry’ye dair anlatısı ve II. perdede Klingsor’un ona ‘Herodias’ diye seslenişiyle zaten ima edilmiştir. Kundry’nin bu alay edişi ‘Gezgin Yahudi’ mitine atıfta bulunmaktadır elbet, ancak Yahudi, İsa’ya çarmıha gerilme yolunda haçını sırtında taşıırken gülmüştür. Burada ise Kundry, İsa’ya çarmıhta asılıyken gülmektedir. Wagner bunu biraz sonra görüleceği gibi, müziği ile açıkça belirtmiştir.

Porges’in notlarına göre, Kundry bu karşılaşma anını hatırlarken tıpkı bir rüyada gibi trans haline geçer⁶⁰⁶: “*Gördüm Onu-Onu-ve...güldüm (alay ettim). Bakışı üzerime çöktü!*” Bu sözler müzikle iç içe şekilde sunulur. Görsel 4.3’de görüldüğü gibi, 1175. ölçüde timpani “çok sessiz, çok ağır” (“*sehr leise, aber schwer*”) çalar. Aynı ritim Wagner’in bir başka operasında ölümü ifade etmek için kullanılmıştır:

⁶⁰⁴ Bell, a.g.e., s.14

⁶⁰⁵ Carolyn Abbate, “Parsifal: Words and Music,” *Parsifal, Richard Wagner*, Richmond, VA, Oneworld Classics, 2011, s. 58.

⁶⁰⁶ DEAP, s. 206: “Hier wird sie ganz entrückt, wie im Traum”

1175 **KUNDRY.**

quält!— here!—
Sehr langsam und feierlich.

vc, cor, 3.cl
espress.

b. cl

timp

1180 sehr leise, aber schwer

Ihn —
Him —

1.2.fl., 1.2.ob

Etwas beschleunigend.

und then

1.vln

cresc. —

1.2.cl

P.

1185

lach - te...
laughed I...

fls, picc

2.vln
1.2.cl → vla
vc

datraf mich
on me fell —

Wieder sehr langsam.

più p

1190

sein Blick! —
His look. —

Schnell belebend.

pp

timp

cresc. —

Gizli Tristan akoru

Görsel 4.3: Kundry'nin İsa'yla Karşılaşmasına Dair Anısı

(Richard Bell, a.g.e., s.95)

Siegmund ve Siegfried'in vahşi ölümlerinde. (Bkz.: *Walküre* ve *Götterdämmerung*). 1177, 1179-80 ve 1189-90. ölçülerde bu ritme yine rastlanır ve bu çok net bir şekilde İsa'nın vahşice katledilişini çağrıştırmaktadır. 1176'da bas klarnet, ızdırabı çağrıştıran bir motif çalar (Mi#-Fa#-Sol#-Fa#-Mi#). Bu kısa motif, aynı perdede bir süre önce Kundry'nin Parsifal'e, annesi Herzeleide'nin (*Kalp Sancısı*) ölümünü anlatırken de tekrarlanmıştır (II. 896-901; 907-8).

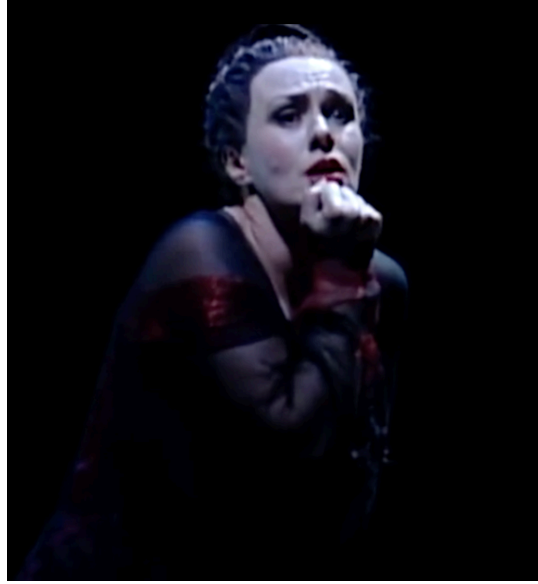
Kundry annesiyle ilgili Parsifal'i suçlar. Aynı şekilde Parsifal'in yanıtında da bu motif yinelenir (II. 923-25; 933-35; 947-53): “*Eyvah! Eyvah! Ne yaptım ben? Neredeydim ben? Anne! Tatlı, sevgili annem! Oğlun, oğlun seni öldürmek zorunda kaldı! Ah aptal!*” Kırık bir kalple öldüğü için müzik aynı zamanda annesinin ‘sancısına’ da işaret etmektedir. Daha sonra, 1177-82. ölçülerde surdinli çellolar, üçüncü klarnet ve korangle (Alto obua) ‘Komünyon’ (sevgi şöleni) motifinin ilk yarısını çalar. “Bu motif *Parsifal*’in başında duyulan ve bir yay çizen motifin aynısıdır. Yayın en tepesindeki bölüm olan ‘c’, ‘ızdırıp’la ilişkilendirilmiştir.”⁶⁰⁷ (Bkz.: “Komünyon Leitmotifi” bölüm c)

Eserin girişinden sonra, II. perdede de kullanılan bu Komünyon motifinde iki önemli değişiklik yapılmıştır. Wagner, motifi minör tonaliteyle değiştirmiştir. İkinci ve çok önemli diğer fark ise, motifin ızdırıp kısmına (c) geçildiğinde, motif sanki takılıp kalmışçasına 1179-81. ölçülerde üç kere tekrarlanır: adeta motif ilerleyememekte ve kendini tamamlayamamaktadır. Daha sonra 1181-82. ölçülerde flüt, obua ve klarnetin üçlü (Sib-Re) ve altılı (Sol-Mi) aralıklarda çaldığı üçleme tarzında bir motif görülür. Benzer bir ritim, Kundry, Parsifal'e annesinin öldüğünü söylerken de kullanılmış, ancak orada *unison* şeklinde verilmiştir (II. 915).⁶⁰⁸ Kemanlar daha sonra (1182-83), Wagner'in oldukça sık kullandığı ve bol kromatizm içeren bir Kundry motifi çalar. Burada kromatizmin verdiği gerginlik ve tehdit hissi, elbette Kundry'nin ‘baştan çıkarıcı kadın’ doğasının bir dışa vurumudur. 1183. ölçüde bir ‘gülme motifi’ görülür ve Kundry bunu Si#-Do# arası iki oktavlık ani bir inişle tamamlar: “*lach-te*” (“gül-düm”). Bu ani iniş, arkasından gelen utanç ve pişmanlık

⁶⁰⁷ Bell, a.g.e., s.96.

⁶⁰⁸ Bell, Kase motifinin yükselen kısmının (ikinci ölçünün ikinci yarısı) altılı aralıklarla seyredişinin önemini vurgular. Zira Kase, İsa'nın kanı ile özdeşleştirilmiştir. A.y.

hissi, belki de opera tarihinde bir karakterin yüzünde görülebilecek, onun içsel karmaşasını ele veren en teatral, en dramatik ve en can alıcı anlarından biridir.



Resim 4.2: Soprano Waltraud Meier'in oynadığı Kundry rolü ve gördüğü o “bakış”

Daha sonra 1184-85. ölçülerde ızdırap motifi (*Wehelaute*) belirir (klarnet ve ikinci kemanlar, inici üçlü aralıklar çalan çello ve viyolaya dönüşürler). 1185-88'de ise çellolar, yukarıda daha önce bahsedilen “Kurtarıcının Ağıtı (“Heilandsklage”) temasını çalarlar. Bu, La#’dan Si’ye (1188. ölçü) giden yarım ton aralığı, Kundry’nin “sein Blick” (“onun bakışı”) kelimelerine eşlik eder. Aynı yarım ton (I. Bölümde, Wagner’in *leitmotif* kullanımında bahsedildiği gibi) *Tristan ve Isolde* eserinde Tristan’ın arzu ve hasretinin “bakışı”nı simgelemek adına kullanılmıştır. Wagner’in, Tristan’ın aşkını simgelemek için kullandığı bu yarım ton aralığını, İsa ve Kundry ilişkisi için de kullanması oldukça sıradışı bir seçimdir. Ancak Pedersen’in argümanı bu duruma açıklık getirir: “Gözler ruhun gerçeğini ifade eden ve içinde iyilik mi kötülük mü barındırdığını açık eden en önemli güçtür”.⁶⁰⁹ Tristan’ın ruhunun gerçeği

⁶⁰⁹ Johs. Israel Pedersen, *Its Life and Culture, I-II*, Çev. Johs. Pedersen and Aslaug Möller, 1926, Reprint. London, Cumberlege, 1946, s. 175.

olan aşk gibi, İsa da Kundry'nin gözünün içine bakmış ve içindeki gerçeği, yani saf kötülüğü (*Schadenfreude*) görmüştür.

Bell, analizinde çok önemli bir noktaya parmak basmıştır, zira 1192. ölçüde algılanması zor bir durum beliriverir: üç trombonun ve bas tubanın yedili bir akoru, 'Tristan akoru' formunda çaldığı görülür (Fa-Si-Re#-Sol#).⁶¹⁰ Bu akor, örneğin Beethoven'ın No. 18 Piano Sonatı Mib Majör op. 31 no.3'ünde (ilk bölüm, 36-38. ölçüler) olduğu gibi, başka müzisyenler tarafından daha önceden kullanılmış olsa da⁶¹¹ Wagner'le beraber son derece önemli bir yer edinmiş ve adı *Tristan ve Isolde*'deki kullanımı sebebiyle 'Tristan akoru' olarak kullanılmaya başlanmıştır. Bu akoru, yukarıda belirtildiği gibi, Kundry'nin "bakış" motifiyle aynı olan La#-Si aralığı takip eder. (Bkz.: Görsel 4.4, 3. ölçü)



Görsel 4.4: Tristan ve Isolde, I. Perde Prelüdü
(Richard Bell, a.g.e., s.97)

Tristan ve Isolde'nin erotik aşkları öylesine yoğun ve şiddetlidir ki sadece ölümle nihayete erebilir. 1192. ölçüdeki Tristan akoru neredeyse duyulmayacak şekilde çalınır (özellikle *pp* (pianissimo) ve sonradan *p* (piano) olarak işaretlenmiştir) ve Tristan'daki Fa-Si-Re#-Sol# notalarının aynısı duyulur. Millington'a göre bu kullanım, "dini olanla cinselliği yakınlaştıran"⁶¹² bir hamledir. Ancak akorun kullanımının, Kundry'nin acı çeken İsa'ya karşı duyduğu cinsel arzudan^{613*} öte, İsa'nın Kundry'ye duyduğu merhametli sevginin (*agape*) şiirsel bir ifadesi olduğunu,

⁶¹⁰ Bell, a.g.e., 97.

⁶¹¹ Hermann Danuser, "Tristanakkord," *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, C IX, s. 840-41.

⁶¹² Millington, *Wagner*, s. 263: "Kurtuluşun erotik bir tarafı da vardır."

⁶¹³ ***Karş.** Kundry'nin İsa karşı hisleri ve Strauss'un *Salome* eserindeki Salome karakterinin Jokanaan'a duyduğu saplantı.

bununla bağlantılı olarak akorun, (tıpkı Tristan ve Isolde gibi) İsa ve Kundry'nin birleşme arzusunu da temsil ettiğini düşünmek pekâlâ olasıdır. İsa'nın vermek istediği, ancak Kundry'nin alamadığı bir bakıştır bu. Sevgiyi kabul edememenin travması yüzünden Kundry asırlar boyu dünyada avare şekilde dolanmaya mahkûm olmuştur. Bu, işlediği suçun en büyük cezasıdır. (Bir sonraki bölümde Kundry ve kötülüğünün, neyi temsil ettiği Schopenhauer'in 'istenç' kavramı üzerinden incelenecektir.)

Bu göz alıcı pasajdan sonra, Kundry Mesih'le tekrar birleşme isteğini dile getirir. Ancak buna gücü yetmez, tövbesi nafiledir. İsa ile birleşemeyecekse, belki Parsifal ile birleşebileceğini düşünür: *“Bırak da ağlayayım onun [İsa'nın] göğsünde, bir saatliğine seninle birleşsem, Tanrı ve dünya beni reddetse de senin aracılığıyla günahımdan arınıp kurtuluşa erebilirim!”* (II.1259-66). Böylelikle Wagner, Kundry'nin aracılığıyla Parsifal'ın, Mesih İsa'nın yerine geçtiğini belirtmiş olur. Ancak bu birleşme III.perdenin sonuna kadar gerçekleşmeyecektir.

Wagner, III. perdede Kundry'nin vaftizi sahnesinde (Bkz. Görsel 4.5), 570-607. ölçüler arasında ve son dört ölçü “Böylece ilk ayinimi/vazifemi gerçekleştiriyorum” (“Mein erstes Amt verricht' ich so”) sözlerine denk gelecek şekilde Si majör tonunu kullanır. Aynı tonu Hayırlı Cuma Müziği'nin ilk bölümü için de kullanmıştır (III. 628-64). Bu iki bölüm arasında Kundry'nin vaftizi gerçekleşir ve Wagner burada *Parsifal* eserinin ana tonalitesi olan Lab majör tonuna geçer (III. 608-27). Tonalitenin değiştiği bölüm başlarken flüt Solb majörde inanç/güvercin temasını çalmaya başlar (Solb ve Dob olmak üzere iki arıza daha eklenerek altı bemol kullanılır. Wagner, akorun beşlisi olan Reb'yi, 612-13. ölçülerde şan partisinde “Erlöser/Kurtarıcı” kelimesi söylenirken duyurur). Bu pasajda, modülasyon öncesinde (607 öncesi) ve sonrasında (628 sonrası) hakim olan Si majör tonundan dolayı, aslında çalınan Solb majörün, anarmoniği Fa# (altı diyezli) majör tonu ile çağrışımının oldukça güçlü olduğu da görülmektedir. İşini genelde şansa ve tesadüflere bırakmayan Wagner'in, belki de “burada Fa#/Solb majör muğlaklığını ve geçişini, bir çeşit ‘aşkınlık’ ve ‘spiritüel şeffaflık’ hissi için verdiği düşünülebilir.”⁶¹⁴

⁶¹⁴ Bell, a.g.e., s. 99.

PARSIFAL (schöpft unvermerkt Wasser aus dem Quell, neigt sich zu der vor ihm noch knieenden Kundry und netzt ihr
(has unnoticed filled his hand with water from the spring, bends forward to Kundry, who is still kneel-

Mein er - stes Amt verricht' ich so:
My Of - fice first ful - fil I so:

più p *pp* *più p*

das Haupt).
(ing before him, and pours it over her head). 610 615

Die Tau - fe nimm, und glaub' an den Er - lö - - - ser!
faith Bap - tiz - ed be, and trust in the Re - deem - er!

pp *ruhig und zart* *pp*

620
(Kundry senkt das Haupt tief zur Erde, sie scheint heftig zu weinen).
(Kundry sinks her head to the earth; she seems to weep passionately).

Sehr langsam.

vc, d. bass muted 1 2 3

625
Sehr ruhig, ohne Dehnung. *dolcissimo ed espr.* *pp*

4 5

etwas geräus.

1. 2 3 4 5

Görsel 4.5: Kundry'nin Vaftizi
 (Bell, a.g.e., s.101)

Kundry “başını yere eğip hıçkır hıçkır ağlarken” Fa#/Solb majör ‘aşkın’ inanç teması birinci surdinli kemanlarla Lab’ye yönelir (III.615-20). Ardından, Kundry vaftiz edildiği sırada ölümün “yok edici sesi” duyulur. Cosima Wagner, 3 Şubat 1879’da günlüğüne şu ifadeyi yazmıştır: “[Richard] Kundry’nin vaftizini timpaninin ‘yok edici sesi’yle... benim için çalıyor: ‘[Bu, t]üm varlığın, dünyevi arzuların yok oluşu’ dedi R.”⁶¹⁵ Wagner’in bununla ilgili olarak “timpaninin Sol tonunda başlaması...şu an kadar yaptığım en iyi şey oldu”⁶¹⁶ dediği kaydedilmiştir. Bell, Cosima’nın bu ifadesinin Wagner’in ikinci taslağını tamamlamasından hemen sonra yazıldığını ancak Wagner’in teknik meselelerden dolayı fikrini son orkestrasyonda değiştirmiş olma ihtimalinden bahseder.⁶¹⁷ Zira final partisyonda Sol tonunun timpani ile değil surdinli çellolar ve kontrbaslar tarafından çalınacağı yazılmıştır. Ancak buradaki esas mesele taslağı oluşturulan ritmin, Kase motifinin ilk yarısına ait olmasıdır.⁶¹⁸ Wagner burada açıkça Kundry’nin vaftizinin aslında ‘ölüm’le bağlantılı olduğunu göstermektedir. Wagner’in burada Schopenhauer’cı bir bakışla, ‘istenç-in reddi’ kavramına gönderme yaptığı gözden kaçmamaktadır. Ancak bunun dışında hem Schopenhauer’i hem Wagner’i etkileyen başka bir etken daha vardır. İncil’in Romalılar 6:3 bölümünde Aziz Paul şöyle der: “Mesih İsa’ya vaftiz edildiğimizde, hepimizin O’nun ölümüne vaftiz edildiğimizi bilmez misiniz?”. Vaftiz, İsa ile birlik olmak anlamına gelmektedir. Bu birleşim 6:5a’da “Eğer O’nunkine benzer bir ölümle O’nunla birleştiresek...” ifadesinde can bulur. Dolayısıyla, Kundry’nin vaftiz edilerek ölmesi, karakterin kendinden vazgeçmesi ve İsa ile, yani tanrısallıkla bir olması anlamını taşımaktadır.

Kundry’nin ezoterik olarak hangi olgunun simgesi olduğu bundan sonraki bölümde işlenecektir. Ancak son bölüm olan ezoterik analize geçmeden önce, Wagner’in diğer eserlerindeki karakterlerle *Parsifal* karakterlerinin teolojik açıdan bir karşılaştırılması yapılacak; esere Wagner’in yıllara yayılan birikiminden ne gibi referanslar yansıdığı gözlemlenecektir.

⁶¹⁵ A.e., s.100

⁶¹⁶ A.y.

⁶¹⁷ A.y.

⁶¹⁸ John Deathridge, “Strange Love, Or, How We Learned to Stop Worrying and Love Parsifal,” **Wagner Beyond Good and Evil**, Berkeley, University of California Press, 2008, s.173.

C. Parsifal ve Diğer Wagner Karakterlerinin Teolojik Açidan Karşılaştırılması: ‘Kurtuluş’ ve ‘Kefaret’ Söylemi

Babasını çok erken bir dönemde, henüz babasına dair hafızasında hiçbir anı oluşmadan önce, altı yaşındayken kaybetmiş olan Wagner’e, daha sonradan annesiyle evlenen Ludwig Geyer babalık etmiştir. Wagner’in tüm eğitim sorumluluğunu üzerine alan Geyer, arkadaşı Pastör Wetzel’in eğitiminde onu müzik ve özellikle Mozart ile tanıştırmış; Robinson Crusoe’nın maceralarıyla büyötmüştür. Bir rehber ve rol model olan Geyer’in de çok erken bir dönemde hayatını kaybetmesine rağmen Wagner üzerinde oldukça yoğun bir etki bıraktığı, ileriki yıllarda operalarında kullanacağı temalara büyük ölçüde ilham kaynağı olduğu Wagner’in kişisel notlarında görölmektedir.⁶¹⁹

Wagner’in operalarında işlediğı, babasız büyüyen, Crusoe gibi heyecan verici maceralar içinde yapayalnız boğuşan ve sonra bir yol gösterici, bir inanç adamıyla tanıştıktan sonra kendi spiritüel yolculuğuna adım atan genç oğlanın kurtuluşa ermesi sıkça karşılaşılan bir temadır. Bunlardan en bariz olan iki tanesi *Yüzük*’teki Siegfried karakteri ve eserle aynı adı taşıyan Parsifal karakteridir. Siegfried karakteri bizi doğrudan *Götterdämmerung*’un son sahnesine götürür. Bunun *Parsifal* ile bağlantısını kurmak için, Wagner’in 11 Ağustos 1873’te yazdığı mektubundaki sözlerine kulak vermek gerekir:

“İnsan edimlerinin sıradanlığından son derece uzak bir yerde, sanata adanmış bir Kase Kalesi inşa edebilmek için, kendimi, yazdığım *Nibelung* dramasını kullanmaya mecbur hissettim: Zira sadece orada, Monsalvat’ta insanlara uzun süredir bekledikleri beceri ve ustalık bahşedilebilir...”⁶²⁰

Bir açıdan, Wagner’in bu sözleri yazdıktan üç yıl sonra açılışını gerçekleştireceğı Bayreuth Opera Binası’ndan (*Bayreuth Festspielhaus*) bahsetmekte olduğu düşünülebilir. Gelgelelim, tıpkı eserlerindeki dramatik anlatıların girift yapısı gibi, burada da sözlerinin tekilliğı aşan doğasını anlamak için daha ileri bir bakışla, Wagner’in bütünüyle olgunlaşmış felsefi, şiirsel ve müziksel birikimini içine akıttığı

⁶¹⁹ **My life**, s.5-6.

⁶²⁰ **SL**, s. 823.

Parsifal eserini incelemek gereklidir. Wagner'in drama yazımına yaklaşımındaki üstün yeteneği ve zekası, sanatçının metinlerarasılığı kullanarak birbirinden bağımsız edebi kaynaklar arasında gezinmesinden ve orijinal hallerinde çoğu zaman tek yönlü olan karakterleri bir araya getirerek insana dair -gerçekçi biçimde- son derece karmaşık bir vicdani, ahlaki ve psikolojik çıkmazlar bütünü elde etme becerisinden kaynaklanmaktadır.

Yakından incelendiğinde *Yüzük*'te kullanılan materyalin *Parsifal*'e zemin oluşturduğu görülmektedir. 'Tanrıların Alacakaranlığı' olarak çevrilebilecek *Götterdämmerung*'un finalinde alevler içinde yerle bir olan Tanrılar meclisi Valhalla, *Parsifal*'de adeta küllerinden doğmuş ve Kutsal Kase Kalesi olarak yeniden kurulmuştur. Diğer tarafta ise serideki şehvetli cüceler, yenik Tanrı ve Tanrıçalar, kahraman Siegfried ve Brünnhilde, Valhalla'nın küllerinden çıkıp Monsalvat'a, Kase Kale'sine spiritüel yolculuklarını tamamlamaya gelmişlerdir. Wagner'in bu eşsiz veda yolculuğunda, "babasız ve maceraperest Siegfried, 'saf aptal' Parsifal olarak yeniden bedene kavuşmuş, Brünnhilde ise Kundry olarak can bulmuştur."⁶²¹ Kundry ve onun Valküre karşılığı bağlantısı, ikinci perde açılışında kötücül büyücü Klingsor tarafından söylenen bu sözlerde ifade bulmaktadır:

KLINGSOR

*Efendin sana sesleniyor, isimsiz, yaşlı dişi-şeytan!
Cehennemın Gülü! Herodias idin- başka nesen sen?
Gundryggia orada, Kundry burada!*

(*Parsifal*: II. Perde, I. Sahne)

Brünnhilde analojisinden önce Kundry'ye yakıştırılan isimlerin arasında Herodias ismi dikkat çekmektedir. Bu isim, bir önceki bölümde, müzik analizinde kısaca bahsedildiği gibi, Orta Çağ Edebiyatı'ndaki bir arketipe, 'Gezgin Yahudi' mitindeki Herodias karakterine çok açık bir gönderme yapmaktadır. Lanetlenen Herodias'ın cezası sadece dolaşmak değil, aynı zamanda gerçeği de söylemektir. O, ağlama yetisini kaybetmiş, sadece lanetli kahkahasını atarak bir şekilde var olmanın dayanılmaz acısına zincirlenmiştir. (Kundry'nin 'Gezgin' hali, aynı zamanda Budist felsefesindeki *samsara* kavramına da karşılık gelmektedir.) Everett'in işaret ettiği gibi,

⁶²¹ Mastrogiovanni, a.g.e, s.10.

Kundry, çarmıhtaki Mesih'in acısına gülen 'Gezgin Yahudi', yani Ahasuerus eril arketipine yolculuğu sırasında eşlik eden ve Mesih tekrar gelene kadar tüm dünyayı avare dolaşmaya mahkûm edilmiş dişi karakter Herodias'ın reenkarnasyonudur.⁶²² II. perdede Kundry, Parsifal ile karşılaşması sırasında Mesih'e güldüğünü ve bu yüzden (Herodias gibi) lanetlendiğini kendi ağzıyla söyler: "*Gördüm Onu-Onu-ve...güldüm (alay ettim). Bakışı üzerime çöktü! Şimdi Onunla tekrar buluşabilmek için dünyaları geziyorum*". Dünyaları dolaşmak zorunda kalan Kundry, böylelikle Klingsor'un (gönülsüz) kölesi olarak Kutsal Kase şövalyelerini baştan çıkarıp onlara acı vermeye mecbur kalır. Onun laneti, başkalarının acısından duyduğu kötücül zevktir.^{623*} Sadece onun şehvetengiz oyunlarını reddedecek bir erkek Kundry'ye 'kurtuluş'u getirecektir: Bu erkek tabi ki Parsifal olacaktır.

Herodias ismi aynı zamanda Alman şair ve oyun yazarı Heinrich Heine'nin (1797-1856) şiiri *Atta Troll*'deki (1843) eski Judea prensesine de gönderme yapmaktadır. Borchmeyer'in belirttiği gibi, 19. yüzyıl boyunca (ve hatta Orta Çağın sonlarından itibaren) İncil'deki Vaftizci Yahya hikayesinde geçen Herodias karakteri genelde kızı Salome ile özdeşleştirilmiştir. Heine'nin Wagner üzerindeki önemli etkisinden bahseden Borchmeyer, *Atta Troll*'un Kundry karakterinin ortaya çıkışındaki katkısının altını çizer. Heine'nin şiirinde, Vaftizci Yahya'nın başının kesilmesini isteyen (kızı Salome yerine) bu kez Herodias'tır. Heine'ye göre prenses Herodias, alemleri zamanlar arasında dolaşmaz, ancak ahiret gününe kadar Kundry gibi gülerek, ölümüne sebep olduğu Yahya'nın başıyla ve onu öperek göklerde gezinir.⁶²⁴

Mastrogiovanni, burada önemli bir etimolojik gize işaret eder: Klingsor'un Kundry'ye hitap ettiği bir diğer isim ise Gundryggia'dır. Gundryggia, Odin'in en favori Valkürelerinden eski İskandinav Valküre'si Gundr (ya da Gunn) isminin uzatılmış halidir ve 'savaş' demektir. İsmin sonundaki 'Rygga' eki 'gezmiş' anlamına gelen bir fiildir. 'Rygga' ise Norveç dilinde, kök halde 'koruyucu' demek olan fiilin

⁶²² Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/kundry.htm#X2>, 12 Aralık 2017.

⁶²³ *Wagner, Kundry'nin lanetini Schopenhauer'ın 'şeytani kusur' olarak nitelendirdiği *Schadenfreude* kavramı ile örtüştürür. Bu kavram, *Parsifal*'in temelini oluşturacak ve ana karaktere aydınlanma getirecek olan 'Merhamet' (*Mitleid*) erdeminin tam karşısıdır.

⁶²⁴ Dieter Borchmeyer, **Richard Wagner: Theory and Theatre**, Çev. Stewart Spencer, Clarendon Press Oxford, 1991, s. 201-203.

uzatılmış halidir ve ‘iri hayvan’ anlamına gelmektedir. Hepsi bir arada düşünüldüğünde ‘Savaş-Gezmiş-Koruyucu-İri Hayvan’ anlamındaki Gundryggia ismi son derece güçlü bir ‘savaşçı’ çağrışımı yapmaktadır. Tıpkı Valhalla’nın koruyucusu, baş savaşçı Brünnhilde gibi, Valküre Gundryggia da güçlü atıyla ve bazen de iri kurduyla semalarda gezinmektedir.⁶²⁵ Kundry ve Brünnhilde analojisi en bariz şekilde *Götterdämmerung*’un final sahnesinde, Brünnhilde’nin Siegfried’in cenaze ateşine atıyla atlayarak Tanrı ve cücelerin yüzük kavgasına son vermesinde göze çarpar. Zira Kundry’nin, *Parsifal*’in ilk perdesinde sahneye atıyla uçarak giriş yapması Brünnhilde’nin bu fedakâr vedasını çağrıştırmaktadır:

İkinci Muhafız

Bakın, çılgın at binici!

İlk Muhafız

Hey! Şeytanın kısırağının yelesi nasıl da uçuşuyor!

İkinci Şövalye

Ah! Kundry mi oradaki?

İlk Şövalye

Önemli haberler getiriyor olmalı!

İkinci Muhafız

Kısarak sendeliyor.

(Parsifal: I. Perde, I. Sahne)

Kundry’nin bu ‘çılgın’ hali ve ‘at binişi’, ölmüş prenses Brünnhilde ya da Valküre Gundryggia’nın *Parsifal*’de Kundry olarak yeniden vücuda gelmiş olduğu fikrini desteklemektedir. Bu durum, eserde Kundry’nin ilk ve son defa at figürü ile bağdaştırıldığı sahnedir, çünkü Wagner bu giriş ile metinlerarasılık hamlesini oynamış, bağlantıyı görebilen seyirciye Brünnhilde-Kundry analojisi konusunda göz kırpmıştır. Kıyametin sonunda alevlerin arasına dalan Brünnhilde, böylelikle *Parsifal*’in başında Kundry bedeninde vahşi ve çılgın bir at ile ‘geri dönmüş’ olur. Klingsor’un II. perdede Kundry’ye birden fazla isimle seslenmesi de daha önce yaşadığı hayatların varlığına işaret etmektedir. Böylece Wagner’in *Yüzük* serisinde işlediği ‘kefaret (*redemption*) ve kurtuluş’ (*salvation*) temasını son defa ve başka bir

⁶²⁵ Mastrogiovanni, a.g.e., s.10.

boyutta ele alacağı sinyali verilmiş olur. *Parsifal*'in en önemli izleği olan bu kavram, Wagner'in eserlerinde dikkatle işlediği, insanın süregelen iç çatışmaları, arzuları, acısı, kibri ve nefsi gibi ahlaki, psikolojik ve toplumsal yansımaları olan konulara gönderme yapmaktadır.

Müziksel olarak da bu bağlantıyı görmek mümkündür. Sade biçimde değinmek gerekirse, *Götterdämmerung*'taki 'Kurtuluş' *leitmotif*'inde yaylıların uzun ve şiddetle çaldığı son ton Lab'dir. Tabi ki *Parsifal*'in Prelüdü'nde yaylıların çaldığı Komünyon *leitmotif*'inin de Lab ile başlaması bir tesadüf değildir.⁶²⁶ Dolayısıyla *Yüzük* ve *Parsifal* arasındaki müziksel ve dramatik bağlantı, Wagner tarafından hem söz hem sanatsal eylemlilik açısından seyirciye sunulmuş olur.

Parsifal'de, *Yüzük* serisindeki 'kefare't' (*redemption*) ve 'kurtuluş' (*salvation*) kavramları üzerinden okunabilecek felsefi ve spiritüel benzerlikler vardır. Brünnhilde hariç diğer tüm karakterler sonunda bir şekilde ya yok olurlar ya da spiritüel bir arınmadan oldukça uzak kalırlar.^{627*} Brünnhilde, yüzüğün yani iktidarın kötü etkilerini temizlemek için kendini feda eder. Bu, 'günahtan' kurtaran bir kefare't eylemidir. Ancak sonunda kurtuluşa asıl eren Siegfried olur. Brünnhilde'nin affedişi ve fedakarlığından dolayı Siegfried, Wotan adına taşıdığı lanetten arınır. Dolayısıyla Brünnhilde'nin kendini kurban edişi (*immolation*) sadece tek kişiye değil, nihayetinde tüm insanlığa kurtuluşu getirmiş olur. Burada sadece bir affediş ve arınma yoktur, aynı zamanda ölüm ve yeniden doğuş teması ön plana çıkar. *Yüzük*, bir dönüşümü de işaret etmektedir. Eser felsefi olarak kurtuluş, lanetin durdurulması ve lanetin nedenleri üzerine kafa yormakta ve hem dramatik hem de müziksel açıdan yeni bir dünyanın doğuşunu işaret etmektedir. Bu yeniden doğuş ise *Parsifal*'de karşılığını Kase Krallığı'nda bulacaktır.

Wagner'in daha erken dönem eserleri olan *Uçan Hollandalı* (1843) ve *Tannhäuser*'de (1845) 'kurtuluş' daha doğrudan ve bireysel boyutta seyretmektedir. Örneğin, Senta yalnızca Hollandalı karakterine kurtuluş ve kefare't getirir. *Tannhäuser*'da ise Elisabeth, Papa'nın imkânsız olarak ilan ettiği şeyi Tanrı'ya ettiği

⁶²⁶ A.e., s. 11-12.

⁶²⁷ *Örneğin, Alberich yaşamaya devam eder ama kurtuluşa ermez; Siegfried'in düşmanı ve Alberich'in oğlu Hagan ise Ren Bakireleri tarafından boğulur; Gibichunglar, Brünnhilde yüzünden sarayları yandığı için ölürler; Tanrılar ve kahramanlar ise aynı şekilde yanıp kül olurlar.

dualar sayesinde elde eder: Tannhäuser kurtuluşa erer ki bu da doğrudan ve kişiseldir. Ancak *Lohengrin*'de (1850) bu tema daha karmaşık işlenmiştir. *Lohengrin* tamamlanırken, bir yandan da sahnenin yavaş yavaş *Yüzük* serisi için hazırlandığı unutulmamalıdır. Temel olarak anlatı, Valhalla'nın Pagan tanrıları ve Kutsal Kase'nin monoteist Tanrı inancı arasındaki -Ourtrud ve Lohengrin üzerinden seyreden- spiritüel güçlerin çatışması üzerine kuruludur. Ourtrud'un yaptığı kötü büyüden dolayı kuğuya^{628*} çevrilmiş olan Brabant Dükü'nün oğlu Gottfried'in, finalde Lohengrin sayesinde tekrar yakışıklı bir erkek haline gelmesi, *Yüzük* serisindeki dönüşüm temasının karşılığıdır. Yeniden doğuş ve kurtuluş getiren Lohengrin, Kutsal Kase'nin koruyucularındandır ve Parsifal'in de oğludur.^{629*} Lohengrin, Gottfried'ı Balabant Dükü olarak ilan eder ve Elsa'yı üzerine atılan suçtan kurtarır. Wagner, "burada bireysel boyuttaki sade bir kurtuluş yerine seyirciye daha geniş bir yelpaze sunmuştur: Kuğu metaforu üzerinden işlediği yeniden doğuş ve aydınlanma temalarıyla düklüğün ve bir toplumun kurtuluşunu işaret eder."⁶³⁰

Finalde, Lohengrin'in sessiz duasından sonra büyü bozulur ve kuğu suya dalıp çıktıktan sonra Gottfried'e dönüşür. "Bu başkalaşım (*metamorphosis*) Hristiyan vaftizine gönderme yapmaktadır: Kişinin içsel dönüşümünün dışına yansımalarının bir simgesidir; diğer bir deyişle, içsel ölüm ve yeniden doğuşun dışsal tezahürüdür."⁶³¹ Bu tema, daha ileride *Parsifal* için Komünyon üzerinden işlenen çok önemli bir metafor olacaktır. *Lohengrin*'in *Yüzük* ile bağlantısı final sahnesinde Lohengrin'in Elsa'ya verdiği kılıç, boynuz ve yüzük nesneleriyle kendini açık eder. Bunlar, Wagner'in müstakbel kahramanı Siegfried'in önemli simgeleridir. İsimlerindeki etimolojik bağ durumu özetler: "*Gottfried*, Barışçıl Tanrı ve *Siegfried*, Barışçıl Zafer."⁶³²

Götterdämmerung eserinde Wotan'ın ebedi suçu Valhalla'ya yıkım getirmiştir ancak kefaret sorumluluğu 'Mesih' simgeselliği üzerinden Siegfried ve Brünnhilde'ye

⁶²⁸ *Kuğu, bir dönüşüm habercisi, aydınlanmanın simgesi ve katalizörü olarak V. bölümde *Parsifal* üzerinden işlenecektir.

⁶²⁹ **Lohengrin* (1850), *Parsifal*'den (1882) önce yazılmasına rağmen, içerik kronolojisi bakımından *Parsifal*'in devamı (*sequel*) niteliğindedir.

⁶³⁰ Mastrogianni, a.g.e., s.13.

⁶³¹ A.e., s.16.

⁶³² A.e.

bahşedilir. Siegfried, Yahudi-Hristiyan geleneğine göre insanlığın düşüşüne sebep olan Adem'in günahının bedelini haç üzerinde kendini feda ederek ödeyen Mesih İsa gibi, Wotan'ın herkesi etkileyen hatasını üzerine alır ve bunun kefareti öder. 'Mesih' simgeselliğinin diğer yarısı Brünnhilde de bencilliğinden tamamen kurtulup 'bilge' bir kadın olarak sevdiği erkeğe arınma bahşeder ve Pagan Tanrılarının dönemine de bir son verir. Böylelikle Brünnhilde ve Siegfried 'kefaret ve kurtuluş' getirip, yeni bir çağ başlatırlar. Kutsal eril ve dişi güçlerin birleşiminden oluşan Mesih simgeselliği Doğu ve Batı spiritüel öğretilerinde muazzam bir temel oluşturmaktadır: Hinduizm'deki Shiva ve Shakti, ya da Hristiyan teolojisindeki İsa ve kilisesi bunun en açık örneklerindendir. Yeniden doğuşun gerçekleşmesi ve varlığın olgunluk seviyesine gelmesi, eril ve dişi güçler bir araya geldiğinde yaratılan bir olgudur: Eserde, kadın ve erkeğin simgesel olarak bir araya gelmesi, daha ileride *Parsifal*'in ezoterik çözümlemesinde çok büyük önem taşıyacaktır.

Wotan öncelikle dirense de sonunda Brünnhilde ve Siegfried üzerinden kurulacak yeni bir çağı ve yaşamı destekler. Wotan, Siegfried'in sevgiyle bütünleştiğini ve kendi idaresi altındaki cücelerin, devlerin, Tanrılarının ve insanların aksine, Siegfried'in kıskançlık hissinden mahrum olduğunu belirtir: “*Sevgiyle bütünleşmiş, hasetten arınmış asaleti Alberich'in lanetini felç edecektir, zira korku ona yabancıdır*” (Siegfried, III. Perde, I. Sahne) Wotan, Brünnhilde'nin bir kahraman olarak uyanacağını ve uyanınca kurtuluşu sağlayacağını da öne sürer. Brünnhilde'nin uykusu, uyanışı ve 'bilir' olması Kundry'yi çağrıştırmaktadır. Zira Kundry de sürekli olarak ölür gibi uykulara dalmakta ve sonra bu uykulardan uyanmaktadır. Sanki her uyanışı başka bir yaşamın ve yeni acıların başlangıcıdır.

Brünnhilde'nin uyanması *Siegfried* eserinin sonunda, III. perdede başlar ancak uyanışın tamamlanması dörtlemenin sonunda, *Götterdämmerung*'un finaline saklanmıştır. Fiziksel olarak ölüp, daha yüce bir spiritüelliğe uyanan Siegfried, dişi güç Brünnhilde'nin uyanışını mümkün kılan eril itkidir. Ölmeden önceki son sözleri bu itkinin açık bir belirtecidir:

Siegfried

Brünnhilde! Kutsal gelin! Uyan! Aç gözlerini! Kim seni uykuya sürükledi yine? Kim bu huzursuz uyuklama halinde prangalara vurdu seni? Uyandırıcın geldi ve öptü seni uyanasın diye ve kırdı gelinin zincirlerini yeniden: Brünnhilde ona huşu içinde güldü! Ah, o gözleri, ebediyen açık artık! Ah, nefesinin saadetli coşkusu!...Brünnhilde beni sevgiyle çağırıyor!

(Götterdämmerung: III.Perde, II. Sahne)

Uyuyan Güzel (Alm. Dornröschen) masalının prensesi Aurora karakterinin Alman mitolojisindeki karşılığı olan Brünnhilde, prensin yani burada Siegfried'in öpüşüyle spiritüel olarak uyanır. Alman mitolojisi üzerine eğilen Grimm kardeşlerin keşfettiği gibi, *Uyuyan Güzel* esasen Alman bir kökene sahiptir ve geçmişi Eski Nors şiirleri ve efsanelerine dayanmaktadır. Everett'in belirttiği üzere, *Uyuyan Güzel*'in orijinal ismi de aslında *Sigrdrífr*'dir.^{633*} Bu karakterin, Wagner'den önce, esasen - *Yüzük* için de ilham kaynağı olan- *Volsungasaga*'nın yazarı tarafından Brynhild karakterine evrildiği düşünülmektedir. Mite göre, Brynhild bir diken yüzünden uykuya dalmış ve Sigurd tarafından zırhı kaldırılarak uyandırılmıştır. Wagner'in Brünnhilde'si ise -ki bu, Brynhild'in Almanca versiyonudur- hem Wotan'ın öpücüğü ile uykuya dalar hem de Siegfried tarafından verilen bir öpücükle uyandırılır.⁶³⁴ Bu öpücük, yukarıda belirtilen, kutsal eril ve dişil özlerin birleşimine karşılık gelmekte, dolayısıyla potansiyel olarak bulunan ve ancak eril müdahale ile canlanabilen 'uykudaki' dişî gücün ve farkındalığın uyanışına dair bir metafor olarak belirlemektedir. Eserin sonunda, Brünnhilde şeylerin nedenini, evren ve doğanın işleyişini ve yaradılışı kavrayabildiği büyük bir aydınlanma yaşar. Uyanışı sayesinde Brünnhilde artık 'bilge' olur ve kefaret eylemiyle Tanrıların lanetli dünyasına bir son verir. Edindiği 'aydınlanma', Brünnhilde'ye kurtuluş ve dönüşüm yoluna gidecek olan gerekli içeriği sunar.

Bu noktada ise *Parsifal* ve anlatının merkezindeki dişî karakter Kundry hatırlanmalıdır. Bağlantıyı görmek etimolojik yaklaşımı gerektirir: Mastrogiovanni analizinde 'Kundry' ismini 'Bilen' olarak tercüme etmektedir. II. perdede Kundry, Parsifal'e seslendiği zaman ona haber getirdiğini söyler: "*Ihn dir zu **künden**, harrt ich*

⁶³³ Bu isim, *Poetic Edda*'nın içindeki *Sigrdrífomál*'de geçmektedir.

⁶³⁴ Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/sleep.htm>, 21 Kasım 2017.

deiner hier: was zog dich her, wenn nicht der Kunde Wunsch?” (Sana bu **haberleri vermek** için bekledim burada: seni buraya ne getirdi ki eğer **bilme** isteği değilse?). Kundry karakteri, Almancada ‘haber vermek’, ‘bildirmek’ anlamındaki *künden* fiilinden türetilmiş *Kunde* (bilgi, haber) sözcüğünü kullanarak, kendi bilgi sahibi olma konumuna ismi üzerinden böylece etimolojik bir gönderme yapar. Zira Kunde arketipi, *Perceval* kaynaklarında^{635*} var olan haber ya da bilginin taşıyıcısıdır. Diğer tarafta Gundry(ggia) ismi ise Valküre’nin isminin Wagner’in manipülasyonu ile değiştirilmiş halidir ve aslında ‘Bilen’ kelimesinin örtük tercümesidir.⁶³⁶ Böylelikle karşımızda Gundry(ggia) vardır: Dönüşüm geçirmiş Valküre, Pagan savaş bakiresi şimdi Kundry olarak ‘bilme’ halindedir. İsminin çağrıştırdığı üzere Kundry, kendi spiritüel yolculuğunu tamamladığında tam bir aydınlanma evresine erişecektir. Ancak önce Siegfried, şimdi Parsifal olan kendi eril karşılığını topyekûn bir dönüşüm ve kurtuluş mertebesine getirmek için bir katalizör görevi görür. Siegfried’in aksine Parsifal, kadın tarafından öpülecek ve onun sayesinde bilgelik kazanacak, tıpkı Kundry gibi ‘bilme’ haline erişecektir. Kundry’nin Parsifal’e nasıl bir ‘bilgi’ sağladığı ise son bölümde aydınlatılacaktır.

Wagner, Kundry’nin Isolde’nin başkalaşımını defalarca tecrübe ettiğini belirtmiştir.⁶³⁷ Isolde, sonunda Tristan ile sonsuz bir yaşamda buluşacaklarına dair bir ümit ile ölür. Ancak Kundry ve (1856’da *Götterdämmerung*’un sonunda yeniden doğuş zincirinden kurtulduğunu dile getiren) Brünnhilde bir daha doğmayacaklarını bilerek ölürler. Eğer Schopenhauer’in karamsarlığını kabul edip, varoluşun ağır bir yük ve yaşamın da acıdan ibaret olduğuna inanırsak, *Parsifal*’in sonundaki ölümün Kundry için elbette olumlu olduğu düşünülebilir. Zira yüzyıllar boyunca acı içinde gezen

⁶³⁵ Wagner, Kundry karakterini yaratma konusunda temel olarak Orta Çağ *Perceval* kaynaklarını temel alsada da egzotik *Herodias* dahil olmak üzere tamamen farklı mitolojik ve edebi geleneklerden de faydalandığı bilinmektedir. *Perceval* kaynakları; Wolfram von Eschenbach’ın *Parzival*’i, Chrétien de Troyes’in *Perceval*’i ve anonim Welsh/Breton *Peredur* manzumeleridir. Bu gelenekte Wagner’in hayal gücünü harekete geçiren en önemli arketiplerden biri de *Loathly Damsel*’dir. Bu yaratık, tüm şiirlerde kritik noktalarda görünür, haber getirir ve gelecekle ilgili öngörülerde bulunur. Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/kundry.htm#X2>, 12 Aralık 2017. *Loathly Damsel*, ya da ‘Çirkin Gelin’ Kelt masallarında ve efsanelerinde de var olan, oldukça bilindik bir figürdür. Ahlaksızlara çirkin, erdemlilere ise güzel görünme gibi bir özelliği vardır. Joseph Campbell, *The Masks of God: Creative Mythology*, 4.c, Penguin, 1968, s. 455. Kundry de Kase Krallığında tiksiniç, vahşi ve pasaklı bir haldedir ancak Klingsor’un büyüleri bahçesinde son derece zarif, güzel ve çekici bir kadına dönüşür.

⁶³⁶ Mastrogiorganni, a.g.e, s. 19.

⁶³⁷ Everett, (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/introduction.htm, 4 Mayıs 2017.

Kundry, huzurlu bir *Nirvana*'ya ermiştir. Parsifal ise dünyada kalır ve kendini tüm acı çeken varlıkları hissetmeye adar. Dolayısıyla, 'yaşamdan taraf' değil gibi görünse de aslında Wagner'in operası tüm zorluklarına rağmen iyimserdir.

Tannhäuser (1845) ve *Nürnberg'in Usta Şarkıcıları* (1868) da reenkarnasyonlar bağlamında *Parsifal*'ci bir finale sahiptirler. Ancak, *Nürnberg* eseri, reenkarnasyonu daha farklı biçimde ele alır. Tannhäuser'in yeniden vücuda gelmiş hali olan Walther von Stolzing'in hikayesinde yüzük, kılıç, mızrak ve kale gibi unsurlar yerine şiir, müzik, kompozisyon kuralları gibi daha sanatsal ve zarif öğeler kullanılmıştır.⁶³⁸ Bunun yanı sıra *Parsifal*'de önemli bir yere sahip olan 'şehvani sevgi' (*eros*) ve 'şefkatli sevgi' (*agape*) karşıtlığı bu eserde de yerini almıştır. Tannhäuser şarkısını tamamlayamaz, çünkü cinsel safiyete ihanet etmiştir ve bu sebepten Elizabeth'i, yani dişi karşılığını gelini olarak kazanamaz. Burada yine *Parsifal*'de ezoterizm açısından çok önemli rol oynayacak Dişil ve erilin birleşimi teması karşımıza çıkar. Sonunda Tanrı tarafından affedilen Tannhäuser ve eşi Elisabeth, daha sonra *Nürnberg*'de Walther ve Eva olarak vücuda gelirler. Hikaye, yine bir şarkı müsabakası üzerinden gider ve bu sefer Walther kazanır. Tıpkı Parsifal gibi ödüllendirilir ve eşi Eva ile yani dişi tarafıyla birleşir.

Parsifal'in antogonisti ve eserin karanlık karakteri Klingsor'un ise Wagner'in diğer operalarındaki karakterlerle doğrudan bağlantısını kurmak görece daha zordur. O, daha çok birden fazla karakterin amalgamı gibidir. *Yüzük*'teki Alberich karakteri, yüzüğü dövebilme yetisini ve yüzüğün gücünü elde edebilmek için sevgiden vazgeçer. Alberich de 'Doğa'ya ait olan altını alır ve döverek yüzük haline getirir. Alberich'in ilk edimini Klingsor'un cinsel safiyet için kendini hadım etmesiyle bağlantılamak mümkündür. Ancak Kase'nin koruyucusu Titurel, bu iğdiş edilme sonrasında Klingsor'u reddeder, çünkü cinsel safiyet cinsel güç hala varken onu terbiye etmekten geçmektedir. Bu reddediliş ise Klingsor'u iyice çileden çıkarır ve Kase'yi elde etme arzusu daha da alevlenir. Buna ek olarak Klingsor, tıpkı Alberich'in altını yüzüğe çevirmesi gibi, okültik güçlerini kullanarak 'doğal' olan çölü, bir bahçeye çevirir. Tıpkı Klingsor'un Amfortas'ı yaraladığı gibi, *Götterdämmerung*'da Alberich'in oğlu Hagan da Siegfried'i mızrakla yaralar. Ancak Klingsor sonunda Wotan gibi hatalarını

⁶³⁸ Mastrogiovanni, a.g.e, s. 195-196.

sorgulamaz ve iyilik erdemini edinmez. Parsifal’a mızrakla saldırdığı an ise silahı geri teper ve Klingsor sonsuza dek yok olur. Klingsor’un Tanrı (ya da ilahi olana karşı) inancı da yoktur. Okült güçlerini sadece kendi bencil istekleri ve erişemediği Kase’yi koruyan şövalyeleri baştan çıkarmak için kullanır. Bu bağlamda Klingsor’un *Yüzük*’teki bazı kötü karakterlerin bir karışımı olduğunu söylemek mümkündür.

Parsifal’deki Titurel’i ile Wotan arasındaki benzerlik de dikkat çekicidir. Üstü kapalı da olsa bir Tanrı gibi sunulan Titurel, hikaye daha başlamadan uzun zaman önce -tıpkı Wotan gibi ya da Wotan’ın ele geçirdiği zamanda- Mızrak’ı ele geçirmiştir. Wotan gibi yarı-Tanrı mertebesinde olan Titurel, Kase mabedini, Wotan’ın Valhalla’yı kurmasıyla aynı sebepten kurmuştur. Titurel ve şövalyeler Kase’ye sahip çıkarak ebedi bir yaşam sürüyor gibi görünürler. Bu, “Wotan ve Tanrıların Freya’nın altın elmalarındaki sonsuz yaşamlarına karşılık gelmektedir.”⁶³⁹

Son olarak, Amfortas karakterinin silik izlerinin, bedbaht Wotan’da görüldüğü söylenebilir. Gelgelelim, Wagner’in aklına 1850’lerin ortasında (*Yüzük* ve *Tristan ve Isolde*’nin ilk toplantılarının arasında) gelen fikirden hareketle, Amfortas’ın en güçlü bağlantısının Tristan olduğunu görmek mümkündür. Wagner, Mathilde Wesendonck’a 30 Mayıs 1859 tarihinde yazdığı mektupta bizzat şu sözleri dile getirmiştir:

“...Tüm dikkatin merkezi olan Amfortas...Birden farkında vardım: bu benim *Tristan*’ımın üçüncü-perdesinin akıl almaz şekilde şiddetlendirilmiş hali. Mızrak yarası ve belki kalbinde başka bir yara ile birlikte. Perişan adamın acınası yüreğinin içinde sadece ölme arzusu alevleniyor.”⁶⁴⁰

Tristan’ın ölme arzusu, Amfortas’ın babası Titurel’e seslenirken duyduğu acısında yankılanır:

Amfortas

Eyvah! Başıma gelenler bu acıdan! Babam, lütfen bir kez daha bu kutsal görevi üstlen! Yaşa, yaşa ve bırak ben de öleyim!.. Merhamet! Merhamet! Ey Merhametli Olan! N’olur bana merhamet et! Bu mirası al üzerimden, kapat yaramı, bırak da kutsal, saf ve bütün olarak öleyim Senin için!

(*Parsifal*: I. Perde II Sahne)

⁶³⁹ A.e., s.20.

⁶⁴⁰ SL, 457; SB 11:104.

Arzusuna yenik düşmesi yüzünden Kase Krallığını koruma görevini yerine getirememenin, Mızrak'ı kaptırmış olmanın yoksunluğu ve yarasının verdiği fiziksel (ve psikolojik) acı bu sözlerle dile getirilmiştir ki bu, Tristan'ın Isolde'siz yaşama fikrinin ruhuna verdiği dehşeti farklı bir açıdan gözler önüne sermektedir.

Bu benzerliğin yanı sıra, Wielend Wagner, büyükbabasının Parsifal karakterini *Tristan ve Isolde*'nin III. perdesinde hasta Tristan'a tanıştırma fikrinden bahsetmiştir. Bu fikre göre Parsifal, sahnede Kase'yi aramak için gezinecek ve hasta yatağında yaralı yatan Tristan'la karşılaşacaktır. Ancak sonradan bundan vazgeçtiğini belirtmiştir.⁶⁴¹

Amfortas'ın durumu, Tristan gibi sadece “furchtbare Qual”⁶⁴² (dayanılmaz zulüm) halindeki bir aşkın arzularına bağlı değildir; Amfortas, aynı zamanda kendini kurtarıcı ile karşılaştığında ne kadar yetersiz olduğunu da hissediyordur: Bu bağlamda aslında kurtarıcı İsa ile özdeştir. Amfortas ve İsa'nın varoluşsal bağlantısı, Hristiyan teolojisi üzerinden son bölümde çözümlenecektir.

⁶⁴¹ Bkz. DEAP, 12'deki Wagner'in ifadesi.

⁶⁴² Wagner, 23 Ağustos 1856 'da August Röckel'e yazdığı bir mektupta *Tristan ve Isolde*'nin anlamını bu şekilde özetler. Bkz.: Ed. Hanjo Kesting, **Richard Wagner: Briefe**, Munich, Piper, 1983, s. 336.

V.EZOTERİK PERSPEKTİFTE *PARSIFAL* ÇÖZÜMLEMESİ

Parsifal

Çok az hareket ediyorum, ancak daha şimdiden ne kadar çok yol aldım.

Gurnemanz

Görüyorsun ya oğul, burada zaman uzama dönüşür.

(I. perde)

Zamanın uzama dönüşmesi... Einstein'ın görelilik kuramı sadece bir fikir tohumundan ibaretken ve Kuantum fiziği henüz embriyo seviyesindeyken, Wagner'in bu ifadeyi kullanması, söylemin derinliği ve karmaşıklığı düşünüldüğünde, elbette şaşırtıcıdır. Ancak "bu düşünce aslında tarihte çok geçmişe uzanan kadim bir bilgiye işaret etmektedir. Zaman ve uzamın 'göreceliliği ve öznelliği' fikrinin spiritüel, teolojik ve felsefi kökenleri antik zamanlara kadar dayanmaktadır."⁶⁴³ Wagner, 21. yüzyılın modern bilimi haline gelecek bu bilgiyi kullanarak, Hristiyanlığa, etkilendiği Doğu Mistik düşüncesine ve hatta Kabala inancının, M.S. 2. yüzyıla dayandığı tahmin edilen *Zohar* kitabına da dair önemli bir çıkarım yapmıştır. Bununla birlikte Kabala'nın esas kökenlerinin yaklaşık 2600 yıl önceki Babil sürgününe kadar dayandığı düşünülmektedir.⁶⁴⁴ Hristiyanlık, Kabala ve Budizm'de içsel bilincin sonsuz spiritüel dünyasında zaman ve uzam aslında var olmamaktadır. Bu boyutta sadece spiritüel dışavurumlar ve özellikler mevcuttur. Kase Kalesi, spiritüel özelliklerin beş duyuya ait olan fiziksel dünyayı aştığı zamansız bir alandır.

Mastrogiovanni, zamanın uzama dönüştüğü bu yerde, Wagner'in, Schopenhauer'in istenç felsefesine belirli bir mesafe aldığından bahseder. Wagner, istenç-i reddetmese de *Parsifal* eserinde fiziksellüğün ötesine geçen bu aşkın 'ilahi' prensiple iletişime geçmeye teşebbüs etmiş, Nietzsche ve Schopenhauer'in düşüncelerindeki karamsar tutumun revizyonunu yapma ihtiyacına gitmiştir.⁶⁴⁵ Wagner, spiritüellik ve ezoterizmle ilgilenen bir düşünürdür, ancak daha önce de belirtildiği gibi, Schopenhauer bunu bir ölçüde ve Nietzsche ise tamamen reddetmiş, insan eylemlerinin sadece kolektif bir istenç ile belirlendiğini düşünmüşlerdir. Wagner

⁶⁴³ Mastrogiovanni, a.g.e., s. 77

⁶⁴⁴ Dr. W.W. Westcott, S.L. MacGregor Mathers & Mark Stavish, a.g.e, s. 11.

⁶⁴⁵ Mastrogiovanni, a.g.e., s. 77-78.

ise geleneksel anlamdaki din anlayışından uzaklaşarak spiritüelliği benimsemiş, insanın varoluşunu anlamlandırmasına özgün ve otantik bir içerik katmayı hedeflemiştir. Wagner, pekâlâ Nietzsche'nin 'Tanrı öldü' önerisinin belirttiği, modern insanın yalnızlığı ve derin anlam boşluğunu farketmiştir. Wagner'e göre de en azından Batı Greko-Roman-Nordik anlamdaki yaratıcı-cezalandırıcı Tanrı ölmüştür ki bunu *Yüzük* serisinin sonunda Valhala'nın yanıp kül olması üzerinden zaten ifade etmiştir. Ancak Wagner *Parsifal*'de esas olarak felsefî anlamdaki Tanrı'yı aramaya yönelmiş ve insan bilincinin mükemmellik seviyesine ulaşmasını irdelemeye koyulmuştur.

Eserde Parsifal, insan-ı kâmil olma yolunda gitmesini, istenç-in reddini, Budist doktrindeki Buda idealine ulaşmasını ve Hristiyan mitolojisinde Mesih'in ışıyan bedenine kavuşmasını sağlayan üç ezoterik aşamadan geçer. Weor'un işaret ettiği gibi, "bu üç klasik ezoterik derece; Masonluk'taki çıraklar, kalfalar ve üstadlardır."⁶⁴⁶ İlk bölümde varlığın bilgisine erişmemiş toy Parsifal, şehveti, cinselliği, tehlikeyi tanımaz; Klingsor'un şatosunun sunduğu binlerce güzel çiçek perisinden, bedeninin isteklerinden ve elbette şatonun kraliçe/kölesi Kundry'den bihaberdır. Parsifal hala bu aşamada bir çıraktır. Yaşamın karanlık ormanlarında gezinip, kendisine yol gösterecek bir rehber, sancılı kalbini rahatlatacak bir merheme sahip, şefkatli bir gezgin arayan göçebelerden farksızdır. Ona bir guru, bir rehber gibi yardım eden antik münzevi prototipi (veyahut Jung'çu deyişle 'yaşlı bilge adam' arketipi) Gurnemanz'ı bulmak ona büyük coşku verir. İkinci bölümde bilinçli olarak Dantevari bir cehenneme iner, Kundry'nin öpüşüyle cinsel bilgiye erişir, kendinin karanlığıyla buluşur. Burada artık Vulcan'ın⁶⁴⁷ alevler içindeki demir ocağında çalışan kendini adanmış bir kalfadır. Parsifal, yedi berzahı geçen derviş, yedi dipsiz vadiyi aşan Simurg, arzuya boyun eğmeyen bir mistiktir. Düşmanını öldürür ve Mızrak'ı alır. Sonunda, bu kadar acıdan sonra tekrar tapınağa geri dönen ve Krallığa huzur getiren bir usta olur. O, sufi yoluna kendini adanmış, fena fillah olmuş, ruhun beyaz düğün elbisesini giymiş bir üstattır. Artık, içinde üstün bir duygu dünyası, otantik bir akıl ve bilinçli irade barındırır. Münzevi Parsifal, kutsal bölgeye döner, maharetli elleriyle heybetli Mızrak'ı kavrar,

⁶⁴⁶ Weor, **Parsifal Unveiled**, s. 163

⁶⁴⁷ ***Vulcan**: Roma mitolojisinde ateşin ve yanardağların Tanrı'sı.

onu dimdik tutar ve bu kutsal emaneti ait olduğu yere, hasret çektiği, özlediği; ona erişebilmek için türlü badireler atlattığı biricik yuvasına getirir: Kutsal Kase'ye.

A. *Parsifal*'de Hindu ve Budist Referanslar

Eserin başında, spiritüel rehberimiz Gurnemanz, Monsalvat'ta Kutsal Kase Kalesi yakınlarındaki güzel bir ormanda uyuklayan iki şövalyeyi uyandırır: “Hey! Ho! Ormanın gardiyanları, daha doğrusu uykunun [gardiyanları], uyanın hemen şimdi, sabah oldu! [...] Duyuyor musunuz çağrıyı?” Wagner, daha eserin başında seyirciyi bu şekilde ‘uyandırmış’ olur. Kendi içsel bilgisine uyanması gereken bir seyirci vardır eseri izleyen. Orman metaforu ise, insanın derinliklerini ve spiritüel potansiyelini temsil eden bir olgu olarak sunulur. Böylelikle dramının ne ile ilgili olduğu daha başından sezdirilir. Wagner, seyircinin içindeki dünyayı uyandırma isteğindedir. Bu çağrı, kişinin, içsel dünyasında neler olduğunu önemsemeden, maddesel ve fiziksel dünyaya dalıp uyukladığının, bir diğerk deyişle Hint simgesi Maya'nın peçesinin gözü kör eden aldatmacasıyla yaşayageldiğinin simgesel bir dışavurumudur. Eser, felsefi ve ezoterik bakış açısını böylelikle bu ‘çağrı’ ile duyurur.

1. Bir ‘Varlıklar Meclisi’ Alegorisi: Kutsal Kase Krallığında Hayvan, İnsan ve Doğa Dengesi

Wagner'in *Parsifal*'i oluştururken Hint mitolojisinden türlü unsurlar ödünç aldığı görölmektedir. Kase Kalesinin bulunduğu bu orman, Kienzle'nin işaret ettiği gibi, ‘Hint tövbekârlar vadisi’ (*Indian vale of penitents*) modeline göre tasarlanmış, insanın doğa ve tüm canlılar ile barış içinde yaşadığı bir yer olarak betimlenmiştir.⁶⁴⁸ Bu sükûnet ve barış ortamı, I. perdede Kundry ve şövalyeler arasında geçen, hayvanların kutsal olduğuna dair bir diyalogla desteklenir. Burada hayvanlar, insanlarla aynı haklara sahiptirler. ‘Varlığın birliği’ kavramı, Kase cemaatinin inandığı -ancak Kilisenin muhtemelen ‘kafirlik’ olarak değerlendireceği- ve Wagner'in kurmaca dünyasını kurumsal dinin dogmatik duruşundan ayıran önemli ve temel bir olgudur. Wagner, burada Schopenhauer'in da yazılarında yer verdiği önemli bir

⁶⁴⁸ Kienzle, a.g.e., s.98.

ipucuna işaret ederek, Kutsal Kase Krallığının temeline oturan, hayvanlara ve tüm canlılara eşit derecede saygı gösteren Budizm ve Brahmanizm inançlarının aksine, Yahudi-Hristiyan geleneğinin hayvanlara karşı sömürücü tutumunun ardında yatan son derece pragmatik ve tarihsel sebebi gözler önüne sermektedir.

Harari, insanların hayvanlar üzerindeki hükmünün teolojik desteğini tarım devrimiyle ilişkilendirmiştir. Arkaik avcı-toplayıcı toplumlar animist^{649*} olduklarından, onlar için insanları hayvanlardan ayıran bir fark olmamıştır. Gelgelelim, günümüzde geçerliliğini sürdüren en eski geleneklerimizin bile avcı-toplayıcı dönemden binlerce yıl sonra oluşturulduğu bilinmektedir. Harari, örneğin Eski Ahit'te geçen en eski hikayelerin dahi milattan önce iki bin yılına kadar dayandığını belirtmiş, ayrıca yaratılış mitindeki Adem ve Havva'nın yaşam tarzının avcı-toplayıcı toplumla bağlantısına dikkat çekmiştir.⁶⁵⁰ Zira cennetten kovulmaları, tarım toplumuna geçen insanla şaşırtıcı derecede benzerlik taşımaktadır:

*“RAB Tanrı Adem'e,
'Karının sözünü dinlediğin ve sana,
Meyvesini yeme dediğim ağaçtan yediğin için,
Toprak senin yüzünden lanetlendi' dedi,
'Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın.
Toprak sana diken ve çalı verecek,
Yaban otu yiyeceksin.
Yaratılmış olduğun toprağa dönünceye dek.
Ekmeğini alın teri dökerek kazanacaksın.’” (Tekvin 3:17-19)*

Harari'nin özetlediği gibi, “[k]ızgın tanrı, Adem'in meyve toplamaya devam etmesine izin vermektense Adem'i 'alın terini dökerek kazandığı ekmeği' yemeye mahkûm eder.”⁶⁵¹ Animizm, insanı bir tür hayvan olarak görürken, Yahudi-Hristiyan geleneği, insanın, ilahi kudretin üstün bir yaratımı olduğu kanısını yerleştirmiştir. Tekvin bunu çok açık bir şekilde belirtir: “Tanrı, ‘İnsanı kendi suretimizde, kendimize benzer yaratalım’ dedi, ‘Denizdeki balıklara, gökteki kuşlara, evcil hayvanlara, sürüngenlere, yeryüzünün tümüne egemen olsun.’ (Tekvin 1:26)

⁶⁴⁹ ***Animizm:** Yeryüzünde canlı cansız her şeyin bir ruhu olduğu, bu nedenle insanla aynı derecede saygıyı hak ettiği düşüncesi temeline kurulu inanç sistemi.

⁶⁵⁰ Harari, **Homo Deus**, s. 89.

⁶⁵¹ A.e.

Harari, bu noktada insan-hayvan ilişkisini belirleyen ve Eski Ahit’le de desteklenen bu hiyerarşik düzenin aslında Tarım Devrimi’nin doğal bir sonucu olduğunu hatırlatır. Ortadoğu’da 7000 yıldan daha uzun zaman önce gerçekleşen tarım toplumuna geçişle beraber daha önce benzeri görülmemiş yeni bir yaşam biçimi ortaya çıkmıştır: sömürülen evcil hayvanlar. Binlerce yıldır ahırlarda yaşamak zorunda kalan birçok memelinin sadece biyolojik ihtiyaçlarının değil, duygusal ve sosyal ihtiyaçlarının da olduğunu söyleyen Harari, çiftçilerin bu davranışlarını Kutsal kitaplara dayandırarak meşrulaştırdıklarını vurgular. Evcil hayvanları sömürerek onları insanın istek ve ihtiyaçlarının bir kölesi haline getiren çiftçiler, tarım devrimi sonrasında mantar gibi yayılan teist (semavi) dinlerle kendi sömürülerini haklı göstermişlerdir.⁶⁵² Brahmanizm, Budizm, Alevi-Bektaşî geleneği gibi aslında kökenleri çok daha eskilere dayanan ve tüm kâinatı bir ‘varlıklar meclisi’ olarak gören Doğu mistik inanışlarının tersine, kronolojik açıdan çok daha güncel olan teist dinler kâinatı yüce ve her şeye hakim bir Tanrı tarafından yönetilen bir teokrasiye dönüştürmüştür. Tzezana’ya göre, Yahudilik, Hristiyanlık gibi dinlerin teolojisi ve ibadet ritüelleri, insanlar ve evcilleştirdikleri hayvanları merkez almıştır. Temelde köylülere ve çobanlara seslenen Yahudilik, tarım ve köy yaşamını konu almaktadır ve dini tatiller de aslında hasat kutlamalarıdır.⁶⁵³ Dolayısıyla tüm canlıların ruhlarıyla, taşıyla, ağacıyla gökyüzüyle rengarenk bir dünya resmi çizen animist dinlerden sonra, teist dinler evreni sadece insan ve Tanrı’dan oluşan karanlık bir Ibsen tiyatrosuna çevirmiş olurlar. Hayvanlar, bitkiler ve doğal olaylar önemsiz birer figurana dönüşür. Böylelikle de yeryüzüne sadece insan ve Tanrı’nın konuştuğu bir diyalog hakim olur.

Diğer tarafta Budizm, Hinduizm, Jainizm gibi dinler hayvanlara saygı göstermiş ve onlarla empati kurmuşlardır. İnsanlarla ekosistemin ve tüm varoluşun arasındaki koparılamaz bağı anlamış, kurdukları ahlaki sistemleri buna göre temellendirmişlerdir. Örneğin İncil’deki ‘Öldürme’ emri yalnızca insanlar için geçerliyken, Hindu öğretisindeki “ahimsa!” (“zarar verme!”) uyarısı; hissedebilen, yaşayan, nefes alan her canlıyı gözetmekte ve korumaktadır.⁶⁵⁴

⁶⁵² A.e. s.88-89.

⁶⁵³ Roey Tzezana, **The Guide to the Future**, Haifa, Roey Tzezana, 2013, s. 209-233.

⁶⁵⁴ A.e. s.105.

İnsanın hayvanlarla olan ilişkisinin *Sapiens*'in evrimsel süreci ve tarım toplumuna geçişle bağlantısının ve hayvan sömürsünü meşrulaştıran Yahudi-Hristiyan geleneğinin bilincinde olan Wagner, *Parsifal*'de bir yandan geleneksel Hristiyan unsurlarını kullanırken bir yandan da tüm bu sömürü düzenini ters yüz edecek 'varlığın birliği' mistik felsefesini ön planda tutmuştur. Wagner, Mathilde Wesendonck'a yazdığı mektuplarda ve günlüğündeki birçok ifadesinde, neden -belki insanlardan da çok- hayvanlara bu kadar merhamet ettiğini belirtmiştir. Wagner'e göre, en derin bağlamda insanlarla özdeş bir varoluşa sahip olan hayvanların, maruz kaldıkları acılara teslim olmak zorunda olduklarını ancak diğer tarafta insanların felsefi öngörülerle ve tefekkürle bir nebze de olsa acılarını anlamlandırma yetisine sahip olduklarını vurgulamıştır. Bu nedenle insanlık, metafiziksel teslimiyetle elde ettiği ve hayvanların mahrum kaldığı, derin 'ilahi bir teselli' bulabilmektedir:

“Eğer hayvanların acı çekmesinin bir anlamı varsa, bu sadece insanın içindeki merhamet duygusunu uyandırmasıyla bağlantılı olmalıdır: Kişi, hayvanların varoluşundaki yetersizliğini üzerine alır ve böylelikle varoluşun hatasını tanıyarak dünyanın kurtarıcısı olur”⁶⁵⁵

Schopenhauer'e göre, insanlık sadece insanlara değil, aynı zamanda hayvanlara da merhamet göstermelidir. Hint dinlerinde bu açıkça belirtilmiştir ve Schopenhauer, Hristiyanlığın da doktrini bu yönde düzeltmesi gerektiğini düşünmektedir. Schopenhauer'i takip eden Wagner'e göre “her bir edim tüm evreni ve varoluşu etkilemektedir. Her şiddet unsuru, titreşimsel olarak failine geri döndüğü için aslında kurban en derin anlamda katilin kendisidir. Dolayısıyla sevgi ve merhametle yapılan her edim 'varlığın birliği' için yapılmış olur.”⁶⁵⁶ Böylelikle sadece bir an için bile olsa barış dolu bir toplu yaşam ütopyası gerçek kılınabilir. Bu da Hint kültüründe olumlu anlamıyla 'karma'ya denk gelmektedir.

⁶⁵⁵ DEAP, s.14.

⁶⁵⁶ Kienzle, a.g.e., s.92.

2. Münzevi Yaşam Kavramı ve Budist Çağrışımlar

Kase Krallığında hayvanların hiçbiri vahşi değildir, çünkü onlar avlanıp öldürülmekten korkmazlar. Fakat tüm bu huzur ortamının sürerliliğinin elbette bir bedeli vardır: Kase şövalyeleri bedensel zevklerin çekiciliğine direnmelilerdir. Sofuluk (*asceticism*) Hristiyan öğretisinin de bir unsurudur elbet. Ancak “vejetaryanlık ve hayvanlara karşı nezaket Hint dini inancının çok net bir yansımasıdır.”⁶⁵⁷



Resim 5.1: Bir Hindu ‘Varlıklar Meclisi’ Temsili

Diğer tarafta, eski bir Kase Şövalyesi olan Klingsor’un bu şehvani hislerini engellemek adına kendini iğdiş etmesi Titurel’in onu kaleden kovmasına sebep olmuştur. Wagner, böylece dramasına kendi endolojik (*indological*) çalışmalarında karşılaşmış olduğu Buda’nın anahtar bir doktrinin transfer etmiş olur. Titurel, tıpkı Buda gibi takipçilerini sadece sağlıklı, cinsel olarak ‘üretebilir’ genç erkeklerden oluşturmuştur. Böylece iradelerinin gücünü test edebilmektedir. Bu, nefis terbiyesinin ve bedensel hazzın gönüllü reddinin anahtarıdır.⁶⁵⁸ Öte yandan Klingsor, bir bakıma şövalyeleri tam da bu nefis terbiyesi testine tabi tutar ancak bunu ters bir motivasyonla

⁶⁵⁷ A.e., s.98.

⁶⁵⁸ Wagner aynı zamanda 1881’deki bir makalesinde bunu Hristiyanlıkla da ilişkilendirmiştir. Bkz.: “Heldentum und Christentum,” *SSD*, 10:279.

eyleme döker. Reddedilmenin verdiği kin ve intikam hissiyle, diğer şövalyelerin ne kadar zayıf olduğunu göstermek için, şatosunda hapsettiği binlerce güzel kadını kullanarak onları tek tek avlar. Bu nedenle son derece ‘steril’ yaşayan Kase Şövalyelerinin ideal dünyasına kara bulutlar çöker. Öyle görünmektedir ki sadece ortada bir ‘uyaran’ yokken münzevi bir yaşam sürebilmişlerdir. Oysa gerçek nefis terbiyesi, baştan çıkaran her türlü unsura rağmen arzu kısılacından kurtulabilmek; Alevi deyişiyle, “eline, beline, diline sahip çıkabilmektir”. Parsifal tam bu noktada devreye girer. O, her türlü çağrıya rağmen Kundry’yi reddedebilen tek karakter olacaktır.

Görünüşe göre Monsalvat’ta şövalyelerin safiyeti kadınların dışlanmasına bağlıdır. Wagner özellikle böyle olmasını tercih etmiştir, çünkü referans aldığı Orta Çağ Kase kaynaklarında, şövalyelerin evlenmesine izin verilmese de kadınlar Kase toplumunda mevcuttur. Wagner’in Budist draması *Die Sieger*’da tüm eylemin amacı azizler topluluğuna kadınların da kabul edilmesidir. Wagner için, Buda Shakyamuni’nin kendi aydınlanma yolculuğunda öğrendiği en önemli şey, kadınların spiritüel olarak erkeklerle eşit olmasıdır. Wagner, “*Parsifal*”deki Kase şövalyelerini tamamen erkeklerden oluşan kapalı bir cemaat şeklinde sunarak, aslında cinsiyet ayrımı ile ‘temiz’ kalmaya çalışan bir dinsel kurumun çelişisini ve çarpıklığını sorunsallaştırmak istemiş; tam tersine dişi ve eril prensiplerin bir arada bulunuşunun evrensel mükemmellik, bütünlük ve spiritüel olgunluğun anahtarı olduğunu vurgulamıştır.”⁶⁵⁹

Aslında Wagner geleneksel anlamdaki Hristiyanlık dininin bir takipçisi olmadığı gibi, Budizm’in de -ya da herhangi başka bir dinin- takipçisi olmamıştır. Daha çok bu dinlerin içine girip, özünde insana dair değerli bulduğu cevherleri alıp kendi eseri için kullanmayı tercih etmiştir. Buna rağmen, zaman içinde Hristiyanlığa daha çok eğilmiş olan Wagner, İsa figüründe Budizm’den farklı olarak daha kapsayıcı bir kucak görmüştür. Wagner, Brahmin doktrininin sadece ‘bilenler’e hitap ettiğini, dolayısıyla daha seçkin bir tavır benimsediğini, diğer tarafta Hristiyanlıktaki İsa figürünün ‘bilge’ değil ancak ‘ilahi’ olduğunu, öğretisinin herkesi kapsadığını ve gönüllü ızdırabı (*free-willed suffering*) sunduğunu söyler. Dolayısıyla Wagner’e göre

⁶⁵⁹ Kienzle, a.g.e., s.98-99.

O'nun yolundan gitmek Mesih bilinciyle bütünleşmek ve bencillikten arınmış bir sevgiyle aydınlanmaya yönelmektir.⁶⁶⁰

3. 'Spiritüellik' ve 'Kurumsal Din' Karşıtlığı

Elbette Wagner'in diğer operalarında da nefsini yenememiş insanın, maddesel dünyanın aldatmacasıyla yüz yüze olmasına dair örnekler vardır: Kibir ve küstahlığın Hollandalı'yı denizlerde gezinmeye mahkûm etmesi; cinselliği istismar edişinden dolayı Tannhäuser'in diğer şövalyelerden ve Roma'dan men edilmesi; dünyaya hükmedebilmek için sevgiyi feda eden Alberich ya da Wotan'ın bir aldatmacayla ve yerine getirilmeyen vaatler üzerine kurduğu imparatorluk buna uygun örneklerdir. Wagner'in diğer eserlerinde karakterler üzerinden sorunsallaştırdığı bu edim ve isteklenmeler, her dinde olduğu gibi Hristiyanlık'ta da 'günah' olarak kabul edilmekte, Budizm'de ise kötü karma oluşturan fenalıklar şeklinde algılanmaktadır. Ancak "Wagner için en büyük aldatmaca, tüm bunlardan öte kurumsal dinin kendisidir. Zira din, zehirleyen bir uyuşukluk ve spiritüel atalet getirmektedir."⁶⁶¹ Daha önce de belirtildiği gibi Wagner, geleneksel anlamdaki din kavramını hiçbir zaman 'olumlu' olarak kullanmamıştır. Aksine din olgusunu spiritüelliğe, insanın gnostik bilgiye erişimine, tanrısal olanla bütünleşmesine, evrenin işleyiş mekanizmasını anlamasına engel oluşturan bir dogma olarak konumlandırmıştır.

Eserde, Kundry bu çelişkiyi en iyi veren karakterdir. Kundry olayların işleyişinin farkındadır. Kase Krallığında bir haberci ve Klingsor'un şatosunda bir *femme fatale* konumunda, yaşamını iki bölge arasında mekik dokuyarak geçirmektedir. Amfortas kendi nefesine sahip çıkamadığı için yaralandığını bilir, fakat aslında Kundry kendi çıkmazının bilincinde olan tek karakterdir; buna rağmen çaresizdir. 'Bilgi' sahibi olması onun en büyük acı kaynağıdır. Zira Amfortas'ın iyileşmeyen bir yarası vardır, ancak Mastrogiovanni'nin son derece doğru tahlil ettiği gibi, "Kundry hiçbir zaman iyileşmeyecek yaranın ta kendisidir."⁶⁶² Kundry, suçunun

⁶⁶⁰ Mastrogiovanni, a.g.e., s. 34.

⁶⁶¹ A.e., s. 40.

⁶⁶² A.e., s. 41.

bilincinde olarak Kase şövalyelerine yardım etmek ister. Fakat I. perdede şövalyeler, Kundry'ye, bizzat kendi sebep olduğu Mızrak'ın ele geçirilmesi anında, neden onlara yardım etmediğini sorduklarında verdiği cevap çaresizliğini ve çelişkisini ortaya koyar: “Ben... hiçbir zaman yardımcı olmuyorum!” Kundry'nin çıkmazı, hatalarını düzeltmeye dair duyduğu takıntılı arzudan kaynaklanan kızıışan iç karmaşasıdır. Wagner'e göre bu, kurumsal din inancının, diğer bir deyişle ortodoksinin dayattığı kölelikle eş değerdir. “Spiritüel ataletin tam merkezinde olan bu ‘affedilme’ endişesi, yapay manevi bir yaşamın mabedini inşa etmektedir. Ancak bu, gerçek anlamdaki bireysel aydınlanma ve olgunlaşmayı getirecek ‘evrensel varlığın birliği’ bilincini de örtmektedir.”⁶⁶³ Bunun sonucu ise dogmaya daha çok sarılmak, kendince ‘doğruluk’ ve ‘ilahilik’ yoluna baş koymak ve içsel bir dönüşümden uzaklaşmaktır. Kundry kendi iç yarasını yapabildiği her türlü iyi hizmetle kapatmaya çabalamaktadır. Amfortas'ı iyileştirerek en büyük onayı almayı hedefler. Ancak Wagner'e göre, ortodoksinin dayattığı öğretilerde ve buna bağlı yaşam pratiklerinde edilen duaların, izlenilen yolların ve yapılan ibadetlerin, ya bir din otoritesi tarafından onaylanması beklenmekte ya da eğer daha içe dönük yaşıyorsa bile ‘Tanrı’ olarak adlandırılan ‘yüce otorite’ den bununla ilgili bir işaret istenmektedir. Bunun altında yatan temel ise kolektif bilinçdışına ait bir fantezi olarak kurgulanılan, fiziksel dünyanın ötesinde bir yerlerde ‘ödüllendirilme’ arzusu beslenmesidir. Žižek, anlattığı bir fıkrayla, ‘Tanrı’nın, insanın iç dünyasındaki konumu hakkında sıradışı bir noktaya parmak basar:

“Psikanalitik tedavinin esas bahsi ... budur: Hastayı semptomlarının bilinçdışı hakikatine ikna etmek yetmez; bilinçdışının kendisi de bu hakikati üstlenmeye yaıştırılmalıdır. Aynı durum Marksizmdaki meta fetişizmi teorisi için de geçerlidir: Bir Marksizm dersi alıp meta fetişizmi konusunda ders dinleyen bir burjuva özneyi hayal edebiliriz. Dersin ardından, hocasına gider ve meta fetişizminden hala mustarip olduğundan şikayet eder. Hocası ‘Ama şimdi işlerin nasıl olduğunu, metaların toplumsal ilişkilerin tezahürlerinden ibaret olduğunu, onların sihirli bir yanı olmadığını biliyorsun artık,’ der. Öğrenci de buna şöyle yanıt verir: ‘Bunların hepsini tabii ki biliyorum, ama karşıma çıkan metalar bunu bilmiyor gibiler!’”⁶⁶⁴

⁶⁶³ A.e., s. 41-42.

⁶⁶⁴ Slavoj Žižek, **Žižek’ten Nükteler: Şu Hegel Fıkrasını Duydunuz mu?**, Çev.Erlan Ünal, Ed. Audun Mortensen, İstanbul, Encore, 2014, s.65.

Lacan, ateizmin gerçek formülünün, Nietzschevari bir söylemle “Tanrı öldü” değil, “Tanrı bilinçdışıdır” olduğunu söylerken aslında tam da bunu anlatmaya çalışmaktadır.⁶⁶⁵ Öte yandan Žižek, içinde yaşadığımız ideoloji-sonrası (*post-ideological*) ve din-sonrası (*post-religious*) çağın ironik bir biçimde belki de tüm diğer çağlardan ‘daha az ateist’ olduğunu vurgular ve şöyle devam eder: “Hepten şüphecilik etmeye, sinik bir mesafeye koymaya, ‘hiçbir yanılsamaya kapılmadan’ başkalarını sömürmeye, tüm etik kısıtlamaları ihlal etmeye, aşırı cinsel pratikler uygulamaya, vb. hepimiz hazırızdır-büyük Öteki’nin bunları bilmemesinin verdiği sessiz farkındalıkla korunuruz.”⁶⁶⁶

Žižek’in burada gönderme yaptığı (Lacan’cı bir terim olan) ‘büyük Öteki’ olgusu elbette ki bilinçdışındaki yaratıcı-Tanrı’yı işaret etmektedir. Žižek’in bahsettiği çelişki şuradan kaynaklanır: İçinde yaşanılan modern ve rasyonel düşünce sisteminin hakim olduğu çağımızda bile, aslında yalnızca büyük Öteki’nin sessizleşmesinin verdiği bir güven duygusu bizi özgür kılmaktadır. Ancak O, her zaman bilinçdışında var olmayı sürdürmektedir. Dolayısıyla Wagner, ikna olmamış bilinçdışı yüzünden insanın duyduğu bu çaresiz onaylanma arzusunun ve içselleştirilmiş bir Öteki’nden ötürü duyulan suçluluk ve korku hissinin, henüz psikanalitik kuram emekleme aşamasındayken neredeyse bir yüzyıl önce din ile bağlantısının altını çizmiş olur. Wagner’e göre “esas problem, bu pratikleri gerçekleştiren insanın içsel yarasının hiçbir şekilde kapanmamasıdır.”⁶⁶⁷ Zira gnostiklerin dediği gibi, her şey ‘kendini bilmek’ ile doğru orantılıdır. Eğer insan evrimsel, biyolojik ve spiritüel olarak yaralarının nereden kaynaklandığını bilmiyorsa ve aslında nefesine hakim değilse dini ritüeller hükmünü yitirmektedir. Bektaşî felsefesinin öngördüğü gibi “[g]erçek ibadet, insanın düşüncelerini kendisi üzerinde yoğunlaştırmasıdır. İnsanın kendi dışındaki bir olguya ibadet etmesi gereksizdir.”⁶⁶⁸ Ünlü Anadolu Sufî şairi Yunus Emre’nin (1238?-1320?) ezoterik bilgiye erişmeye çabalamaksızın, yalnızca kutsal kitapları okuyup ezberleyenlere eleştirisi şu dörtlüğünde yankılanmaktadır:

⁶⁶⁵ Lacan, *Psikanalizin Dört Temel Kavramı*, s. 66.

⁶⁶⁶ Žižek, *The Parallax View*, Cambridge, Mass, MIT Press, 2006, s. 353.

⁶⁶⁷ Mastrogiovanni, a.g.e., s.42.

⁶⁶⁸ Gener, a.g.e., s.101.

*İlim, ilim bilmektir,
İlim kendin bilmektir.
Sen kendini bilmez isen,
Ya nice okumaktır*

Yunus Emre

Ezoterizmin Anadolu'daki en önemli figürlerinden biri olan Yunus Emre, dinsel ibadetlerin insanı atıllaştırmasından ve hatta Tanrı'ya ulaşmayı engellediği için zararlı olduğundan bahsettiği mısraları, Wagner'in *Parsifal*'deki yaklaşımına ayna tutmaktadır:

*Oruç, namaz, gusülü hac hicap aşıklara,
Aşık ondan münehhez halis heves içinde.
Ey aşıklar, ey aşıklar Işk mezhebi dindir bana,
Gördü gözüüm dost yüzünü, yas kamu düğündür bana.
Oruç, namaz, zekat, hacc cürmü cinayettir,
Fakir bundan azaddır, hassı heves içinde...*

Yunus Emre

Amfortas'ta fiziksel olarak görüş alanına çıkan, Kundry'nin ise tüm varoluşunda hissettiği ve ölmesini engelleyen 'yara' metaforunun, eser içindeki karakter bağlamını aşan ve yaratılış metinlerinde vücut bulan çağrışımları ileriki altbölümlerde incelenecektir.

4. Kundry, Yaşama İstenç-i ve Cinsellik

"Cinsel birleşmedeki esrime hali. İşte bu! Her şeyin gerçek özü ve nüvesi bu, varoluşun amacı ve hedefi."

-Arthur Schopenhauer

Wagner, din-spiritüellik karşıtlığına dair fikrini eserin en başında sunar: Gurnemanz, I. perdede şövalyelere, yaralı Kral Amfortas'ı yıkamaları için harekete geçmelerini söyler: *"Acıyı hafifletmeye çalışmamız ne aptalca. Oysa sadece gerçek şifa bize rahatlık verebilir! Boşuna arar dururuz tüm dünyayı iksirleri ve otları bulmak için; sadece tek bir şifa var ona [Amfortas'a] yardım edebilecek-sadece tek bir adam!"*

Böylelikle eser -Amfortas'ın üzerinden sunulan- insanın spiritüel yarasının 'bilindik' yöntemlerle giderilemeyeceğini söylemiş olur. Bu 'yara' ileride gösterileceği gibi, Eski Ahit içindeki yaratılış mitinde en doğru çağrışımını bulacaktır. Burada bahsedilen 'adam' ise elbette kurtuluşu sağlayacak Parsifal'dir. Tam bu sırada Kundry atıyla uçarak sahneye girer. Vahşi bir hayvan gibi, delici gözlerle bakar; yılan derisini andıran teniyle sürünerek gölden çıkar. Buradaki yılan metaforu elbette anlamlı bir bağlama oturmaktadır. Zira yılan, sürekli olarak deri değiştirdiği için yeniden doğumu, dolayısıyla reenkarnasyonu temsil etmektedir. Kundry, Budist doktrinde reenkarnasyonun bir çeşidi olan *metempsychosis* (tenasüh) -yani ruhların bir bedenden bir bedene hafıza ya da kişilik aktarımı olmadan gezinmesini- tecrübe etmektedir. Gurnemanz'ın sözleri buna daha farklı bir açıklık getirir:

“Evet, o lanetli olabilir. Burada bugün yaşıyor-belki yeniden doğdu, daha önceki bir yaşamında işlediği günaha tövbe etmek için; orada ve burada affolabilmek için. Şimdi böyle işler yaparak şövalyelik düzenimize yarar sağlıyor; iyilik yaptı, şüphesiz, hizmet etti ve bunu yaparak kendine de yardım etti.”

Kundry, günahlarından dolayı *metempsychosis*'i yaşamaktadır fakat Kundry daha derin bir bağlamda, aslında *samsara*'nın -yaşamın acı dolu kısır döngüsünün- antropomorfik halidir.⁶⁶⁹ sonsuz yaşam ve yeniden doğuş döngüsü olan Kundry, yani *samsara*, hissedilen tüm ıstırapları; başta yarasına sebep olduğu Amfortas ve daha sonra onunla özdeşleşen Parsifal'in hüznünü soğuran, içine alan ve çelişkili bir şekilde tüm bunların da kaynağı olan acının kısır döngüsüdür. *Metempsychosis* çağrışımı II. perdede Klingsor'un “*Cehennemın Gülü! Herodias idin- başka nedin sen? Gundryggia orada, Kundry burada!*” sözünde de yankılanır. Wagner, Mathilde Wesendonck'a yazdığı mektubunda bu yaşam döngüsünden bahsetmiştir:

*“Kundry, sürekli olarak çeşitli reenkarnasyonlar içinde hayale sığmayacak bir yaşam sürmektedir. Antik bir lanetin sonucu olarak, tıpkı 'Ebedi Yahudi' gibi, erkeklere şehvetin işkencesini sunmaya mahkûm edilmiştir; sadece en saf, en genç delikanlının, onun en güçlü baştan çıkarma oyununa direnmesiyle [Kundry'ye] kurtuluş, çözülüş ve topyekun yok oluş vaad edilmektedir.”*⁶⁷⁰

⁶⁶⁹ Kienzle, a.g.e., s.99.

⁶⁷⁰ Wagner, **Das Braune Buch**, Ed. Joachim Bergfeld, Piper Verlag GmbH, 1991, s.62.

Kienzle'nin de belirttiği gibi, Wagner'in bu tanımı adeta Schopenhauer'in felsefesinin mitsel bir anlatım formundaki özetidir. Metinsel analizin ilk aşamasında, anlatı bazında Kundry sadece istenç-in kölesi olmuş bir karakteri canlandırıyor gibi görünse de Wagner karakterlerini asla tek boyutlu olarak çizmemiştir. Karakterler, daha ayrıntılı bir analiz talep etmekte ve katman katman kendini ele veren bir derinlik taşımaktadırlar. Nitekim Kundry saf Parsifal'i baştan çıkarmaya çalışan, 'kötü' bir karakter değildir sadece. Daha açık söylemek gerekirse, Kundry aslında bir insanı temsil etmemektedir; o, var olma istenç-inin ta kendisidir.⁶⁷¹ Dolayısıyla, ölümsüzdür ve sürekli olarak başka bedenlere bürünerek varoluşunu devam ettirmeye çalışır. Bu, onun gerçekleştirebildiği tek edimdir. Tıpkı Budizm'deki *samsara* kavramı gibi, Schopenhauer'in kuramındaki istenç olgusu da kör bir güç olarak kendini çoğaltmaya ve var olabilmek için yeni bedenler aramaya devam etmelidir. Daha da önemlisi, Kundry'nin kendini devam ettirebilme, çoğaltabilme isteğinin sebebi ise en temelde cinselliktir. İstenç, var olabilmek için her şeyden önce dölleme ve soyunu devam ettirme eğilimindedir. Schopenhauer'in öne sürdüğü, yaşamın ızdıraptan ibaret olması fikrini *Parsifal*'e adapte eden Wagner, böylelikle Kundry'yi "antik bir lanet" ("einer uralten Verwünschung") olarak sunmuştur.

Yaşamın kendisi cinsellikle var olabildiği için, istenç-in vücuda gelmiş hali olan Kundry'nin silahı da sadece cinselliktir. Erkekleri baştan çıkaran bir *femme fatale* olan Kundry ile yaşanan mücadele aslında insanın kendi istenç-iyle olan çatışmasını ve ona yenik düşmesini temsil etmektedir. (Feminist düşünürlerin buna karşı çıkması oldukça muhtemeldir. Ama bu başlı başına ayrı bir tez konusu olduğundan üzerinde durulmayacaktır.) Psikanalitik açıdan ise Kundry, kendini cinsellikle var edebilen yaşam enerjisinin, yani Freud'un terminolojisiyle libido'nun vücuda gelmiş halidir. Cinsellik yaşam dürtüsünün ve elbette egoizmin anahtarıdır. Schopenhauer'in düşünsel mantığı Kundry'nin istenç olarak neden acı içinde olduğunu gözler önüne sermektedir: "Şeylerin nedensel bağlantısı yüzünden isteklerimizin çoğu zorunlu olarak gerçekleşmez. Bundan ötürü daha şiddetli istenç daha şiddetli acıyı gösterir.

⁶⁷¹ Kienzle, a.g.e., s .99

Çünkü bütün acılar[,] gerçekleşmemiş, önlenmiş istençten başka bir şey değildir.”⁶⁷²

Kundry adeta tuzağına düşürdüğü erkekleri soğurur, içine alır ve aldıkça daha çok kurban talep eder. Ancak her seferinde daha büyük acılarla yüzleşir. Klingsor’a direnmeye çalıştığı anda duyulan iniltili serzenişi bunu açıkça yansıtmaktadır: “*Ah! Ah! En karanlık gece! Delilik! Ah Öfke! Ah sefalet! Uyku...uyku... derin uyku! Ölüm!*” Belirli aralıklarla ‘ölür gibi’ uykuya dalan Kundry’nin her uyanışı adeta yeni bir reenkarnasyon, yeni bir yaşama geçiştir: “*Ah acı! Acı! O [Amfortas] da zayıftı! Zayıf... hepsi! Aynı benim gibi, hepsi lanetimin kurbanı oldu! Ah sonsuz uyku, tek kurtuluşum, nasıl, nasıl kazanırım seni?*” Bu sözlerden anlaşılacağı gibi, insana -varlığını en fazla cinsel dürtülerle gösteren ve- acı veren istenç-in, yani Kundry’nin ölmesi ya da onun kontrol altına alınması onu kurtuluşa götürecek yegâne çaredir.

Aydınlanmaya giden yol, var olma mücadelesinden, istenç-ten vazgeçmekle mümkün olduğundan Kundry’nin şehvetengiz tuzağına düşen herkes acı çekmeye devam etmektedir. Bu acı en bariz şekilde Amfortas’ta görülür: Kundry’ye, yani istenç-e yenik düşen Amfortas’ın böğründe ‘iyileşmeyecek bir yara’ açılmıştır. Kundry, istenç olarak varlığını devam ettirmeye çalışmanın dayanılmaz ağırlığı altında ezilmektedir. Ancak, Harari’nin ‘evrimsel hata’ olarak nitelendirdiği durum, istenç-in bizatihi varlığını devam ettirme arzusunu körüklemektedir. Zira, Kundry’nin kurtuluşu/ölümü sadece onu reddeden ‘şefkatle bilgeleşmiş, saf aptal’ (“*durch Mitleid wissend, der reine Tor*”), yani Parsifal’in elinden olacaktır.

Schopenhauer’in kitabında kullandığı tanım, Kundry’nin II. perdede Parsifal’e pişmanlıkla anlattığı, İsa’nın acısından aldığı ve aslında Kundry’nin lanetinin başlıca sebebi olan kötücül hazzın (*Schadenfreude*) özetidir:

“[Ş]iddetli acı şiddetli istençten ayırt edilemediği için çok kötü insanların yüzündeki anlatım içlerindeki acının damgasını taşır. Bazı anlık kendinden geçişlerle ayakları yerden kesilmedikçe ya da mutluymuş gibi yapmadıkları sürece onlar her zaman mutsuz görünürler. İçten içe yaşadıkları bu işkencenin onlar açısından doğrudan, önemli bir sonucu vardır: Başkalarının acısından haz duyma. Bu, salt bencillikten değil aldırmazlıktan da kaynaklanır, gerçek fenalığı kurar[,] zalimlik düzeyine de yükselebilir. Başkalarının acısından zevk alma, ondan gebe kalan zalimlik gibi, yalnızca kendi isteğinin amacına

⁶⁷² İTD, s.264

ulaşmada bir araç değildir kendi başına bir amaçtır.”⁶⁷³

Kundry bu nedenle uzlaşmaz, kötücül, şiddet dolu ve dengesiz bir karakterdir. O, merhametin ve ilahiliğin vücuda gelmiş hali İsa’nın bile acısından beslenen, bundan zevk duyan, nice zaman dilimleri ve dünyalar arasına sıkışmış bir sürgündür. Kundry, bu nedenle her insanın içinde bulunan, başkalarının acısını kendi güvenlik alanına dönüştüren sadistik eğilimin de bir yansımasıdır. Schopenhauer’ın dediği gibi,

“[h]er eksiklik ötekinin zevki yüzünden sınırsızca alevlenir. Başkalarının da aynı yoksunluğu çektiğinin bilgisiyle yatıştır. Toplu olarak çektiğimiz acılar, insan yaşamından ayrılamayan rahatsızlıklar, tıpkı iklime bağlı, ülkenin tümünde yaşanan rahatsızlıklar gibi, bize daha az sıkıntı verir. Bizimkinden daha büyük acıları dile getirmemiz yüreğimize su serper. Başkalarının çektiklerini görmek kendi çektiklerimizi yeğnileştirir.”⁶⁷⁴

Kundry’nin, Mesih’e haç üzerindeyken gülüşü, Schopenhauer’ın bahsettiği, merhamet (*Mitleide*) erdeminin karşıtı olan, başkasının acısından alınan zevke (*Schadenfreude*) karşılık gelir. Daha önemlisi, bu fenalık arzusu istenç-in aracı değil, aynı zamanda amacdır. Bencillik, sadece kendine iyilik istemekle yetinmez, başkalarının acılarından beslenir ve böylelikle kendi ‘güvende’liğinin onayını almış olur. Yani bireydeki istenç, ötekinin acı ve sefaleti üzerinden kendini tanımlar ve onanır. Dolayısıyla da aslında özünde sadistiktir. İşte Kundry tam da bu sadist bencilliğin vücuda gelmiş halini temsil etmektedir.

Kundry, Parsifal’in egoizmini körükleyen yaşamsal itkidir ve Tasavvufî açıdan o, nefstir. Aslında Kundry, ‘kurtuluş’ arıyordur. Bu arayış elbette tesadüfî değildir. Onun şehvet ağına düşen şövalyeler ona ‘kısacık bir esriklik hali’ vermektedir ancak Kundry aslında mutsuzdur ve acı içinde kıvrılır. Bu gerçeği, II. perdede Parsifal tarafından reddedilince haykırır saf oğlana. Çelişkilidir Kundry. Kurtarılmayı bekler, ancak sadece ona karşı çıkan biri onu kurtaracaktır, bunu bilmektedir pekâlâ. Öte

⁶⁷³ İTD, s.264

⁶⁷⁴ A.e.

yandan hala çaresizce Parsifal’i etkilemeye çalışır. Reddedilince yalvarmaya başlar onunla birlikte olmak için, oysa biliyordur ki ancak reddedildiği takdirde huzura erecek ve yeniden doğum döngüsünden kurtulacaktır. *Schadenfreude* günahından arınması buna bağlıdır. Diğer tarafta Parsifal, cinselliğin bilgisine erişip *principium individuatonis*’e girdiği an, Amfortas’ın yarasını hisseder hale gelir bir anda. İstenç-in bitmek tükenmek bilmeyen arzu taleplerinin getirdiği tatminsizlik ve sonsuz acıyı anlar, hisseder. Dolayısıyla, Parsifal’in Kundry ile çatışması daha derin bir seviyede bir monologdur, onun iç çatışmasıdır.

Wagner’in bahsettiği ‘antik lanet’ her cinsel birleşmede ve her doğumda, yeni bir yaşamla var olmaya devam etmektedir; her yeni varlıkla birlikte de daha fazla acı açığa çıkmaktadır. Bu istenç, entelektüel bir içgörüyü sahip olmadığından, Kundry de acılarının, ona geçici zevk veren insanları baştan çıkarma edimiyle bağlantısını kurabilecek yetide değildir. Arzu, kontrol edilmek istemez. İstenç, kendini kurtaramaz ya da kendini yok sayamaz; bu, onun doğasına aykırıdır. O, tüm varoluşu ayakta tutan ‘hayatta kalma mücadelesinin’ en temel itkisidir. Kienzle’nin belirttiği gibi, sadece bir filozof, bir aziz ya da bir münzevi buna direnebilir; bu kişilerde istenç, öz farkındalık kazanır ve nihai kurtuluşa erişebilir. Wagner bunu *Parsifal* eserinde ‘en saf, en genç adam’ imgesiyle simgeleştirmiştir. Parsifal, yaşama istenç-ine direnir ve münzevi bir hayatı yaşamayı bilinçli olarak tercih eder.⁶⁷⁵

İronik olan ise istenç-in reddinin, tam da istenç/Kundry’nin reenkarnasyon döngüsünden kurtulma özlemini giderecek edimin bizzat kendisi olmasıdır. Kundry’nin çelişkisi de buradan kaynaklanır. Yukarıda belirtildiği gibi, Wagner’in Kundry’ye dair yaptığı *samsara* bağlamındaki açıklaması, bu düşüncüyü destekler: kurtuluş, çözülüş ve topyekûn yok oluş (*Erlösung, Auflösung, gänzlich Erlöschen*). Bu üç aşama, Schopenhauer’in Budist doktrindeki referans gösterdiği *nirvana* (sonlanma, yok olma) mertebesinin karşılığıdır. Bu bağlamda bakıldığında, Wagner’in Kase Krallığında geçen ve görünürde ‘Hristiyan’ senaryosuna en uzak duran karakter belki de yine Kundry’dır. I. perdede bir hışımla şövalyelerin arasına atılan Kundry için “O bir kafır, bir büyücü” denilmesi bu fikri desteklemektedir. Wolfram’ın epiğinde de

⁶⁷⁵ Kienzle, a.g.e., s.99.

görüldüğü gibi Kundry, Büyücü Cundrie'nin (*Cundrie la sorcière*) farklı bir versiyonudur. Dolayısıyla Kundry aslında bir dinsizdir.^{676*}

Wagner, II. perdede Kundry'nin itiraf ve yalvarışlarını içeren diyalogta, Kundry'nin temsil ettiği cinsel enerji ve bunun kullanımıyla ilgili önemli bir Budist gönderme ilâştirmiştir Parsifal'in sözlerine:

Parsifal

Buraya senin kurtuluşun için de gönderildim, bu nedenle arzularını terk etmelisin! Acılarını dindirecek olan merhem acılarının kaynağından gelmeyecek; kurtuluş sen bunu mühürlemediğin sürece senin olmayacak. Başka bir kurtuluş daha var -farklı bir seçenek- gördüm çaresizlikleri içinde hasret çeken kardeşleri; tahammül edilmez bir gerginlikle kendi etlerini cezalandırıyorlar. Lakin bu şekilde kim kurtuluşun tek sabit kaynağını açık ve net bir şekilde görebilir ki? Ah ne sefalet! Bu, kurtuluşa engel olur!

Everett'in de belirttiği gibi, bu pasajda bahsi geçen “kendi etlerini cezalandırıp öldürüyorlar” ifadesi, Buda'nın topyekûn aydınlanmasından sonra verdiği ilk vaaza gönderme yapmaktadır. Tıpkı Buda gibi, Parsifal de hem tensel zevklere bağlı olmayı hem de münzeviliğin aşırı ucunu (bedensel zevkleri durdurmayı) reddeden bir ‘orta yolu’ nasihat etmektedir. Henüz aydınlanmış Buda şöyle demiştir:

Ey keşişler, iki aşırı uç vardır bir keşişin uzak durması gereken. Duyusal zevklere bağlılık bayağı ve aşağılıktır...Ve diğer aşırı uç ise kişinin bedensel isteklerine tamamen kilit vuracak eylemlere yönelmesidir, bu da son derece acı vericidir son derece şeytanidir.⁶⁷⁷

Mistisizmin her ekolünde, cinselliğin doğru kullanımı ve kontrol edilmesi anlayışı kişinin spiritüel aydınlanmasına giden en önemli yol olarak sunulmaktadır. Bu noktada

⁶⁷⁶ Hint doktrinlerinde, ruhların gezinmesine dair bir ortak görüş bulunmamaktadır. M.Ö. 7. yüzyılda ortaya çıkan öğretisi ‘Vedanta’ya göre, bireyin varoluşu (*atman*) farklı bedenleşmeler arasında sabit kalır. Diğer tarafta Budizm’de ise bedenler arası gezen bireyin kimliğine dair bir istikrar veya sürerlilik yoktur. Sadece farklı *dharmalar*, yani bilinci yaratan, insanın oluşum ve dönüşümünü sağlayan asal yaşam özyüklerinin ve kurallarının bileşkesi vardır. Bu kuram, 19.yüzyıl Avrupa’sında henüz bilinmemektedir. Kienzle, Wagner’in algıladığı Budist reenkarnasyon doktrininin; her bireyin bir önceki yaşamında zarar verdiği bir kişinin görünümünde tekrar gelmek ve uzun bir arınma sürecinden sonra şiddetten özgürleşmiş bir mertebeye erişmek olduğunu belirtmiştir. Bkz.: **Briefwechsel zwischen Wagner und Liszt**, 2:78-79. Ancak bu fikir Kundry için geçerli değildir. Onun durumunda aynı çatışma sürekli olarak kendini başka bedenlerde tekrar etmektedir. A.e., s.100.

⁶⁷⁷ Bkz.: **Lalitavistara**, 416.16. Everett (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/trans2.Htm, 4 Mart 2018.

Wagner’ın, Parsifal’in sözleri aracılığıyla ‘kontROLSÜZ, histerik, vahşi ve acı çeken’ bir kadın olarak antropomorfize ettiği Kundry karakterine dair geliştirip sunduğu ‘ezoterik sır’ böylelikle açık edilmiş olur. Tezin daha ileriki bölümlerinde cinselliğin kullanımı meselesi; yaratılış mitosu ve Komünyon bağlamında en açık çağrışımlarına kavuşacaktır.

5. Budist Bir Mesih: Parsifal

Temel olarak Parsifal’in bireyleşme yolculuğu Budist öğretideki ‘azizliğe giden yol’u temsil etmektedir. Ancak eserde geçen ‘ırk’ kavramı farklı anlamlara çekilmiş ve eleştiri oklarına maruz kalmıştır. Bilge arketipi Gurnemanz, yaralı kral Amfortas için aşağıdaki sözleri sarfeder:

Gurnemanz

*Ne acı! Bunu görmek nasıl da ızdırap veriyor bana,
Hayatının baharında,
Böyle muzaffer bir ırkın efendisi
Bu hastalığın kurbanı oldu!^{678*}*

Everett, bu sözlerle ilgili önemli bir noktaya değinmiştir. Üçüncü satırdaki *Geschlecht*, yani Türkçeye ‘ırk’ olarak çevrilebilecek kelime, Wagner tarafından orijinalinde bir ‘azizler sınıfı’ olarak düşünülmüştür: İnsana ve varoluşa içkin bilgiye erişmiş (ezoterik bilgi), aydınlanmış kişilerin oluşturduğu seçkin bir sınıftır bu. Wagner’ın bu ‘seçkinci’ tavrı onu ırkçılıkla suçlanmaya itmiş olsa da burada esasen insanın rengine, dinine, kökenine, kanına bağlı bir ‘ırk’ ve ayrıcalık söz konusu değildir. Burada bahsedilen, emek verilerek elde edilen, türlü aşamalardan geçilerek sahip olunan bir bilginin getirdiği olgunlaşma, aydınlanma ve ayrıcalıktır.⁶⁷⁹

Budist doktrinini çok iyi araştıran Wagner, aydınlanma psikolojisi ve evrelerini Parsifal’in karakter gelişimi ve bilincinin kademeli şekilde aydınlanması üzerinden

⁶⁷⁸ *Oh weh’! Wie trag’ ich’s im Gemüte,
in seiner Mannheit stolzer Blüte
des siegreichsten Geschlechtes Herrn
als seines Siechtums Knecht zu seh’n!*

⁶⁷⁹ Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/racism.htm>, 2 Şubat 2018.

resmetmiş, bunun için Buda Shakyamuni ve Hint ‘Bodhisattva’ örneğini adapte etmiştir. Mahayana doktrinine göre,

“bodhisattva, tüm varlıkları mükemmel Aydınlanma evresine yönlendirir. Kendisi için değil, öncelikle başkaları için ister bu aydınlanmayı. Başkalarının acılarının yansımalarıyla bitip tükenir, kendi mutluluğunu önemsemez. Dünyanın refahını ve saf iyiliği temenni eder.”⁶⁸⁰

Suneson, daha sonraki Budist geleneklerde *bodhisattva* idealinin Buddha olmanın son aşamasına geçecek olan, ancak son aşamaya geçişi ertelemeye yemin eden kişi olduğunu belirtmiştir. Kâinatı bir ‘varlıklar meclisi’ olarak gören bu anlayışta, kişi kendini sadece insanların değil tüm hisseden canlıların kurtuluşuna adar; yardıma muhtaç olanlara yardım etme görevini üstlenir. Bu yardımdan faydalanan her kimse yeniden doğma döngüsünden, yani reenkarnasyondan kurtulur; bununla birlikte geçmiş yaşamlarına ait eylemlerinin sonuçları, yani *karma*’ları olgunluğa erişmez, onun yerine *bodhisattva*’nın sınırsız merhamet denizinin derinliklerine doğru çekilir.⁶⁸¹

Wagner’in, Euegène Burnouf sayesinde tanıştığı ‘Mahayana’ Budizm’inde bilgelik (*prajna*) ve merhamet (*karuna*) en yüce etik değerler olarak kabul edilmektedir. Bu iki kavram da Amfortas’ın şifası, Parsifal’e dair I. perdede gerçekleştirilen kehanette gizlidir:

Gurnemanz

Kutsal mabedin önünde bir kurtuluş işareti için yalvararak, şevkle dua ederek uzandı Amfortas; sonra Kase’nin üstüne geldi kutsanmış bir nur; öylesine yüce, hayal gibi bir görüntü ona seslendi parlak ve ışıyan sözleriyle: “Şefkatle bilgeleşmiş, saf aptal; bekle onu, işaret ettiğimi.

Aslında 1877 yılında yazılan son librettodan farklı olarak, *Parzival*’in 1865 yılındaki taslağında, “bilgisi, şefkatin sağladığı ızdıraptan gelen bir aptalın”

⁶⁸⁰ Har Dayal, **The Bodhisattva Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature**, Motilal Banardidass Publishers, Delhi, 1932/1999, s.30. **Bkz.:** Derrick Everett, *Parsifal Under The Bodhi Tree* makalesi

⁶⁸¹ Carl Suneson, 1985 “Richard Wagner och den Indiska Tankvärlden, Stockholm, tr. Derrick Everett” <http://www.monsalvat.no/introduction.htm>

Anfortas'ın kurtuluşu olacağı yazılmıştır. Kase şövalyeleri bunun üzerine “Peki, kim olabilir bu, merhametle ızdırap çeken ve masumiyetiyle diğer herkesten daha bilge olan?”⁶⁸² diye sorarlar. Wagner daha sonra bu paradoksu 1877'deki final metinde daha farklı bir biçimde ortaya koyar ve merhamet ile bilgeliği birbiriyle iyice ilişkilendirir. Gurnemanz'ın sözlerindeki kehanetle (*Şefkatle bilgeleşmiş, saf aptal*) bilgiye sahip olmayan kişinin başkalarına gösterdiği şefkatle en yüce bilgeliğe erişeceğinin altı çizilmiş olur. Böylelikle final versiyonu, 1865'teki taslakta hali hazırda geçen temel fikrin özünü sunar: “Öteki ile özdeşleşmek, yani empati en sezgisel aydınlanmayı ve yüce bilgiyi bahşedecektir.”⁶⁸³

Parsifal de tıpkı Prens Gautama (yani müstakbel Buda) gibi bir yolculuk yaşar. İkisi de farklı şekillerde ‘masum’ olarak başlarlar yolculuklarına. İkisi de son derece kısıtlı ve içine kapanık bir varoluş içindedirler. Gautama'nın cehaleti, Maya'nın peçesiyle ilişkilendirilebilecek olan Budist literatürdeki *avidya*'dan^{684*} (cehalet) kaynaklanmakta ve bu, felsefi bilgi eksikliğine işaret etmektedir. Yolculuğu sırasında prens, birbiri ardına yaşlı bir adam, hasta bir adam ve ölü bir adamla karşılaşır. Bu karşılaşmaların yarattığı şaşkınlık hissi, ileride Buda olacak prensin ilk aydınlanma evresine geçişini sağlar. İçinde son derece izole bir yaşam sürdüğü evini, karısını ve yeni doğmuş oğlunu terk eden prens bir keşiş olarak yaşamak için dünyaya açılır. Sar'nın belirttiği gibi, burada kullanılan ‘ev’ metaforu ile bahsedilmek istenen elbette bireysel varlık ve egodur. Evin inşasını yapan bireysel varlığımız, ego için bir kafes ören, gücünü yanılsamadan, yani Maya'nın peçesinden alan zihinsel tutumdur.⁶⁸⁵ Buda, insanın ızdırabına ve bundan kurtuluşuna dair çeşitli fikirler geliştirmeye çalışsa da bunu başaramaz. En katı münzevi tövbe etme ritüelleri bile ne acısını dindirmeyi ne de buna dair bir içgörü sahibi olmasını sağlar. Sadece Bodhi ağacının altında meditasyon yaptığı sırada tam anlamıyla bir aydınlanmaya kavuşur. Bu aydınlanma

⁶⁸² Bergfeld, **Das Braune Buch**, s.57

⁶⁸³ Kienzle, a.g.e., s.101.

⁶⁸⁴ ***Avidya**: Hinduizm'de ‘cehalet’ anlamına gelir. “Cehalet Brahman, Atman ve evrenin gerçek doğası hakkındaki bilgisizli[kte]n kaynaklanır. Kişi cehaleti yüzünden kâinattaki çokluğun ardındaki tekliği yani brahman-atman özdeşliğini idrak edemez. Bu bilgisizlik, arzuya ve bencillığe yol açar. Her türlü acı ve ızdırabın asıl nedeni cehaletten kaynaklanan isteklerdir. Kişisel arzuları tatmin etmek için öğrenilen bilgi de cehaleti ortadan kaldırmaz. Yani bilgi haz için edinilmemelidir. Böyle bir amaçla öğrenilen bilgi, kişiyi karanlığa sürükler.” Kutlutürk, a.g.e., s.126-127.

⁶⁸⁵ Emre Sarı, **Buda'nın Yaşam Öyküsü**, NoktaE-Book Publishing, 2016, s.164.

anından hemen önce Buda, Hint mitolojisindeki öfkeli ve şeytani ölüm tanrısı Mara ile karşılaşmak zorunda kalır. Budist doktrinde tüm varlıkların kurtuluşa ermesini engelleyen ve kötülüğün simgesi “Mara’yı dünyadaki kötülüklerin, [ı]zdıra[b]ın nedeni olarak değil, her ı[z]dırabın, her kötülüğün, kötü işlerin kıskırtıcısı olarak, düşüncelerimizdeki olumsuz yön olarak”⁶⁸⁶ değerlendirmek, bu nedenle istenç ve nefis kavramlarıyla bağlantılı düşünmek daha doğrudur. Zira Mara, simgesel olarak insana ızdırap veren arzu ve düşüncelerin tetikleyicisidir. Jung’un arketipleri bölümünden hatırlanacağı gibi, Buda’nın evinden çıkıp Mara ile, yani şeytanla savaşmak zorunda kalması, psikanalitik açıdan Buda’nın kendi animası ve egosuyla yaşadığı iç çatışmanın mitolojik bir anlatımı olarak değerlendirilmelidir. Mara, Buda’yı baştan çıkarmak ve bir diskle öldürmek için, arzuları temsil eden ‘Rati’, memnuniyetsizliği temsil eden ‘Arati’ ve hırsı, açgözlülüğü temsil eden ‘Tanha’ adındaki üç güzel kızını gönderir. Ancak silah onu öldüreceğine, ölü bir yaprak gibi yere düşer. Buda, bu aşamayı geçtiğini göstermek için sağ elini yere koyar ve toprak yerinden oynar.

Tüm bu aşamalar elbette Parsifal’in aydınlanma modelinin neredeyse birebir kopyasıdır. Ancak Buda’dan farklı olarak, Parsifal’in yolculuğunda bazı değişimler yapılmıştır. Bu önemli değişiklik, Wagner’in Schopenhauer düşüncesi ve Yahudi-Hristiyan teolojisiyle olan bağlantısını sağlayacak önemli bir ayrıntıdır. Parsifal evini, çocukluğunu geçirdiği yeri, annesi Herzeleide’yi (*Kalp sancısı*) terk eder etmez benzer biçimde ızdırap, yaşlılık ve ölümle karşılaşır. Parsifal, Kase Krallığına girmeden önce sonuçlarından habersiz bir şekilde bir kuğu öldürür. Gurnemanz, Parsifal’e pervasız şiddet eyleminin arkasındaki zalimliği gösterir. Bu, Wagner’in Schopenhauer’in merhamet etiğine yaptığı ilk gönderme olur. Pişmanlığın ardından kuğuya karşı duyduğu merhamet, Parsifal’i tüm varlıkları kapsayan merhamet bilincine ve *bodhisattva* idealine götürecek ilk adım olur:

Gurnemanz

“Görülmemiş bir durum! Huzur ve sükûnetle çevrelenmiş bu kutsal ormanda **cinayet mi işleyebiliyorsun?**”^{687*} Bu ormanlık yerdeki hayvanlar sana evcil şekilde yaklaşmadı mı? Seni dostça selamlamadılar mı? [...] Bu sadık kuğu ne yaptı sana? Dışisini aramak için göl üzerinde uçtu yalnızca [...] Bu

⁶⁸⁶ Sarı, a.g.e., s.164. Bkz. Ö.H., **Buddha, Dinler Tarihi**, s. 305.

⁶⁸⁷ *Burada ‘cinayet işlemek’ (*Alm.* morden) fiili Wagner tarafından kasten kullanılmıştır.

*[durum] senin yayından vahşi, toy bir ok fırlamasına mı sebep oldu yalnızca?
[...] Vurdun onu sen, kanı pıhtısaltı, nasıl da düştü kanadı, kar beyaz tüyleri
kana bulandı-gözleri donuklaştı; görüyor musun bakışını?*^{688*}



Resim 5.2: Kuğuyu vuran Parsifal
(Weor, Parsifal Unveiled, s. 14)

Burada bahsedilen ‘bakış’ (*Blick*) sözcüğü, önceden hatırlanacağı gibi, eserde çok önemli bir sahneye atıfta bulunmaktadır. Bu ‘bakış’, II. perdede çarmıhta acı çeken İsa’nın ona gülen Kundry’ye bakışını işrat eder. Benzer bir merhametsizlik ve bir diğer canlıya zarar verme isteği (*Schadenfreude*), failin ruhunun derinliklerine işleyen (ve kurbanın verdiği) tanrısal bir ‘bakış’la karşılığını bulmakta ve aslında kişinin aydınlanmasında itici bir rol oynamaktadır. Burada kullanılan ‘bakış’ta, Schopenhauer’in *Über Die Grundlage der Moral* (Ahlakın Temeli Üzerine-1840) eserinin etkisi görülmektedir. VI. Bölüm §19’daki bir pasajında Schopenhauer, okuduğu bir anıda İngiliz bir adamın Hindistan’da avcılık sırasında bir maymunu öldürdüğünü ve maymunun gözündeki bakışı unutamadığını, o zamandan beri de bir daha maymunlara asla ateş etmediğini belirtmiştir. Ayrıca, Almanca’da, kuğunun öldürülmesine atfen kullanılan cinayet işleme fiili olan ‘morden’ yine Schopenhauer’in izlerini taşımaktadır. Zira Schopenhauer, hayvanlara karşı yapılan bir şiddet eyleminin insan için kullanılan farklı bir kelimeyle karşılanmasına karşı çıkmıştır.⁶⁸⁹

⁶⁸⁸ Alm. “Siehst du den Blick?”

⁶⁸⁹ Schopenhauer, *Über Die Grundlage der Moral*, 1841, §19, s. 176, 179 (On The Basis of Morality), Çev. E. F. J. Payne, Hackett Publishing Company, 1995, Indianapolis/Cambridge.)

I. perdede kuğunun vurulmasından sonra Kundry, Parsifal'e annesinin ölümünden bahseder. Bu bilgiyi reddeden Parsifal, getirilen haberi yok etmek için 'haberci' Kundry'ye saldırarak boğazını sıkarak. Bu şiddet eyleminden sonra Parsifal bilincini ve dolayısıyla onu aydınlanmaya götürecek olan bilginin kaynağını da kaybeder. Artık Parsifal, II. perdeye, yani Kundry'nin baştan çıkarma sahnesine kadar annesinin ölümünü hatırlamayacaktır. Daha sonra Parsifal, mezarında hala yaşayan ve Amfortas'ın babası olan ihtiyar Titurel'le karşılaşır. Bu esnada hasta Amfortas'ın ızdırabına da tanık olan Parsifal, bu yaranın ne anlama geldiğini algılayamaz.

Parsifal, böylelikle tıpkı Prens Gautama gibi sırasıyla yaşlılık, ölüm ve ızdıraba tanık olur. Ancak bu aşamalar onun aydınlanmaya ulaşmasında yetersizdir ve genç adam 'avidya'da takılı kalır. İşte tam da bu noktada, Buda'nın yolculuğunda yer almayan Kundry karakteri ve 'cinselliğin bilgisi' devreye girer. Buda, aydınlanma öncesinde zaten cinsellikle tanışmıştır; bir karısı ve çocuğu vardır. Ancak Wagner, Parsifal karakterinde önemli bir fark yaratarak cinsel uyanışı, aydınlanmanın en önemli itkisi haline dönüştürür. Parsifal, Kase bölgesine girdiğinde cinsellikten bihaber olan bir bakirdir. Kundry'nin sahneye çıktığı an da bu andır. Zira Schopenhauer'e göre cinsellik var olma istenç-inin merkezidir; "her şeyin özü ve nüvesidir". Wagner bu olguyu dramasının merkezine yerleştirmiştir. Kundry, var olma istenç-inin fiziksel tezahürü olarak, Parsifal'e bu cinsel uyanışı sunacak dışı karakterdir. İleride görüleceği gibi, cinsel enerji, kullanımına bağlı olarak insanı hem acı çıkmazına sürükleyebilecek hem de özgürleştirip aydınlanmaya ulaştıracak kapasite ve güce sahip olan tek varoluş enerjisidir. Weor'un dediği gibi, "kurtuluşu bunun dışında aramak vakit kaybından başka bir şey değildir".⁶⁹⁰

Her yaşayan bireyin içinde can bulmakta olan Kundry, hayatta kalma isteği içinde, sürekli olarak başka bedenlerde gezinmektedir. Parsifal, onun baştan çıkarmasıyla istenç dünyası ile tanışır ve böylelikle Schopenhauer'ın bahsettiği *principium individuationis*'e giriş yapar. Tek bir istenç-in tezahürleri olarak tüm canlıların kimliğini algılar ve beraberinde tüm yaşamın ızdıraptan ibaret olduğunun bilincine varır.⁶⁹¹ Bu bilinç, ona I. perdedeki Kase seremonisinde gördüklerine dair bir

⁶⁹⁰ Weor, a.g.e., s.151

⁶⁹¹ Kienzle, a.g.e., s.102.

içgörü kazandırır. Ölmesine rağmen, bir hayalet gibi Amfortas'ın Kase seremonisini devam ettirmesini, Kase'nin örtüsünü kaldırmasını ve Mesih'in anısına Komünyon'u gerçekleştirmesini isteyen Titurel, oğlu Amfortas'ın yarasını daha çok kanatmakta ve ona çok acı vermektedir:

Titurel

Amfortas, oğlum, hizmet edecek misin? Kase'ye bir kez daha bakıp yaşayayım mı? Yoksa Kurtarıcımın istediği gibi öleyim mi?

Amfortas

Eyyah! Bu acıdan başıma gelenler! Babam, lütfen bir kez daha bu kutsal görevi üstlen! Yaşa, yaşa ve bırak ben de öleyim!

Titurel

Mezarda Kurtarıcı'nın yüceliğiyle yaşıyorum; fakat O'na [İsa'ya] hizmet etmek için fazla güçsüzüm. O'nun [İsa'nın] hizmetindeyken günahından arınabilirsin! Kaldır Kase'nin örtüsünü!

Amfortas

Hayır! Bırak kapalı kalsın! Ah! Kimseler, kimseler çekmesin benim çektiğim, sana böylesine coşku veren, üzerime yüklenen bu acıyı! Böylesine artan acısıyla birlikte yaram ne kalır yanında, bu yerine getirmem gereken görevin sıkıntısı ve cehennemlik işkencesiyle karşılaştırıldığında? Acı dolu bir miras düştü üzerime benim, ben ki en büyük günahkâr, son derece kutsal olana refakat etmeliyim, Saf Olan'dan beni takdis etmesini istemeliyim. Ah cezası, mübareklikle yaralanmış olanın benzersiz cezası, ah! O'nun için, O'nun mübarek selamı için şevkle yanıp tutuşmalıyım; tövbe ederek, ruhumun derinliklerinde, O'nunla bir olmak istiyorum.

Zaman daralıyor; kutsal kupaya bir huzme ışık iniyor; kapak kalkıyor üzerinden. Kutsal kadehin ilahi muhteşiyatı ışıyan bir zaferle parlıyor;-

Coşkunun acısıyla tutsak olmuş şekilde, hissediyorum ilahı kan pınarının kalbime akışını, kalbim ki kendi suçlu kanı çılgın bir seyir halinde beni geri sürüklüyor, vahşi bir dehşet içinde günah dünyasının içine şiddetle akıyor; bir kez daha kapıyı kırıp açıyor ve şimdi hızla dışarı çıkıyor; burada, O'nunkine benzeyen şu yaramın içinden, Kurtarıcı'yı yaralayan aynı Mızrak'ın darbesiyle açılmış yaramın içinden geçerek; O'nun, insanlığın ayıbı yüzünden merhametin ilahi arzusuyla içinden kan ağladığı yara, - şimdi benim yaramdan, mekanların en mukaddes olanında, en kutsal hazineye, kurtuluş merheminin muhafızına hizmet ederek, arzu pınarından sürekli çoğalan günahın ateşli kanını döküp saçıyor ki ah, hiçbir tövbe dindiremez bu günahı! Merhamet! Merhamet! Ey Merhametli Olan! N'olur bana merhamet et! Bu mirası al üzerimden, kapat yaramı, bırak da kutsal, saf ve bütün olarak öleyim Senin için!

Şövalyeler ve Muhafızlar

“Merhametle bilgeleşmiş, saf aptal; bekle onu, işaret ettiğimi!”

Şövalyeler

İşte sana vaat edildi; güvenli bekleyişinde, bugün hizmet et mabede!

Titirel

Kaldır kapağını Kase'nin!

Amfortas kısa bir süreliğine Kase'nin örtüsünü aralar, onu nazikçe iki yana sallar. Bir ışık huzmesi içindeki kıpkırmızı sıvıyı parlatır. Wagner'in burada kullandığı, Kase ve içine düşen ışık sayesinde yaşamın parıltısını yansıtan kırmızı sıvı, ezoterizmin derinlikli sırlarını seyirciye usta bir şiirsellikte sunmaktadır. Bu simgenin örtük anlamları ileride anlaşılır hale gelecektir. Kase'nin örtüsü örtüldükten sonra Komünyon için ekmek ve şarap dağıtılır. Parsifal, şahit olduğu seremoniye anlam veremez. Amfortas'ın, Kase'nin örtüsünü açmakla ve Mızrak'ı geri kazanmakla ilgili edimsizliği, ataleti, korkusu, iktidarsızlığı aslında spiritüel olarak bütünleşememiş ve aydınlanamamış olmasından ileri gelir. Kundry'ye, yani istenç-e yenik düşmesi, arzu çıkmazında sıkışmışlığı onda kanayan bir yara olarak tezahür etmektedir. Amfortas'ın acısı, II. perdede Kundry ile karşılaşan ve dolayısıyla cinsellikle tanışan Parsifal'in acısına dönüşür. Schopenhauer'ın öngördüğü merhamet gizemi burada Wagner'in *Parsifal*'e dair yaptığı tanımla bütünleşmiş olur: "*Merhametle bilgeleşmiş, saf aptal; bekle onu, işaret ettiğimi!*"; bir başkasının acısıyla aniden özdeşleşme hali Parsifal'i böylelikle Amfortas'ın kimliğine büründürmüştür. Wagner'e göre Parsifal, şövalyelerin göremediğini görmektedir: Amfortas'ın yarası sadece bedeninde değil, aynı zamanda ruhundadır: Parsifal, Amfortas'ın ağıtında aynı zamanda Mesih'in "*günahla kirlenmiş ellerden*" kurtulma isteğini de duyar. Günahla kirlenen eller, çelişkili bir şekilde aslında Amfortas'ın elleridir; kutsal mabede yakışmayan, ona zeval getirmiş ellerdir bunlar. Dolayısıyla "Mesih, mistik bir anlamda sadece Kase seremonisinde simgesel olarak bulunmaz, O aynı zamanda Amfortas'ın kimliğine de dönüşür."⁶⁹² Wagner'e göre, İsa hem kurtarıcı hem kurtarılmaya muhtaç olandır. II. perdedeki "Die Gottesklage" (İlahi Ağıt) ("*Kurtarın, koruyun beni günahla kirlenmiş ellerden!*") bunun açık bir göstergesidir. Dolayısıyla bu girift kimliği, karmaşasından kurtaracak ve sonunda Kase'nin örtüsünü sonsuza dek kaldıracak kişi ise Parsifal olacaktır.

⁶⁹² A.e., s.103.

Böylece, ‘merhamet gizemi’ aracılığıyla İsa, Amfortas ve Parsifal üçlüsü birleşerek tek bir kimlik oluştururlar. Bu, mistik bir tecrübedir ve aydınlanma bahşeder. Tüm yaşayan varlıkları hissetmenin verdiği güçle Parsifal, Kundry’nin cinsel davetini, yani istenç-in bencil çağrısını geri çevirir ve dolayısıyla Wagner’in Mathilde Wesendonck’a söylediği gibi ‘Dünyanın Kurtarıcısı’ (*Erlöser der Welt*) haline gelir.⁶⁹³ Parsifal, Amfortas’ın düşüşünü tersine çevirerek dramada bir dönüm noktası yaratır. Reddedilen Kundry bir histeri krizi halinde, efendisi Klingsor’dan yardım ister. Tıpkı Budist efsanede Mara’nın ölümcül diskini Buda’ya attığı gibi, Klingsor da Parsifal’e mızrağı fırlatır ancak Mızrak ona zarar vermek yerine başında döner ve tıpkı Buda’nın yere dokunup toprağı titretmesi gibi, Parsifal de Mızrak’ı alır ve bir ‘haç’ işareti yapar. Doğu kültüründeki *mandala*, yani bütünleşme çemberine karşılık gelen ve ileride ezoterik anlamı çözümlenecek olan haç işaretiyle birlikte mızrak, Klingsor’un (esasen bir çöl olan) büyülü kalesini ve bahçesini, yani yanılısamayı temsil eden ‘Maya’nın peçesini’ sonsuza dek yok etmiş olur.

Mastrogiovanni, Parsifal’in yaptığı haç işaretiyle Wagner’in Orta Yüksek Almanca şairi Rudolf Von Ems’in (1230-1254) yazdığı bir şiire de gönderme yaptığını belirtir.⁶⁹⁴ *Barlaam ve Josaphat* isimli eser, temelde Gautama Buda’nın biyografisinin Hristiyan adaptasyonudur. Efsaneye göre Hint kralı, Aziz Thomas tarafından kurulan Hristiyan Kilisesini cezalandırmıştır. Bununla birlikte astrologlar, oğlu Josaphat’ın ileride Hristiyan olacağıyla ilgili bir kehanette bulunurlar. Josaphat, kralın her türlü önlemi almasına rağmen, Aziz Barlaam ile tanışır ve sonunda Hristiyan olur. Kral daha sonra bir büyücüye danışır ve oğluna, onu baştan çıkarması için güzel bir kadın yollar. Kadınlı karşılaşan Josaphat, onu ‘doğru’ yola sevketmeye çalışır. Kadının cazibesine karşı koymaya çalışırken, kadın Josaphat’a şöyle der:

“...eğer ruhumu kurtarmak istiyorsan, bana küçücük bir iyilik yap: bu gece benimle yat, tek bir sefer ve sana söz veriyorum yarın bir Hristiyan olacağım [...] sadece isteğimi bir kere yap ve benim kurtuluşumu kazanacaksın”⁶⁹⁵

⁶⁹³ DEAP, s.14.

⁶⁹⁴ Mastrogiovanni, a.g.e., s.140.

⁶⁹⁵ Jacobo di Voragine, “Saints Barlaam and Josaphat,” *The Golden Legend: Selections*, Çev. Christopher Stace, New York, Penguin Books, 1999, s.355.

Ancak Josaphat kadının teklifini reddeder ve şeytani güçler tarafından saldırıya uğrar. Bunun üzerine genç adam haç işaretini yapar ve kötücül güçler aniden kaçarlar. (Hollywood'un korku filmlerinde sıkça rastlanılan, karakterlerin 'şeytan' ya da herhangi bir kötücül doğa üstü gücü kovabilmek için haç işareti yapmalarının arkasında bu tarihselliğin yatması oldukça muhtemeldir.) Buda'nın aksine, bu noktadan sonra Parsifal'in kendini Kutsal Kase krallığına layık olduğunu kanıtlaması gerekmektedir. Parsifal, III. perdede Gurnemanz'a evin yolunu bir daha bulamayacağına dair umutsuzluğa kapıldığını söyler. Kienzle, burada Hint mitolojisinden direkt olarak Hristiyanlığa adapte edilmiş bir kavramdan bahseder: zarafet (*Gnade*). Bu erdemin temelinde yatan fikir ise kurtuluşun, kişinin kendi yöntemleriyle kazanacağı bir olgu olmadığıdır. Kurtuluş, kişiye bir zarafet edimi yoluyla özgürce bahşedilir.⁶⁹⁶ Bu da eserin sonunda gerçekleşecek olan ve *Parsifal* eserine ilham kaynağı olmuş 'Hayırlı Cuma' kavramını akla getirmektedir. İsa'nın sevgi dolu merhametinin simgesel anlatımıdır bu. Nitekim, Son Akşam Yemeği'nin yendiği ertesi gün, yani Cuma gerçekleştiğine inanılan İsa'nın çarmıhtaki şehitliği, tüm doğanın ve insanlığın, yani varlıklar meclisinin kurtuluşu ve kutsanmasını temsil etmektedir.

III. perdenin 1. sahnesinde yorgun argın geri gelen Parsifal, Gurnemanz ve Kundry tarafından temizlenir; üzerindeki tozlardan, Hint terminolojisiyle geçmiş yaşamlarında biriktirdiği tüm olumsuzluklardan, yani 'karma'nın kalıntılarından arındırılmış olur. Böylece tıpkı İsa gibi, Parsifal'in de hem kurtarılmaya muhtaç hem de kurtarıcı konumunda olduğunun altı çizilir. Bu son dönüşüm anında, kurtuluş sağlayacağı insanların bizzat onu temizlemesi ve ona yardım etmesi bu fikrin en önemli göstergesidir. Dolayısıyla kurtarıcı ve kurtarılan, mistik bir topluluk oluşturarak 'varlığın birliği' kavramını açığa çıkarır.

Parzival'in 1865'teki taslağında, eser, Hint ve Hristiyan unsurları birleştirilerek sona erer. Parzival, Anfortas'ı iyileştirmeden ve Kase'yi açmadan önce "arzulayanın büyüsü güçlüdür, ancak vazgeçenin büyüsü daha da güçlüdür"⁶⁹⁷ diyerek Wagner'in kurguladığı Budist formülün böylece özünü aktarmış olur.

⁶⁹⁶ Kienzle, a.g.e., s.104.

⁶⁹⁷ Bergfeld, a.g.e., s.70

B. Kutsal Metinler, Yaradılış Miti ve *Parsifal*

“Dinin en sevdiğim tanımı, ‘mitolojinin yanlış yorumlanması’dır. Bu yanlış yorumlanma, sanki spiritüel mitolojik simgeler gerçekten tarihi olaylara atfediyormuş gibi davranılmasına dayanmaktadır.”

-Joseph Campbell⁶⁹⁸

İnsanlığın hiçbir zaman tatmin edilemez arzuları, hayatta kalma mücadelesi, arzu-nefs-acı kısır döngüsü, Wagner operalarındaki karakterlerin en büyük çıkmazları olarak sunulmuştur. Geçmişte işledikleri bir ‘günah’tan dolayı, ya yaşam boyu kanayan bir yaraya, ya da sürekli olarak suçluluk içinde farklı bedenlerde can bulmaya ve sonsuz yaşama lanetine mahkûm edilmişlerdir. Bunun *Parsifal*’deki en önemli iki örneği, Amfortas’ın yarası ve Kundry’nin acı içindeki ruhunun bir yaşamdan diğerine sürgün olarak gezinmesidir. Ancak Wagner çok katmanlı oluşturduğu dramasına çok önemli bir referans katmıştır. Kendi sözleriyle bunu şöyle açıklar:

“Cennetin hizmetkarlarını ve baştan çıkaran vaadini biliyorsun elbet: ‘iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız’. Adem ve Havva ‘bilir’ duruma geldiler. Onlar ‘günahın’ farkında’ oldular. İnsan ırkı, İsa onun adına kefareti ödeyip günahlarını üstüne alana dek, acı çekerek ve utanç duyarak bu farkındalıktan dolayı tövbe etmek zorunda kaldı. Sevgili arkadaşım, böyle derinlikli mevzular olunca bir gülümseme dışında nasıl cevap verebilirim ki karşılaştırmak için? Lakin, bunun derin anlamının ne olabileceğini ancak ileri görüşlü biri anlayabilir. Adem artı Havva eşittir İsa. Peki şunları da eklesem nasıl olurdu bu denkleme: Amfortas artı Kundry eşittir Parsifal? Ancak dikkat! Amfortas’ın günaha bulaşmasına sebep olan öpücük, Parsifal’de bu günaha dair bir bilinç uyanışı sağlar: kendi günahı değil, Amfortas’a acı vererek etkileyen bir günah olarak. Daha önce bu acının ağıtını hiç anlam veremeksizin işitmiştir ancak şimdi bu günahın duygusunu hissederek tüm açıklığıyla farkına varmıştır: ışık hızıyla kendi kendine şöyle demiştir: ‘ah! Şu ana kadar hiç fark edemediğim, onu acıya sürükleyen zehir buymuş demek!’ Böylelikle, diğerlerinden daha fazla anlamaya başlar, özellikle de Amfortas’ın yarasının sadece fiziksel olduğunu düşünen Kase şövalyelerinden fazla. Parsifal artık daha derin görebilmektedir...”⁶⁹⁹

⁶⁹⁸ Joseph Campbell, **An Open Life: Joseph Campbell in Conversation with Michael Toms**, Ed. John M. Maher & Dennie Briggs, New York, Larson Publications, 1988, s.76.

⁶⁹⁹ SL, s. 664.

Wagner’ın de açıkladığı gibi, *Parsifal* hiçbir zaman iyileşmeyecek bir yarası olan Amfortas ve sonsuz hayata mahkum edilen Kundry karakterleriyle ‘Bilgi Ağacı’nın elmasını yiyen Adem ve Havva’nın cennetten kovuluş mitine gönderme yapmaktadır. *Parsifal*, nefsine yenik düşen insanın sonsuz acıya mahkum edilmesinin alegorik bir anlatımıdır. Hristiyan mitolojisindeki simgeler, Kabala öğretisinin günah ve ‘ilahilik’ kavramları temelde insani çıkmazı anlatmakta olup, kurtuluşa giden aydınlanma yoluna dair bir çıkış sunmaktadırlar. Kundry karakterine atfedilen sonsuzluk metaforu, insanın yeryüzündeki binlerce yıllık yaşamını temsil etmektedir. Zira istenç-in kişileştirilmiş hali olan Kundry, insanlığın tarihi kadar eskidir. Schopenhauer, Hristiyan teolojisinde istenç kavramının ‘Adem’in günahı’ ile simgeleştirilmesine ve Tanrı’nın yansıması olan Mesih İsa arketipinin yüceltilmesinin ardındaki mistik ‘kurtuluş’ doktrinine dikkat çeker:

“Hristiyan tanrıbilimi; insan tasarımı [...]. onun birliğinde göz önüne alarak doğayı, yaşama istenç-inin onaylanmasını Adem’de simgeleştirir. Biz, Adem’in bize kalan günahı yüzünden acıyı, [sonsuz] ölümü paylaşıyoruz (açıkçası biz ideada Adem’le biriz) [...] Öte yandan, Hristiyan öğretisi kayrayı^{700*}; istenç-in yadsınmasını ve kurtuluşu ete kemiğe büründüren Tanrı’da [İsa’da] simgeleştirir. Tanrı [yani Tanrı’nın yeryüzündeki yansıması olan İsa], her türlü günahkârlıktan, açıkçası her türlü yaşama istenç-inden arınmıştır. Böylece O, bizim gibi iste[nç-]in en gözle görünür onaylamasından kaynaklanmaz. [...] O, saf bir bakireden doğmuştur, yalnızca görüntü gövdesi vardır.”⁷⁰¹

Hristiyan teolojisindeki İsa figürü dahil, hiçbir olgu ve figürün *literal* olarak algılanmaması gerektiğini söyleyen Schopenhauer’e göre, İncil (ve Eski Ahit) temelde insana içkin varoluşsal sorunları metafiziksel olgularla açıklayıp mitleştiren bir metinler bütünüdür:

“Adem kötülük etti bizler, hepimiz onda kötülük etmiş sayıldık. Kökendeki günah, iste[nç-]in onaylanması öğretisi ile kurtuluş (iste[nç-]in yadsınması) öğretisi kesinlikle büyük bir doğruluktur. Hristiyanlığın özünü bu doğruluk kurar. Bu arada, geri kalanların tümü, olsa olsa Hristiyanlığın giysisidir, kumaştır, yardımcı şeylerdir. Buna göre İsa, her zaman, genelde yaşama isteğini yadsımanın simgesi ya da kişileş[tiril]mesi olarak kavranma[lı], hiçbir

⁷⁰⁰ ***Kayra:** Tanrısal lütuf

⁷⁰¹ **İTD**, s.301.

zaman bireysel olarak anlaşılmamalıdır. İncillerdeki ona ilişkin söylence öyküsüne göre de onun temelindeki her halde doğru olan öyküye göre de İsa'yı böyle anlamak gerek. Bunların ne biri ne öteki bizi kolay kolay doyuramaz. O, yalnızca her zaman olgusal bir şeyler isteyen halk için önceki açıklamanın bir aracıdır. Son zamanlarda Hristiyanlığın gerçek anlamını[n] unut[turul]up ortamalı bir iyimserlikle yozlaş[tırıl]ması burada bizi ilgilendirmiyor”⁷⁰²

Schopenhauer böylelikle, istenç kuramının, Hristiyan teolojisindeki simgelerini açık etmiş olur. Bu simgelerin anlamını çok iyi kavramış olan Wagner, eserinde Adem-İsa ve Parsifal figürleri üzerinden incelikli geçişler yapmış, yaratılış mitosunun İsa ile bağlantılarını kullanarak Parsifal karakterini geliştirmiştir.^{703*}

1. Adem, İsa ve Parsifal Analojisi

Okuyucunun hatırlayacağı üzere, ismi hiçbir zaman geçmese de eserde ‘Kurtarıcı’ (*Erlöser/Heiland*) olarak bahsedilen kişinin İsa figürüyle olan bağlantısı belirgindir. Kase mitlerinin ve *Parsifal*’in ilişkilendirilebileceği önemli bir İncil referansı, çarmıhtaki İsa’nın bedeninin -Hristiyan mitolojisinde Centurion Longinus adıyla bilinen- isimsiz bir Romalı asker tarafından mızrakla delinmesine dair tanıklıktır. Bu pasajda İsa’nın yan tarafına (böğrüne) mızrakla bir yarık açılması; oradan su ve kanın boşalması anlatılır:

Bunun üzerine askerler gidip birinci adamın, sonra da İsa’yla birlikte çarmıha gerilen öteki adamın bacaklarını kırdılar. İsa’ya gelince O’nun ölmüş olduğunu gördüler. Bu yüzden bacaklarını kırmadılar. Ama askerlerden biri O’nun böğrünü mızrakla deldi. Böğründen hemen kan ve su aktı. Bunu gören adam tanıklık etmiştir ve tanıklığı doğrudur. Doğruyu söylediğini bilir. Siz de iman edersiniz diye tanıklık etmiştir. (Yuhanna 19:32-35)

⁷⁰² İTD, s. 302.

^{703*}Tillich, Schopenhauer düşüncesini destekler biçimde, Adem’in, çağdaş teolojiye göre rüya alemindeki safiyeti; inkar ve karar öncesindeki bir türlü çocukluk evresini temsil ettiğini söylemiştir. Bkz.: Paul Tillich, **Systematic Theology**, C.I Bölüm: 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1951, s. 259.

Kase mitine göre, İncil’de bahsi geçen ve tarihi bir figür olan Aramatyalı Yusuf, İsa’nın yarısından gelen kanı Kase’nin içine akıtır. Eserde, Gurnemanz’ın I. perdede bu pasaja doğrudan gönderme yaptığı görülür: “...koruyucu melekler, O’nun son yemeğinde içinden içtiği, Haç üzerindeyken kanının içine damladığı kutsal kupayı taşıyarak indirdi bir gece, yarayı açan Mızrakla beraber. Bu mucizevi kutsal emanetleri Kral’ın koruması için getirdiler.” Mastrogiovanni’nin belirttiği gibi, İncil’de, Wagner’in eserinde de kullandığı Adem ve İsa bağlantısına dair izler de bulunmaktadır.⁷⁰⁴ “Nitekim şöyle yazılmıştır: ‘İlk insan Adem yaşayan bir can oldu.’ Son Adem’se yaşam veren ruh oldu.” (1.Korintliler 15:45). Bu ifade, Mesih İsa’nın Aziz Paul tarafından “yaşayan son Adem” olarak adlandırıldığını göstermektedir. Peki, yaşayan son Adem’in yan tarafının açılıp yarılmasının önemi nedir? Bu, Tekvin’de geçen Adem ve Havva’nın yaratılış mitine bakarak anlaşılabilir. Zira Havva, Adem’in vücudunun yanındaki kaburga kemiğinden yaratılmıştır:

*RAB Tanrı Adem’e derin bir uyku verdi. Adem uyurken, RAB Tanrı onun kaburga kemiklerinden birini alıp yerini etle kapadı.
Adem’den aldığı kaburga kemiğinden bir kadın yaratarak onu Adem’e getirdi.
Adem,
“İşte, bu benim kemiklerimden alınmış kemik,
Etimden alınmış ettir” dedi,
“Ona ‘Kadın’ denilecek,
Çünkü o adamdan alındı. (Tekvin 2:21-22)*

Böylece tıpkı İsa’nın yanından çıkan kan ve su gibi, Havva da Adem’in yan tarafından doğmuş olur: Adem’in gelini ve karşılığı/eşi olarak. Aynı şekilde son Adem olan İsa’nın da yaralı böğründen gelini ve karşılığı akar: en saf anlamıyla cemaati, yani O’nu içine alan, O’nun yolunda, suretinde yürüyen tüm insanlık ve Kilisesi. Dolayısıyla, böğründe bir mızrak yarası açılan Amfortas’ın Adem’le ve nihai olarak İsa ile bağlantısı böylelikle kurulmuş olur.

II. perdede Wagner, Adem ve İsa bağlantısına Kundry’nin öpücüğü üzerinden doğrudan bir gönderme yapmıştır. Kundry, Eski Ahit’teki önemli bir diğer figürün karşılığıdır: O, Adem’i ‘Bilgi Ağacı’ndan elmayı çalması konusunda kışkırtan Havva’dır. Eser, Kundry’nin öpücüğünü, Havva’nın ‘Bilgi Ağacı’ndaki elmayı

⁷⁰⁴ Mastrogiovanni, a.g.e., s.52

Adem'e sunmasıyla ilişkilendirir. Elmayı yiyen Adem, Aden'den (cennet) kovulur, diğer tarafta Parsifal ise cinsel bilgiye ulaşarak böğründe Amfortas'ın yarasını hisseder. Ancak Parsifal bu bilgiyi, Amfortas'ın tersine, merhamete dönüştürecek ve 'ilahi' olanla bütünleşme ve kendi tekamülünü tamamlamak için kullanacaktır. Acı içinde kıvranan Parsifal, sadece Amfortas'ın acısını değil, annesi *Herzeleide*'nin (Kalp sancısı), kendi eril karşılığı olan eşi Gamuret'i kaybetmesinin acısını ve yokluğunu da hisseder ve yakarır: "...*kalbim, ah sancı!*". İşte tam bu sahnede, eril ve dişinin embriyonik birleşimi açığa çıkmış olur. Parsifal'ın içinde, yaradılışı sağlayan iki ayrı prensip, 'bir'lenir. Bu embriyonik birleşim, onun Mesih'le özdeşleşmesini ve acısını hissetmesini sağlayacaktır: "*Kurtarın beni, koruyun günahla kirlenmiş bu ellerden!*" İşte böyle çınladı ilahi ağıt, ruhumun içinde korkunç bir netlikte!" Burada bahsedilen günah, asli (ya da 'ilk') günahdır (*original sin*) ve Adem'in cennetten düşüşünü simgeler.

2. Mızrak ve Kase Simgesi: Evrensel 'İlahiyatın' Ezoterik Açılımı

Wagner'in 'Sahneyi Kutsayan Şenlik Oyunu'nun başından beri, anlatının merkezine yerleşen ve tüm dramatik aksiyonun etrafında döndüğü iki ana unsurun simgesel değerleri ezoterik açıdan büyük önem taşımaktadır. Mızrak ve Kase'nin birleşimi hem spiritüel hem simyasal, hem biyolojik bağlamda evrensel birlik enerjisine işaret etmektedir. Başından sonuna kadar tüm anlatı -arada çokça olay ve ayrıntı barındırmasına rağmen- aslında temelde Mızrak'ın Kase ile buluşma mücadelesini/serüvenini anlatmaktadır. Simgesel olarak Mızrak, eril fallik simgedir ve *Verme İstenç*-ini temsil etmektedir; diğer tarafta Kase ise bunun dişi karşılığıdır ve *uterus'u*, yani *Alma İstenç*-ini temsil etmektedir. Mastrogiovanni'nin belirttiği gibi, ikisinin birlikteliği mistik boyuttaki Tanrı imgesini oluşturmakta, ilahi birliğin en mutlak ve mükemmel halini açığa çıkarmaktadır. Birleşimlerinde hem spiritüel anlamda hem de doğada sonsuz yaratıcı güç var olur. Yaratım, tüm boyutlarda oluşur: hem spiritüel hem doğal/biyolojik alanda.⁷⁰⁵

⁷⁰⁵ A.e. s.55.

‘Verme, alma ve tekrar verme’ güçlerinde bir denge vardır ve bu, yaşamın sonsuz döngüsünü meydana getirir. Toprağın ekili tohum ve suyla buluşup ağaca dönüşmesi ve ağacın büyüüp tekrar meyve vermesi gibi, bu güçlerin dengesi yaşama hem fiziki hem de spiritüel boyutta aşkın bir huzur ve dinginlik kazandırır. Mızrak ve Kase’nin ezoterik anlamı, bu noktada kendi bireysel dini kökenlerini (Hristiyan, Budist, Tasavvufi, Pagan ve Kabala) aşarak tüm inançları en temel ve en saf evrensel bir gerçeklikte ve ‘ilahi’ olanın tezahüratında buluşturur. Doğu ve Batı spiritüelliğinde ‘ilahiyat’ ya da ‘yaratıcı’ imgesi daima eril ve dişi özelliklerin bir sentezi olarak sunulmuştur. Bir önceki bölümde belirtildiği gibi, Wagner bu sentezi *Yüzük* serisi, *Tannhäuser* ve *Tristan*’da zaten göstermiştir. Ancak *Parsifal*’deki Kase ve Mızrak simgeselliği ezoterik açıdan en büyük önem taşıyan eser olarak ön plana çıkar.

Bunun semavi dinlerdeki en açık göstergelerinden biri, Tekvin’de Tanrı’nın isimlerinden biri olarak geçen *Elohim* (אלהים) kelimesinin etimolojik olarak iki gücün birliğini içinde saklamasında yatar. Zira ‘*El*’אל, Tanrı ve ‘*Eloah*’אלה Tanrıça anlamına gelir. İbranice’deki ‘-im’ takısından dolayı çoğul hale gelen *Elohim*, aslında ‘Tanrı ve Tanrıçalar’ demektir⁷⁰⁶ ve “‘Kozmo-yaratıcılar’ veya Sanskrit inanişında Kozmik/Gezegensel Ruhlar diye bilinen *Dhyan Choans* (“Işığın Efendileri”) kavramına karşılık gelmektedir.”⁷⁰⁷ Dolayısıyla, Tekvin’in Türkçe çevirisinde genel olarak *Rab*^{708*} yani Tanrı/Yaratıcı şeklinde çevrilen kelime, aslında İbranice’deki *Elohim*’e, ilahiyatın oluşması için gerekli olan dişi ve erilin birleşimine karşılık gelmektedir.

İlahiyatın açılımı, Tekvin’in İbranicesinde *Elohim* kelimesi kullanılarak şu şekilde verilir: “ve [*Elohim*] dedi: ‘İnsanı kendi suretimizde, kendimize benzer yaratalım’, [... *Elohim*] insanı kendi suretinde yarattı. Böylece insan [*Elohim*] suretinde yaratılmış oldu. İnsanları erkek ve dişi olarak yarattı.” (Tekvin Bab 1:26-27) *Elohim*’in kendisi dişi ve eril olduğu için insan/Adem de aynı şekilde yaratılır.

⁷⁰⁶ Weor, a.g.e., s. 272.

⁷⁰⁷ Roza & Margarita Riaikkenen, *The Laws of Life: The Return of the Prodigal Son*, Ed. Andres Rooke, Canada, 2004, Trafford, s. 338.

⁷⁰⁸ *Rab: “Ar. rabb رَّبّ [ʔrb] ulu kişi, efendi, sahip, tanrı; Aram. rav, rabbā רַבָּא [ʔrb] 1. büyük, çok (sıfat), 2. ulu kişi, efendi; Akad. rabū büyük.

Not: Ar yā rabbī ve İbr rabbī sözcüklerinde görülen +î eki, her iki dilde de birinci tekil şahıs iyelik ekidir (‘efendim’). (Çevrimiçi) www.nisanyansozluk.com/?k=Rab&lnk=1, 2 Nisan 2018.

Mathers, *Açıklanmış Kabala*'da Kitab-ı Mukaddes'i tercüme edenlerin, muhtemelen ezoterik bilginin güvende olması açısından ilahiyatın hem dişi hem eril olduğu gerçeğini saklamayı ve bunu sadece inisiyelerin anlayacağı türden simgelerle sunmayı tercih ettiklerini belirtir. Daha da ilginç bir noktaya değinerek, temelde dişi çoğul kelime olan *Elohim*'i İbranice yazarken eril tekil hale getirdiklerini söyler. Buradaki dilbilgisi tutarsızlığı dikkat çekmektedir. Metinde çoğul olan bir isme (*Elohim*-אלהים), tekil bir yüklem konulmuştur (*dedi*-וַיֹּאמֶר). Eğer sadece tekil bir Tanrı tezahüründen bahsedilmek istenseydi, sadece *El* tercih edilebilirdi. Oysa durum bundan farklıdır. *Eloah* kelimesinin sonuna gelen ve ismi çoğul yapan '-im' eki, genelde eril kelimenin sonuna, kelimeyi çoğullaştırmak için konmaktadır. Dolayısıyla Tekvin'de, *Elohim*'e çifte öz (eril ve dişi), dolayısıyla hem üreticilik hem doğurganlık vasfı yüklenmiştir.⁷⁰⁹ Bununla bağlantılı olarak Mathers, Hristiyanlıktaki 'Baba-Oğul-Kutsal Ruh' teslis inancındaki eksik görünen 'dişi' figürün aslında Kutsal Ruh'a karşılık geldiğini vurgular.⁷¹⁰ Zira Eski Ahit'teki Kutsal Ruh (*Ruach HaKodesh*-רוח הקודש), metinde daima dişi olarak betimlenmiştir. Böylelikle Kutsal Üçleme temelde Baba (eril), Ruh (dişil) ve Oğul'a (yaratım) karşılık gelmektedir.⁷¹¹ Ayrıca "Kabala'da görürüz ki 'Günlerin Kadimi' aynı anda hem Baba, hem de Ana'ya uyar ve Oğulu doğurur. Bu [Yaratıcı] Elohim'dir."⁷¹² Bu dişi öz, Yeni Ahit'te bir güvercin olarak belirir. Oğlun 'bir'lenmesi ve ilahiyatı açığa çıkarması için bir karşılığa, bir dişiye ihtiyacı vardır: Böylelikle (tıpkı Adem gibi) böğründen Gelini, Kilisesi doğmuş olur.⁷¹³ (Bu mitolojik güvercin simgesi, *Parsifal*'in sonunda Kase'ye inerek kendini belli eder.) Bu denklem, eserin sonunda en bariz simgesel tezahürünü Kase ve Mızrak'ın 'bir'leşmesinde bulacaktır.

Diğer tarafta Schopenhauer, bu üçlemenin Hristiyanlık öncesine uzanan kökenine dikkat çekmiştir: "Üçleme... Hristiyanların üçlemesinden çok önce Hindistan'da Brahma-[Ş]iva-Vişnu üçlüsünü birleştirip tek kişilikte toplayan trimurti anlayışı vardı. Bu anlayışa göre tektanrı, yaratıcı olarak Brahma'da, yok edici olarak

⁷⁰⁹ Mathers, "Açıklanmış Kabala," **Kabala'ya Giriş**, s. 94-95.

⁷¹⁰ A.e., s.95.

⁷¹¹ Mastrogiovanni, a.g.e., s.55.

⁷¹² Mathers, a.e.

⁷¹³ Mastrogiovanni a.e.

[Ş]iva'da, tanrısal kayra olarak da Vişnu'da belirliyordu”⁷¹⁴ Freke ve Gandy ise Hristiyan teolojisindeki teslis içinde yer alan tanrısal doğum mitinin ardındaki Pagan, Mısır ve Antik Yunan kökenlerine işaret etmişlerdir:

“Paganlar için, tanrısal doğum miti metaforik bir öğreti hikayesi idi. Gizemlerin inisiyelerine göre, bir insan fiziksel bir bedenden ve spiritüel (ruhsal) bir nefsten meydana geliyordu. Bizim tanrısal ‘babamız’, bize ölümsüz nefsimizi veren Tanrı’dır, maddesel annemiz, bize ölümlü bir beden veren Topraktır (madde). Madde tek başına doğum meydana getiremez, ama Yaşam yaratmak için görünmez Ruh tarafından Gizemli bir şekilde döllenir ve bu yüzden ebedi bir bakire olarak tasvir edilir. Pagan filozoflarına göre, hepimiz Tanrı’nın oğulları ve kızlarıyız. Osiris-Dionysus’un mucizevi doğumu, inisiyelere bu ruhsal hakikati ifade eden bir alegoridir.”⁷¹⁵

Bakire Meryem arketipinin Pagan kökenlerini açık eden bu pasajdaki tanrısal doğum simgesi ve teolojideki alegorik yaklaşım, Wagner’in *Parsifal*’de bizzat alıntılıdığı bir anlatım biçimidir. Bu konu ileriki bölümde eser üzerinden aydınlığa kavuşturulacaktır.

3. Simya, Yaratılış ve *Parsifal*

Operada hiçbir zaman tam olarak belirtilmemekle birlikte, Hayırlı Cuma aslında geçmişte yaşanmış bir anın hatırası olarak kutlanır. Bu, İsa’nın havarileriyle yediği son yemeğinin sevgi dolu anısıdır. Dolayısıyla ritüeli yöneten Parsifal, ‘İsa’nın kendisi olmamalıdır. Ancak Wagner eserini bu şekilde algılamamıza izin verecek sadelikte işlemez. Katman içinde katman saklıdır ve her karakter aynı paralelde farklı yörüngelerde birden fazla unsura aynı anda karşılık gelecek şekilde, ince bir nükteyle tasarlanmıştır. Wagner’e göre İsa’nın havarileriyle yediği son akşam yemeğinin tekrar edilmesi, sadece bir hatırlama seremonisinden daha fazlasıdır. İsa, seremonide bizzat varlığıyla belirir. Bu fikir, “Kase’nin İsa’nın kanıyla dolu olması ve üzerine Mabedin kubbesinden süzülerek düşen ve Kutsal Ruh’u temsil eden ‘kör edici ışık huzmesi’ (*blendenden Lichtstrahl*) görseli ile desteklenmiştir.”⁷¹⁶ Peki bu ne anlama gelmektedir?

⁷¹⁴ İTD, s.295.

⁷¹⁵ Freke & Gandy, a.g.e., s.307.

⁷¹⁶ Kienzle, a.g.e., s. 97.

Bu ezoterik gizi algılamak için simyaya başvurmak gerekir. Webster sözlüğü, simya terimini “bir şeyi gizemli ve mucizevi biçimde başka bir şeye dönüştürebilme gücü ve süreci”⁷¹⁷ şeklinde tanımlar. Kadim bilgilere göre “[s]imya, elementleri eril (ateş ve hava) ve dişi (su ve toprak) olarak ikiye ayırır...Bir bahçede toprak su ile birleştiği zaman çiçekler açar, bitkiler büyür ve besinler oluşur-hayat yaratılmış olur”.⁷¹⁸ Tüm doğanın ve aslında temelde insanın da özünü oluşturan bu dört element –ateş, su, toprak ve hava- Tekvin’deki Yaratılış mitinde saklıdır:

*Aden’den bir ırmak doğuyor, bahçeyi sulayıp orada dört kola ayrılıyordu.
İlk ırmağın adı Pişon’dur. Altın kaynakları olan Havila sınırları boyunca akar. Orada iyi altın, reçine ve oniks bulunur.
İkinci ırmağın adı Gihon’dur. Kûş sınırları boyunca akar.
Üçüncü ırmağın adı Dicle’dir. Asur’un doğusundan akar.
Dördüncü ırmak ise Fırat’tır. (Tekvin, 2:10-14)*

Bu dört ırmak varoluşun dört temel unsuruna mitolojik bir bakışla ayna tutmaktadır. “Maddi dünyada dört elementi tanımlayan dört enerji-Merhamet (su), Kudret (ateş), Sonsuzluk (toprak) İhtişam (hava)-Güzellik’le birleşir [...] Simya aynı zamanda, herhangi iki, uç sınırın birleşmesinin büyülü denge oluşturduğunu ve bunun Güzelliğin esas öğretisini aksettiren kestirme formül olduğunu varsayar.”⁷¹⁹ Bilimsel açıdan bakıldığında ateşin, insanın vücut sıcaklığını; toprağın, insanın etini; suyun, damarlarında akan kanı ve tüm vücut sıvılarını ve son olarak havanın ise insanın yaşaması için ilk ihtiyacı olan şeyi yani oksijeni temsil ettiği görülmektedir.

Kienzle’nin belirttiği gibi, antik Hristiyan kaynaklara göre Kase’nin taşıdığı kan, ‘özü’, yani İsa’nın ruhunu simgelemekte, kanın parlaması ise hayatın özünün canlılığını, sonsuz yaşam gücünü çağrıştırmaktadır. Diğer taraftan yukarıdan gelen ışık huzmesinin de ayrı bir mitolojik değeri vardır. Çakan şimşek simgesi, Yunan mitolojisinde de olduğu gibi, ilahiyatın kendini insanoğluna göstermesiyle ilintilidir.⁷²⁰ Gökten gelen tanrısal ışık dikey olarak düşer. Yatay olarak duran Kase’nin üzerine dikey düşen ışık, Hristiyan mitolojisinin en kutsal simgesini, yani

⁷¹⁷(Çevrimiçi) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/alchemy>, 23 Mart 2018.

⁷¹⁸ Gahl Sasson & Steve Weinstein, **Bir Dilek Tut, Hayatın Değişsin: “Kabala’nın Gizemi,”** İstanbul, Butik, 2010, s.287-288.

⁷¹⁹ A.e., s.163-164.

⁷²⁰ Kienzle, a.g.e., s.97.

Parsifal'in II. perdede Klingsor'u kovabilmek için yaptığı Haç işaretini oluşturur. Nitekim Haç, tarihsel olarak Hristiyanlığın çok öncesine uzanmaktadır. Birçok antik kültürde Haç'ın, evrensel birliği temsil ettiği bilinmektedir. Bir çeşit Hindu *mandala*'sı olarak haç, ilahi olanla yeryüzünü bağlar; manevi olanla maddi dünyayı birleştirir, ölümle yaşamı bütünler ve boşluğa uzanan dört noktası, simyanın dört ana elementini, yani varlığı ve yaratımı temsil eder. Aynı zamanda, Wagner eserde bunu daha temel bir gerçeği vurgulamak için de kullanmıştır: üreme. Cennetten düşen dikey ışık huzmesi, tıpkı Mızrak gibi, fallik cinsel gücü (*phallus*) temsil ederken, içinde kan bulunan Kutsal Kase ise dişiyi (*uterus*), yani kadınlık organını temsil etmektedir. Kupanın içindeki şarap, dikey düşen ışık sayesinde parıldar; ışık, içindeki sıvıyı bereketlendirir ve ona hayat verir. Diğer bir deyişle, dikey ve yatay çizgi, mükemmel kesişimi simgeler ve dört nokta birleştiğinde 360 dereceyi tamamlar, yani evrensel birliği -ki daha önce belirtildiği gibi bu, *mandala*'nın bizatihi tanımıdır.

Kase simgesi, Hint mitolojisi ve sanatında karşılığını Yoni'de, yani Tanrıça Shakti'nin dişi rahminde bulur. Dikey çizgi ise eril simge Lingam'da, yani eşi Shiva'nın dölleyici gücünde simgeleşir. Bu, yatay ve dikey çizgilerin nasıl mükemmel bir bütünü oluşturduğunu ifade eden kadim bir görseldir. Schopenhauer yazılarında bu sembeleri sürekli olarak kullanmıştır. *Parsifal*'deki Mızrak hem fallik bir simgedir hem de -zahiri Hristiyanlık anlayışında- Mesih'in şehitliğine gönderme yapan bir araçtır.⁷²¹ Wagner'in dramasında sadece Mızrak geri alındığında kutsal emanetler birleşecek, Krallık huzur bulacak ve mükemmel bütünlük sağlanacaktır.



Görsel 5.1: Geleneksel lingam-yoni, eril ve dişi yaratıcı enerjilerin birleşimini temsil eder

⁷²¹ A.e.

Weor, Kutsal Kase'nin Hinduizm'deki karşılığı olan Shakti'nin dişi rahminin, içinde yaşamın sıvısını bulunduran bir boşluk anlamına geldiğini belirtir. Tüm varoluşun başlangıcı olan su, tam da bu nedenle yaratıcı güce sahip dişi prensiple özdeşir. Tüm gezegende verimlilik ve uyanış yaratan, yaşam titreşimlerini hissettiğimiz en önemli kaynak Güneş ve sahip olduğu ateşten sonra gelen 'su' - dünyadaki dişi element-, Jung terminolojisiyle 'Büyük Anne' olarak yaşamın en önemli temelini oluşturmaktadır. Su, tüm teogonilerde^{722*} aya ait (*lunar*) binlerce isimle karşımıza çıkar: Maya, İsis, Diana, Lucina, Ataecina, Calquihuitl vs.⁷²³ Sasson ve Weinstein, İbrani alfabesindeki M harfinin içinde saklı olan kadim dişi öze vurgu yapmışlardır. Bir sonraki bölümde işlenecek olan Kabala Yaşam Ağacı'ndaki 'Anlayış' küresinin karşılığı olan 'anne' sözcüğü İbranice'de *Ema* demektir. Bunun nedeni yeni maddeyi ve varlığı doğurabilme özelliğidir. Anlayış yani *Ema*, çoğu kültürde anne sözcüğünü karşılamaktadır: Arapçada İme, Farsçada Madar, Osmanlıcada Mâder, Latin dillerinde Mama, Rusçada Mat olarak karşılık bulur. Ma, tüm evrensel antik öğretilerde, hayat veren 'Büyük Anne' arketipini çağrıştırmaktadır. İbranice'de Ma'nın su anlamına gelmesi, evrim teorisine göre yeryüzündeki yaşamın suda başladığı bilgisiyle örtüşmekte, ayrıca varoluşun gizil dilini çözmüş kadim din ve öğretilerin ezoterik yönünü bilimsel açıdan da desteklemektedir. Sanskritçe *Ma*; yaratmak, forma sokmak, oluşturmak, açığa çıkarmak eylemlerini karşılar. Bu kökten türemiş Maya isminin Buda'nın annesi olması, tıpkı İsa'nın annesinin Meryem olması gibi elbette bir tesadüften fazlasına işaret etmektedir.⁷²⁴ *Ma*'yı karşılayan bu eylemler (yaratma, oluşturma, forma sokma vs.) zaman ve mekân ile ölçeklendirmeyi tanımlar ve Romalıların "[ü]ç kader tanrıçasının verdiği zaman ve mekan realiteleri, yaşamımızın matriksinin, yani tüm yaratılışların meydana geldiği aile reisi kadının (*matriarch*) rahminin sınırlarını belirler. [Nitekim m]atriks, Latin kökenli bir kelime olup 'kaynak' ve 'anne' anlamına gelir."⁷²⁵

⁷²² ***Teogoni (Tanrıdoğum, tanrıtasarım):** "Hesiodos'un Theogoniasından (M.Ö. VIII. yüzyıl) bu yana 'Tanrıların Doğuşu'nu soruşturan; tanrıların kökenini, nasıl ortaya çıktıklarını konu edinen öğretilere verilen ad: 'tanrıların soykütüğünü çıkarma'" (Çevrimiçi) www.turkcebilgi.com/teogoni, 2 Mart 2018.

⁷²³ Weor, a.g.e., s. 74.

⁷²⁴ Sasson & Weinstein, a.g.e., S. 91.

⁷²⁵ A.e., s.100.

Yeryüzünün bu kadim kristalimsi akışkan sıvısı, *Parsifal*'de Monsalvat'taki gölde karşımıza çıkmaktadır. Tüm dramatik eylemin başlamasını sağlayan Kuğu'nun okla vurulması, kuğu gölün yani su elementinin üzerinde uçarken gerçekleşmiştir. Dolayısıyla su, bir simge olarak tıpkı yaratılışta olduğu, eserdeki eylemin başlangıcına da işaret eder. Hayatın özü olan su, kendini her zaman iki zıt yönde sunmaktadır: durağan ve hareketli. Su; hem huzurlu, derin ve sevimli göldür, hem de diğer tarafta gürül gürül akan, taşkın bir nehir. Ezoterik açıdan incelenmeyi hak eden bu iki unsur, yaşamın ve *Parsifal*'deki göl metaforunun ardında nice gizler barındırmaktadır:

“İçine alan, yenileyip dönüştüren, göle ait olan durağan su, ‘sonsuz sıfır’ın muhteşem hiyeroglifini oluşturur: yani **O**’1. Diğer tarafta taşkınca akan nehrin verimli (dölleyen) suyu ise M harfinin temel hiyeroglifini gözler önüne serer: **I** (↑).”⁷²⁶ İbranice’de M harfinin ses karşılığı *mem*’dir ve bu, aynı zamanda kadim zamanlarda suya verilen isimdir. Suyun bilinen en temel evrensel simgesi zikzak çizgidir ki bu motif, sudaki dalgalanmayı tasvir etmektedir. (Bkz.: Sembol 5.1) Bu simge, Zodyak tablosunda Kova, yani *Aquarius*’ta karşılığını bulur.⁷²⁷ Kova simgesi, M harfinin en kadim hiyeroglifidir, yani birçok dilde sonsuz dişi ögenin her yerde tezahür ettiği harftir: Mother, Mama, Mutter, Mater, Madre, Mary, Meryem, Maria, Madonna, Maya, Mère, Mare...⁷²⁸



Sembol 5.1: Suyun en temel simgesi, “zikzak çizgi ve M harfi”

Huzurlu ve sakin gölün içine arsızca akan coşkunun suyu ilk **IO** hiyeroglifini oluşturur, diğer bir deyişle kutsal 10 rakamını: yani ondalık sayı sistemimizin

⁷²⁶ Weor, a.g.e., s.74.

⁷²⁷ *The Penny Cyclopædia of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge*, 30c., C. XIV, Limonia-Massachusetts, 1839, s. 379.

⁷²⁸ Weor, a.e.

muazzam temelini.⁷²⁹ **1**, aktif olan eril güçtür ve **0** ise sonsuz sıfırdır, yani tüm evrenin dışı özü olan koca bir oyuk; varlığı içinde yaratan, sevgiyi canlandıran, toprağı bereketlendiren, tohumu soğurup yeni bir varlık yaratan Büyük Anne, ya da Doğa Ana arketipidir. İkisinin birleşimi evrensel dengenin ve varoluşun karşılığıdır.



Görsel 5.2: 1 ve 0 rakamlarının birleşimini temsil eden bir Hat sanatı örneği

Su elementinin dışı prensiple bağlantısı ve eril ile dışının birleşimi, Yeni Ahit'te İsa'nın dirilişiyile ilgili pasajda belirgin bir şekilde görünmektedir. Pasajda, Tekvin'deki yaratılış mitosuyla İncil arasında bir köprü kurulmuştur. Burada İsa'nın gelini Mecdelli Meryem'in, Adem'in dışı karşılığı Havva olarak arketipleştiği görülmektedir:

Meryem ise mezarın dışında durmuş ağlıyordu. Ağlarken eğilip mezarın içine baktı. Beyazlara bürünmüş iki melek gördü; biri İsa'nın cesedinin yattığı yerin başucunda, öteki ayakucunda oturuyordu. Meryem'e, "Kadın, niçin ağlıyorsun?" diye sordular.

Meryem, "Rabbim'i almışlar" dedi. "O'nu nereye koyduklarını bilmiyorum." Bunları söyledikten sonra arkasına döndü, İsa'nın orada, ayakta durduğunu gördü. Ama O'nun İsa olduğunu anlamadı. İsa, "Kadın, niçin ağlıyorsun?" dedi. "Kimi arıyorsun?"

Meryem O'nu bahçıvan sanarak, "Efendim" dedi, "Eğer O'nu sen götürdünse, nereye koyduğunu söyle de gidip O'nu alayım."

İsa ona, "Meryem!" dedi.

O da döndü, İsa'ya İbranice, "Rabbuni!" dedi. Rabbuni, öğretmenim demektir.

İsa, "Bana dokunma!" dedi. "Çünkü daha Baba'nın yanına çıkmadım. Kardeşlerime git ve onlara söyle, benim Babam'ın ve sizin Babanız'ın, benim Tanrım'ın ve sizin Tanrınız'ın yanına çıkıyorum."

⁷²⁹ A.e.

Mecdelli Meryem öğrencilerin yanına gitti. Onlara, “Rab’bi gördüm!” dedi. Sonra Rab’bin kendisine söylediklerini onlara anlattı. (Yuhanna, 20:11-18)

İsa’nın mezarının başında ağlayarak bekleyen Mecdelli Meryem, dirilen İsa’yı sadece bir bahçıvan olarak görür, fakat tanımaz. Tıpkı Aden bahçesinde böğründen Kadın’ı çıkaran Adem gibi, İsa da bahçede betimlenmiştir. İsa, Meryem’e ismiyle hitap ettikten sonra Meryem’in gözleri açılır ve kadın, İsa’yı o an tanır. Artık tüm havarilere Mesih’in dirildiği gerçeğini söyleyebilecektir. Meryem’in, dişi figür olarak bahçede gözyaşı akıtması ve dirilen İsa’yı bir ‘bahçıvan’, yani bahçeyi ekip biçen, onu sulayan; toprağın verimli ve yeşil kalmasını sağlayan bir figür olarak görmesinin ezoterik anlamları gayet açıktır. Meryem’in gözyaşları yaşamın başladığı en temel olguyu, su elementini ve ezoterik olarak ana rahmindeki rahim sıvısını çağrıştırır. İsa’nın bir bahçede tasvir edilmesi de yine bununla bağlantılıdır. Zira bahçedeki toprak ve üzerindeki yeşil bitki örtüsü yine dişi olana atıfta bulunur. Yeşillik, yaşam, canlılık ‘toprak’ üstünde ve ‘su’ sayesinde var olur, bunlar simyadaki iki dişi elemente işaret eder. Dişinin karşısında, yeniden dirilen İsa ise yatay pozisyonundan dikey pozisyona gelen fallik imgenin örtük bir simgesidir. Fallus ve uterus’un birleşimini son derece masalsı ve gizil biçimde anlatan pasajın sonunda, İsa Tanrı’ya ulaşır; böylelikle eril ve dişinin birleşimi mutlak ilahiyat ve evrensel birlik yolunu tamamlamış olur. Buradaki ‘[ö]lümünden diriliş motifi, ayrıca, inisiasyonu ve ruhsal yeniden doğuşu”⁷³⁰ simgelemektedir.

Diğer taraftan, Meryem’e İsa (eril figür) tarafından hitap edilmesi ve bunun sayesinde Meryem’in ‘gerçeği görmesi’ metaforu, ‘İyi ile Kötü’nün Bilgi Ağacı’ndaki yasak meyveyi yiyen Adem’in -yani yine eril olanın- tanımladığı Havva’nın durumu ile özdeşlik taşır. Tekvin bunu şöyle anlatır: “*Kadın ağacın güzel, meyvesinin yemek için uygun ve bilgelik kazanmak için çekici olduğunu gördü. Meyveyi koparıp yedi. Yanındaki kocasına verdi. Kocasını da yedi*” (Tekvin 3:6). Bundan sonra Tanrı kızar ve onları lanetler. Hemen sonra gelen pasajda Kadının ismi ilk defa söylenir: “*Adem karısına Havva adını verdi. Çünkü o bütün insanların anasıydı.*” (Tekvin 3: 20)

... ve böylelikle Aden/Cennetten kovulurlar (Düşüş): “*Sonra şöyle dedi: ‘Adem iyiyle kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu. Şimdi yaşam ağacına uzanıp*

⁷³⁰ Freke & Gandy, a.g.e., s.221.

meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli.’ Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem’i Aden bahçesinden çıkardı” (Tekvin 3:22-23).

Kadim metin, Kadın’ın Havva ismini Düşüş’e kadar almadığını belirtmektedir. Hatta Adem de Düşüş’ten sonra birey olarak ismini Tekvin 3:17’de almıştır, ancak ondan önce hem eril hem dişi bir bütündür ve adı Adem’dir. “Tüm kutsal metinlerde olduğu gibi burada da isimlerin belirli anlamları vardır her biri birer fonksiyona karşılık gelir. Adem, Tanrı’nın görüntüsünde ve suretindedir, bu bir fonksiyondur. Nitekim ezoterik öğretiye göre, Adem hem eril hem dişi özellikte bir varlıktır, yani mutlak ilahiyatın yansımasıdır.”⁷³¹ Tüm bu çağrışımların bilincinde olan Wagner’in, II. perdede Parsifal’i Kundry ile bir ‘bahçede’ karşılaştırması tesadüf değildir. Parsifal’in ilk uyanışı bu sahnede görülür. O ana kadar ana karakterin ismi hiç telaffuz edilmemiştir; cinsellikten ve dünyanın bilgisinden bihaberdir. Yani bu genç adam, tıpkı Düşüş öncesindeki Adem gibi, henüz bir isme sahip değildir. Aynı şekilde Parsifal de Kundry’ye “*Bana mı seslendin, ey isimsiz olan?*” diye sorar. Dolayısıyla Kundry de ‘isimsizlikle’ ilişkilendirilmiş olur. (Bkz.: II. perde, Klingsor’un Kundry’ye seslenişi: “*sen, ey isimsiz!*”) Bu ana kadar ismi hiç söylenmeyen Parsifal’e, ilk defa Kundry ismiyle hitap eder: “*Parsifal! (Saf aptal)*” Bu sesleniş, İncil’deki İsa-Meryem karşılaşmasını anlatan bölümün tam tersini yansıtmaktadır. Kadim metnin aksine, *Parsifal*’de dişi olan erile seslenir. Burada Wagner, aslında binlerce yıllık yaradılış mitini çok zekice ters yüz etmektedir. Wagner’in sözlerini tekrar hatırlayalım: “*Cennetin hizmetkarlarını ve baştan çıkaran vaadini biliyorsun elbet: ‘iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız’. Adem ve Havva ‘bilir’ duruma geldiler. Onlar ‘günahın’ farkında’ oldular.*” Aden/Cennetten düşüş metaforunda, günah işlendikten, yani ‘Bilgi’ edinildikten sonra ilahiyat (eril ve dişinin birliği) parçalanmıştır. Oysa “Klinsor’un bahçesinde, Wagner bu laneti tersine çevirecektir. Bu sefer erili tanımlayacak olan dişi taraftır. Aynı varlıklar olarak bahçede buluşurlar ve sonunda ‘bir’leşirler.”⁷³²

⁷³¹ Mastrogiovanni, a.g.e., s.98.

⁷³² A.e., s.54.

Sonuç olarak Wagner dramasında; Havva, Mecdelli Meryem ve Kundry üzerinden bir iz sürmüş olur. Tevrat'ta Adem'i baştan çıkaran ve ilk günahla beraber Aden'den kovuluşa sebep olan Havva'nın eylemi, böylelikle Mecdelli Meryem'in İncil'deki 'fahişe' kimliğiyle ilişkilendirilmiş olur. Kitabı-ı Mukaddes'in bu 'tekinsiz' kadınları ise Wagner dramasında Kundry'de vücut bulmuştur. Tıpkı İsa tarafından kutsanarak 'doğru' yola getirilen ve onun gelini haline gelen Meryem gibi, Kundry de Parsifal tarafından 'ehlileştirilir' ve vaftiz edilir. Kurtuluşu bu sayede gerçekleşir. Mecdelli Meryem ve Havva'nın neyi temsil ettiği ileride ayrıntılı olarak tartışılacaktır.

4. Kabala'cı Öğreti Işığında *Parsifal* İncelemesi ve Evrensel Çağrışımlar

a. Kabala Yaşam Ağacı: Evren-İnsan Yasası ve Simya Simgeleri

Parsifal çözümlemesini Kitab-ı Mukaddes'in ezoterizmi üzerinden algılamak için Kabala inancındaki Yaşam Ağacı'nı incelemek gerekmektedir. Simgesel olarak insan bedeni üzerine oturtulan ve "kozmik enerji jeneratörleri"⁷³³ işlevi gören 10 adet küreye sahip Kabala Yaşam Ağacı, mistisizme dair önemli bir öngörü oluşturur. Demirci, Kabala'nın Rabbinik Yahudilikteki 'egemen ve her şeye hükmeden Tanrı' olgusunu reddettiğini belirtmiştir. Diğer yandan bu sistemin biyat ettiği panteistik kozmoloji kuramı ise Tanrı'nın en mutlak ve en mükemmel hali olan *Ein Sof* dan sudur şeklinde aşağıya 10 farklı alem^{734*} tezahür ettiğini söyler. Yaratılış süreci *Ein Sof* tan^{735*} ilk kopuş olan *Kether* (Taç) sefirası'nda başlar. İnen her bir küre tanrısallıktan daha fazla uzaklaşır. Ancak bu uzaklaşma aynı zamanda insan içinde saklı olan kuvvetin açığa çıkması demektir. İnsan yaşamı boyunca bu tanrısallığa ulaşmak için çabalamalıdır.⁷³⁶ Kabala Yaşam Ağacı ve içerdikleri 10 küre aşağıdaki gibidir: (Bkz.: Şekil 5.1)

⁷³³ Sasson & Weinstein, a.g.e., s.25.

⁷³⁴ ***Alem:** Sefira, çoğulu Sefirot'tur.

⁷³⁵ ***En Sof (Ein Soph):** Kabalacılar Tanrı için "insanın idrakinin dışında anlamına gelen 'En-Soph' kelimesini" kullanırlar. "Tanrının önsüz ve sonrasız olduğunu ifade eden bu kelimenin Mısır kökenli olduğu ve Yunanca'da 'akıl ve hikmet' anlamına gelen 'Sophus' kelimesiyle aynı kökten geldiği sanılmaktadır." Gener, a.g.e., s.48.

⁷³⁶ Demirci, **Kabalacılık**, s. 19.

Sağ sütun:

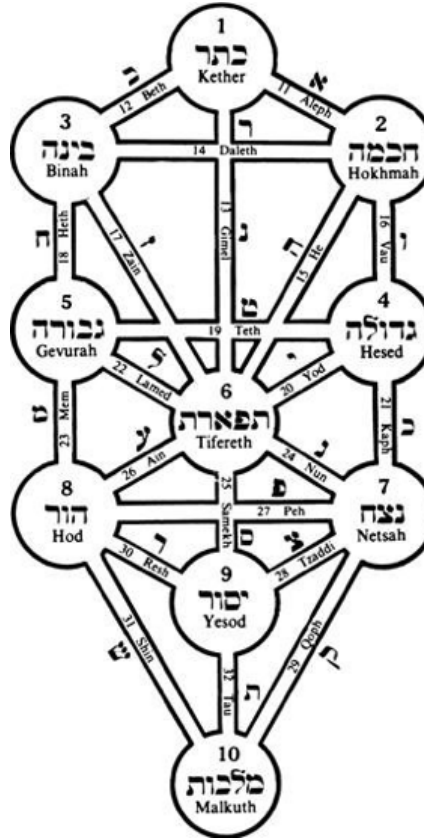
- 2: Bilgelik (*Hokmah*); 4: Merhamet (*Hesed*); 7: Sonsuzluk (*Netsah*),

Sol sütun:

- 3: Anlayış (*Binah*); 5: Kudret (*Gevurah*); 8: İhtişam (*Hod*)

Orta Sütun (Bilinç), Uyum ve Denge: Evrensel Birlik

- 1: Taç (*Kether*); 6: Güzellik (*Tifereth*); 9: Temel (*Yesod*); 10: Krallık (*Malkuth*)



Şekil 5.1: Kabalistlerin 3 ayrı sütun ve 10 ayrı küreden (sefirot) oluşan Yaşam Ağacı
(Sasson & Weinstein, a.g.e., s.10)

Diğer tüm mistik inanç sistemlerinde olduğu gibi, Kabala’da da ağaç motifi ön plana çıkmaktadır.⁷³⁷ Ağaçlar, oksijenin dolayısıyla yaşamın varoluş sebebi ve özü olarak, henüz yeryüzünde yaşam başlamadan önce milyonlarca yıl boyunca yeryüzüne oksijen sağlamış, canlıların varoluşu için gerekli temelleri atmışlardır. Britannica’nın vurguladığı gibi, “yeryüzündeki yaşamın var olabilmesini sağlayan fotosentezin

⁷³⁷ Sasson & Weinstein, a.g.e., s.21.

önemi anlatmakla bitmez. Eğer bir anda fotosentez sonlansaydı, kısa sürede Dünya üzerindeki yiyecek ve diğer tüm organik maddeler tükenirdi; çoğu organizma yok olurdu ve dolayısıyla zamanla atmosferde yaşamı mümkün kılan oksijen gazı tamamen tükenirdi.⁷³⁸ Hint kültüründe bu nedenle *Prana*, yani Tanrı'nın nefesi olarak betimlenen hava elementi aslında insanın *Brahman* yani 'bir' ile olan en doğrudan ilişkisini yaratmaktadır. Zira Hristiyanlıktaki Kutsal Ruh da tıpkı toprağı bereketlendiren tanrısal baba gibi insan bedenine nefesi üfleyen ezoterik bir simgedir.⁷³⁹

Sasson ve Weinstein, ağaç figürünün bu nedenle mistik öğretilerin ve dinsel mitlerin tümünde önemli bir simge olduğunu belirtmiştir. Musa'nın aydınlanmasının yanan bir çalılık sayesinde gerçekleşmesi ya da İsa'nın ağaca şekil veren bir marangoz olması, ağaçtan yapılmış bir haçta çarmıha gerilmesi, haç üzerinde benliğinden vazgeçip aydınlanmaya ulaşması ve yeniden dirilmesi gibi mitsel öğeler, yeryüzünde evrimsel olarak yaşamın başlamasına çağrışım yapan önemli kadim simgelerdendir. Diğer tarafta, Nors mitolojisi, ilk kadın ve erkeğin iki ağaçtan meydana geldiğini ve bunlara 10 adet insani özellik bahşedildiğini belirtir. Sasson ve Weinstein'ında vurguladığı gibi, bu 10 sayısı elbette Kabala ağacındaki 10 küre ile tartışılmaz derecede paralellik taşımaktadır. Bu durum mitlerin evrensel doğasına dikkat çekmektedir. Kelt kültürüne ait Arthur mitlerinin büyücüsü Merlin de bir ağacın içinde doğmuştur. Kuzeybatı Avrupa'da yaşayan ve 'Meşe Adamları' olarak anılan Keltler sadece ağaçlara tapınmışlar ve hiçbir mabet inşa etmemişlerdir. Buda ise yine Boddhi ağacının altında aydınlanma yaşamıştır, ayrıca ilk beşyüz yıl boyunca Buda simgesinin, gülen yüzlü bir adam değil, öncelikle bir ağaç olduğu bilinmektedir.⁷⁴⁰

Kabala Ağacı'nın içinde, *Parsifal* çözümlemesine dair okuyucuya rehberlik edecek, insana dair en çok yüceltilen özellik 4. küredeki Merhamet'tir. Zira bu küre, İsa'nın temsil ettiği en önemli özelliktir ve ilahi bir erdemdir. Elbette daha ileride görüleceği gibi, Parsifal karakteri de bununla koparılamaz bir ilişki içindedir. Merhamet; egodan sıyrılmış, yargılardan arınmış bir şefkatlilik halidir, takdir veya

⁷³⁸ (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/science/photosynthesis>, 3 Mayıs 2018.

⁷³⁹ Sasson & Weinstein, a.g.e., 21.

⁷⁴⁰ A.e. 22-23.

kutsanma beklemeden nezaket, sevgi ve anlayış sahibi olma erdemidir.⁷⁴¹ Görüntüleri yansıtabilme özelliğiyle, su elementi Merhamet küresine hükmetmektedir. Yeryüzünün yaklaşık %71'ini oluşturan su maddesi⁷⁴², dışı bir element olarak duyguları ve bilinçdışını temsil eder.⁷⁴³ İçinde adeta bir okyanus barındıran insan, annenin su kesesi patlayınca dünyaya gelmekte; acı, hüznün ve diğer aşırı uç duyguları hissettiğinde ise tuzlu gözyaşları akıtmaktadır.

Parsifal'de kullanılan 'Büyük Anne' arketipi olan kutsal Kase ve içindeki sıvı (ilahi kan/şarap), simyasal olarak Merhamet'i işaret ederken, Mızrak ise onun Ağaç'taki tam simetrik karşılığı olan 5. küreyi, Kudret'i temsil etmektedir. Eril element ateş ile dışı element suyun birleşimi içsel huzur ve barış getirmektedir. Arthur mitindeki şövalyelerin, Kase'yi arama serüvenleri bir bakıma bu simyasal sürecin örtük bir alegorisidir. Kudret'i temsil eden şövalyelerin, tüm yaşamlarını adayıp, aradıkları Merhamet'in simgesi Kutsal Kase'den kim şarap içmiş ve sevdiklerine dağıtmıştır? Bu, elbette 6. küreyi, yani Ağaçtaki Güzellik'i temsil eden Mesih arketipidir. O, Hristiyan teolojisine göre Adem'in günahının kefaretni ödeyerek kendini feda eden, Tanrı'nın yeryüzündeki tezahürü olan İsa'dır.⁷⁴⁴

Merhamet, huzur ve uykuyu temsil eder. Ancak spiritüel olgunluk için Kudret küresinin etkisine ihtiyaç vardır. Merhametin yumuşaklığı, kudretin sertliğini dengeler. Kudret ise ters bir etkide, kişiyi, Merhamet'e içkin olan rüya dünyasının atalet ve fiziksel eylemsizliğinden uyandırır. Dolayısıyla dışı olan su elementini simgeleyen mavi, ateşi simgeleyen kırmızı ile birleşince spiritüel denge sağlanmış olur.^{745*}

Tanrı'nın Musa'ya kendisini yanan bir çalıda göstermesi, Kudret küresinin ateş elementiyle ilgilidir. Eski Ahit'te belirtildiği gibi, Tanrı, Musa'ya görüldüğünde

⁷⁴¹ A.e., s.113.

⁷⁴² (Çevrimiçi) <https://www.nationalgeographic.com/environment/freshwater/freshwater-crisis/>, 4 Mayıs 2018.

⁷⁴³ A.e., s.116.

⁷⁴⁴ A.e., s.144.

⁷⁴⁵ *Mavi ve kırmızının psikanalizdeki kullanımı da bununla ilişkilidir. David Lynch'in psikanalitik kuramla iç içe sunduğu *Mulholland Çıkamaz* (2001) adlı filmde; kırmızının gerçekleri, mavinin ise rüya alemini temsil etmesi bununla bağlantılıdır. Bir diğer örnek ise Wachowski kardeşlere ait *Matrix* (1999) filmidir. Morpheus tarafından kendisine sunulan kırmızı ve mavi haplar arasında kırmızıyı tercih etmesi sonucunda Neo, gerçeklikle yüzleşecek ve rüya aleminin uyuşukluğundan kurtulacak, sonunda beklenen kurtarıcı, 'Bir' (*The One*) olduğunu farkedecektir. Neo, kırmızı hapı seçerek -Morpheus'un deyimiyle- "tavşan deliğinin derinliğine" inmeyi tercih eder. Bu ifadedeki simgesellik, yine Kase-Mızrak simgelerinin başka bir yorumu olarak düşünülebilir.

“Ben BEN OLANIM” demiş ve sonra şöyle devam etmiştir: “*ve dedi: İsrailoğullarına böyle diyeceksin: Beni size BEN(İM) gönderdi.*” (Mısır’dan Çıkış 3:14) Aslında bu mitsel anlatıda ‘yanan çalılık’ şeklinde tezahür ettiği belirtilen tanrısal ışık, insanın spiritüel dürtülerinin kendi içinden kaynaklandığını göstermektedir.⁷⁴⁶ Zira Sufi düşünür Hallac-ı Mansur’un (858-922) *Ene’l-Hak* sözünün simgelediği gibi, insanın en yüksek varoluş hali Tanrı’nın kendisidir.⁷⁴⁷ Aşağıdaki dörtlük Mansur’un yaşam felsefesini özetlemektedir:

*Seven ben, o sevilen de benim
Bir bedene girmişiz iki ruhuz biz
O diye gördüğüm benim bedenim
Bana bak onu gör hep aynı şeyiz*

Hallac-ı Mansur

Bununla bağlantılı olarak, Musa’nın, halkının ‘kurtuluş’u için Kızıldeniz’i asasıyla ikiye yarması simyasal ve ezoterik açıdan önemli bir metafordur. Kızıl rengi ateşe yani Kudret’e işaret ederken, deniz ise suya yani Merhamet’e atıfta bulunur. Burada yine dişil ve erilin birleşimi ve simyasal bir denge söz konusudur.⁷⁴⁸ Musa’nın asası, *Parsifal*’deki Mızrak’la paralel olarak fallik bir simgedir ve Kızıldeniz’in asayla yarılması, fallusun uterus ile birleşmesini gizil bir dille hikayelemektedir. Mite göre Musa, tüm halkını bu açılmış kanaldan geçirerek, kurtuluşa yönlendirir. Dolayısıyla asanın mucizesi sayesinde açılan kanalda milyonlarca İsrailoğlu ilerler ve hedeflerine ulaştıklarında yeni bir yaşam başlamış olur. Tıpkı Mızrak ve Kase’nin buluşmasındaki gibi, Kudret’in asası kölelik zincirlerini koparır ve yeryüzüne adalet dağıtır.

Sanatçı Konbal, *Kırklar Meclisi* adlı serisinin bir parçası olan, ‘Musa’nın asasıyla Kızıldeniz’i ikiye ayırışını betimlediği eserinde, *Parsifal*’de Mızrak ve Kase olarak simgeleştirilen dişil ve eril prensiplerin mitsel anlatımını gözler önüne sermektedir. Eser, yuvarlak bir formu ikiye bölerek iki yarım küre oluşturan ve arasından geçip, Kase ile buluşan eril özün son derece sade ve şiirsel anlatımını temsil

⁷⁴⁶ A.e., s.147.

⁷⁴⁷ (Çevrimiçi) <http://www.sadikerenler.com/upload/Hallac-i%20%20Mansur.pdf>, 9 Mart 2018.

⁷⁴⁸ A.e., s.148.

eder. İki yarım küre hem yin yang'ı hem de bir buğday tanesini ikiye bölen dikey çizgiyi yani Arap alfabesinin ilk harfi olan elifi (ا) anıştırmaktadır. Ayrıca burada insanın, Adem ve Havva'nın sebep olduğu içsel bölünmesini ve nefsin acı çekişini simgeleyen dualitenin temelde 'bir'liği tamamladığı fikrinin altı da çizilmiş olur. Ancak daha derin bir bağlamda, aslında dualite, yani ikilik olmadan da varlığın oluşamayacağını, yani birlik prensibinin gerçekleşemeyeceğini de vurgulamaktadır. (Bkz.: Görsel 5.3)



Görsel 5.3: Musa'nın asası ve Kızıldeniz'in ikiye bölünüşü-Ali Konbal

Bu simgeye neredeyse her kültürde, her kadim inanışta rastlamak mümkündür. Aşağıda İslam kültürüne ait, *Elif* ve *Vav* harfinin birleşimini betimleyen bir hat sanatı örneği görülmektedir. (Bkz.: Görsel 5.4) Zahiri din anlayışı tarafından farklı anlamlar verilerek simgelerin özü örtülse de eser, temelde fallık bir imge olan *Elif* harfinin, yatay ve içi oyuk bir kavis oluşturan *Vav* harfiyle buluşmasını anlatmakta ve nitekim farklı zamanlarda da olsa, Musa'nın asası ve Kızıldeniz'in ezoterizmine ışık tutmaktadır.^{749*}

⁷⁴⁹ *Ortodokside bu görsele dair rastlanan açıklamalardan birkaçı şu şekildedir: Tanrı karşısında *Vav* gibi boynu bükük bir kulun, Tanrı'nın birliğini temsil eden *Elif* ile birleşimine işaret etmesi; Tanrı'yı temsil eden *Elif* harfinin, kainatı temsil eden *Vav*'ın anahtarı olması, dolayısıyla kainatın bilgisine ancak Tanrı inancıyla ulaşılabilmesi; *Vav* gibi cenin şeklinde doğan insanın, öldüğünde dümdüz yatırıldığı ya da Tanrı'nın birliğine kavuştuğu için *Elif* gibi uzun ve dimdik bir forma bürünmesi gibi anlatımlar bu



Görsel 5.4: *Elif* ve *Vav* harflerinin birleşimini temsil eden bir Hat sanatı eseri

Kızıldeniz'deki kölelikten 'kurtuluş' sürecinden sonra, mite göre Musa Sina Dağı'na çıkar ve 10 Emir'i alır. 10 Emir elbette Kabala Ağacı'ndaki 10 küreye karşılık gelmektedir. 10 rakamı 1 ve 0'ın yanyana gelmesinden oluşur ve daha önce de belirtildiği gibi ondalık sayı sisteminin eril ve dişi temelini yansıtar. 1+0 ise yine 1'dir. 10, fallus ve uterus birleşimi olarak tekrardan başa dönüşü ve tanrısal birliği işaret etmektedir. Tevrat'ın buyurduğu toplam 613 *Mitsvot* (emir) vardır. 6+1+3: 10'dur. Hepsi aynı yola işaret eden bu nümeroloji^{750*} (Osm. *ebced*) hesabında dişi ve erilin birleşimine ve vahdet-i vücut anlayışına gönderme yapılmaktadır.⁷⁵¹ Bu anlayışa göre,

[v]arlığın hiçbir formu, bir diğerini dışlamaz. Mertebesi ile diğerinden başkalaşır, kesâfeti ve letafeti ile ayırır, ama onu asla dışlamaz. Bir taş zamanı saklar ve ses ışıktaki gizlenir, ateş papatyayı barındırır ve buz içinde nice güneşleri saklar. Ve en akıl almaz olan, yarının dünde saklanmasıdır. Ve biz bunu ancak şimdide bilebiliriz.⁷⁵²

10 emri aldıktan sonra Musa, halkının, kendi zaferlerini kutlamak için yaptığı Tanrı ikonu Altın Buzağı'yı putperestlik saydığı için sinirlenerek kırmış, ateşe atmış,

simgenin 'Tasavvufi görünümde' ancak aslında son derece ortodoks bir anlayışa sahip yorumlarındandır.

⁷⁵⁰ ***Nümeroloji:** Sayıların esrarını ve okült önemini açıklayan bilim.

⁷⁵¹ Sasson & Weinstein, a.g.e., s. 148.

⁷⁵² Erş, a.g.e.

küllerini suya karıştırmış ve İsrailoğulları'na içirmiştir. Musa, böylelikle simyasal olarak Güzellik (altın), Merhamet (su), ve Kudret (ateş) kürelerinin füzyonunu yaratarak, simgesel olarak insana dair önemli spiritüel bir rehber oluşturmuştur.⁷⁵³

Simya “herhangi iki uç sınırın birleşmesinin büyülü dengeyi oluşturduğunu ve bunun Güzelli[k küresinin yani dengenin] esas öğretisini yansıtan kestirme formül olduğunu varsayar.”⁷⁵⁴ Tüm diğer kürelerden farklı olarak gezegen yerine bir yıldız, yani Güneş ile temsil edilen 6 numaralı Güzellik küresi, İsa Mesih'in ‘Güneş’ olarak Pagan Zodyak Çaprazına yerleştirilen imgesine karşılık gelmektedir (Bkz.: II. Bölüm Resim 2.7). Çarmıhtaki kafası ve dikenli telleri Zodyak çaprazındaki Güneş ve ışınlarının mitolojik görselini oluşturmaktadır. Astrolojide Güneş, ormanların kralı olan aslanı temsil etmektedir.⁷⁵⁵ Güneş'in aslan imgesiyle bütünleşmesi ise Pagan gnostiklerin ‘yegâne tanrısal bilinci’ temsil eden kral imgesini hatırlatmakta ve daha önce de belirtildiği gibi bu fikrin Hristiyanlar tarafından adapte edilip, Güneş-kral-aslan füzyonunun İsa/Christ haline dönüştürülmesine işaret etmektedir (Bkz.: Giriş, dipnot: *Gnostisizm*). Ayrıca Alevi-Bektaşî geleneğinde Muhammed'in aslanının Ali, diğer ismiyle Haydar^{756*} olması da yine bu simgenin evrenselliğine dikkat çekmektedir. Zira “[k]ral; insan ve Tanrı'yı içinde sembolik olarak birleştiren Tanrı'nın temsilcisi veya maddi dünyadaki yansımasıdır.”⁷⁵⁷

Güzellik küresinin ezoterik anlamı tez için ayrıca önem taşımaktadır, çünkü Parsifal'in II. perdede Mızrak ile yaptığı Haç işareti, bu küreye ve Kabala Ağacı'na atıfta bulunmaktadır. Güzellik, dişi ve erilin buluşmasında, yani bir *mandala* olan evrensel haçın ortasında yer alır. Bu kesişimde egodan fedakârlık vardır. Güzellik küresi İsa, diğer bir deyişle “tanrısal ışık”; altın çarmıhta can vererek kendi olmaktan vazgeçmeyi, Simurg'un gönüllü olarak yanıp, kendini yeniden var edişini, ‘bir’lik bilincini, vahdet-i vücud ve ölmeden ölmek kavramlarını simgeler. İsa; Maya'nın peçesini kaldırarak eril ve dişili, ilahi olan ile olağan arasındaki yarığı birleştirmiş,

⁷⁵³ Sasson & Weinstein, a.g.e., s.149.

⁷⁵⁴ A.e., s.163-164.

⁷⁵⁵ A.e., s.164.

⁷⁵⁶ ***Haydar**: “Ar. haydar حيدر [#ẖdr] arslan” (Çevrimiçi) www.nisanyansozluk.com/?k=haydar, 2 Mayıs 2018.

⁷⁵⁷ Sasson & Weinstein, a.g.e., s.165.

Adem ve Havva'nın yarattığı dualiteyi ortadan kaldırmıştır. İnsanlığı, tüm var olmuş ve olabilecek günahlardan arındırmak için kendini feda etmiştir.⁷⁵⁸

Bu fedakarlığın eserle ilişkisine bakıldığında, Parsifal karakterinin; Amfortas'ı yarısından, huzursuz ve acı içindeki Kundry'yi sonsuz yaşam döngüsünden, bir 'varlıklar meclisi' olarak betimlenen Kase Krallığını ise bekleyiştan kurtaran bir Mesih arketipine dönüştüğü görülmektedir. Zira Wagner, eserde İsa figürünü bir insan-ı kâmil prototipi, her insanın içindeki potansiyel Mesih bilinci; denge, merhamet ve uyumun fiziksel/spiritüel tezahürü olarak konumlar. İsa, iki dişi (su, toprak) ve iki eril (ateş, hava) elementin kesişim noktasıdır. (Bkz. Şekil 5.2)



Şekil 5.2: Kabala Ağacı'nda Güzellik Küresi'ni temsil eden Mesih

Kase ve Mızrak'ın yaratılış mitiyle ilişkisi Nors mitolojisinde de karşılığını bulmaktadır. Zira Tanrıların babası Odin, ilahi bilgiye erişebilmek adına bir ağaç dalından yaptığı Mızrak'ı karaciğerine saplar, kendini baş aşağı *Ygdrasil* isimli yüce

⁷⁵⁸ A.e., s.166-167.

bir dişbudak ağacının dalına, nehrin üzerine baş aşağı asar ve 9 gün sonra nehrin içindeki çakıl taşlarına sihirli harflerle ilahi hizmetin yazıldığını fark eder. Burada kullanılan nehir simgesi yine suya, dişiliğe ve merhamete gönderme yaparken; Mızrak, eril gücü ve Kudret'i karşılar. Ağaç simgesi elbette doğayı ve sonsuz yaşamı temsil etmektedir. Tıpkı Hristiyan mitolojisinde, İsa'nın mızrakla açılan yarasından akan su ve kan gibi, Odin de 9 gün içinde karaciğerinden ilahiyatı doğurur.⁷⁵⁹ 9 sayısı, aynı zamanda bir bebeğin doğması için geçen fiziksel sürece, yani 9 aya karşılık gelmektedir. Odin'in baş aşağı duruşu ana rahmindeki bebeği anıştırmakta ve 9 sayısı ters çevrildiğinde ise 6, yani yine Güzellik küresi, Mesih bilinci ve tanrısal tezahür elde edilmektedir.

Ünlü Sufi düşünür ve şair Mevlâna Celaleddin Rumi (1207-1273), ilahi "aşkı, kişiyi zatı ve sıfatı ile gösteren olağanüstü bir aynaya benzetir. Dolayısıyla aşk aynasına bakmak, kişinin kendisine bakmak imtiyazıdır: 'aşk ayna gibidir, o aynaya kim bakarsa / zat ve sıfatını görür, özgeye amâdır!'"⁷⁶⁰ Mevlâna, ayrıca "[k]albin sahibi, içinden Tanrı'nın dışarıdaki altı yöne baktığı, altı yönlü bir ayna olur"⁷⁶¹ diyerek, Tasavvuf düşüncesindeki insan-Tanrı ilişkiseliliğine, Kabala Yaşam Ağacı'na yaptığı örtük bir gönderme ile ışık tutmaktadır. Bu ifade, Antik İsrail'in kralı olarak bilinen Davud'un 6 uçlu yıldızına (diğer ismiyle oğlu Süleyman'ın mührüne), yani eril ve diş prensiplerin birleşimine işaret etmektedir. Sasson ve Weinstein'in belirttiği gibi, Yahudiliğin kutsal simgesi olarak bilinen Davud'un yıldızı, birbirine kenetlenmiş iki üçgenin görüntüsünü oluşturur. Yukarı bakan üçgen erkeklik organını (*fallus*) ve ateşi simgelerken, aşağıya bakan üçgen ise kadın rahmini (*uterus*) ve suyu simgelemekte; ikisinin birleşimi ise *Parsifal*'deki Mızrak ve Kase'nin evrensel birliğini oluşturmaktadır.⁷⁶² Aynı zamanda birbirine kenetlenen bu iki üçgenin kesişiminden dolayı oluşan ve aralardan geçen iki yatay çizgi de ikinci diş element toprak ve diğer eril element havanın simgesel göstergeleridir. Dolayısıyla Davud'un yıldızı, Kabala Ağacı'ndaki Mesih küresi olan 6 rakamına işaret etmekte, insan

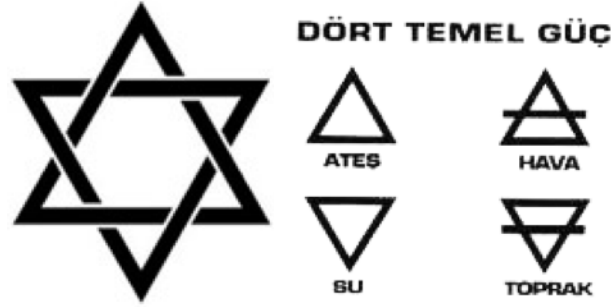
⁷⁵⁹ A.e., s.168,169, 269.

⁷⁶⁰ Ziya Yaşar, "Mevlânâ Rubailerinde Gerçek Aşkın Büründüğü Kisveler," **Berceste**, 12 Mayıs 2018, (Çevrimiçi) http://akademik.semazen.net/author_article_print.php?id=1414, 23 Nisan 2018.

⁷⁶¹ Mevlana'yı alıntılaman Sasson & Weinstein, a.g.e. s.178.

⁷⁶² A.e., s.179

bedenini ve yeryüzünü meydana getiren 4 simya elementinin bütünlüğünü vurgulamakta ve Mevlana'nın belirttiği gibi evren-insan paralelliğine ayna tutmaktadır.



Sembol 5.2: Davud'un Yıldızı (Süleyman'ın Mührü) ve Simya'nın 4 Elementi
(Gener, a.g.e, s. 67)

Kabala Yaşam Ağacı'nda 9. küre olan 'Temel' (*Yesod*), Dünya'nın yegâne uydusu Ay'a ve daha da önemlisi cinselliğe karşılık gelmektedir. Cinsel enerji ve ölüm enerjisi Temel kürede bir arada bulunur.⁷⁶³ Cnsellik, yeniden doğumun ve yaratılışın anahtarı olduğundan, örneğin *Tibet Ölüler Kitabı*^{764*}, seks ve ölüm arasında koparılmaz bir bağ olduğunu belirtmiştir. Bu nedenle hem eski benliğin ölümünün hem de spiritüel doğuşun yolu 9. küreye uzanmaktadır. Budist inanıştaki *samsara*'da takılan, Schopenhauer'in kuramındaki istenç-e (Tasavvuftaki ismiyle nefesine) köle olan insan, ölüm korkusu ve egonun ket vurmalarından dolayı cinsellik çakrasına ve Temel küreye düşer ve nitekim, henüz aydınlanmaya uygun olmayan birey, "Temel'in cinsellikle dolu çekim alanına yenilir".⁷⁶⁵

Parsifal eserinde Amfortas'ın yarası da bu sebepten kaynaklanır. Kundry'nin şehvetengiz davetine yenik düşen Amfortas'ın dramı, aslında egosunun tutsağı olmuş

⁷⁶³ A.e., s.254.

⁷⁶⁴ ***Tibet Ölüler Kitabı:** Orijinal ismiyle "*Bardo Thödol*, insan ruhunun ölüm olayından tekrar doğmasına dek içinde bulunacağı koşulları ve geçireceği bilinç hallerini ayrıntılı bir biçimde açıklayan ve ruha ölüm sonrasında geçirebileceği haller konusunda rehberlik yapan bir Tibet kitabıdır. Batı'da bu kitaba Tibet Ölüler Kitabı denmiştir." <https://medium.com/türkiye/tibet-ölüler-kitabı-41a059503075>

⁷⁶⁵ A.e., s.252.

bireyin ölüm korkusundan dolayı arzuya tutunmasının alegorik anlatımıdır. Evrimsel olarak, ölüm korkusu kişinin üreme dürtüsünü tetiklemektedir; zira *Sapiens*, ölümden kurtulmak ve hayatta kalabilmek için üremeye, dolayısıyla çiftleşmeye, döl üretmeye ve varlık yaratmaya programlanmıştır. Bu nedenle insan, fiziksel ve psikolojik stresle boğuştuğunda, başarısızlık endişesi yaşadığında, ölüm korkusuyla yüzleştiğinde ya da ölümün korku dolu nefesini ensesinde hissetmesine neden olacak bir kayıp yaşadığında (örn. bir yakının ölümü) var olabilmeye devam edebilmek adına cinsel dürtülenme yaşar. Bu, içgüdüsel olarak kendinden bir parça bırakmak, yeniden çoğalmak ve hayatta kalma istenç-iyle doğrudan bağlantılıdır. Ancak bu, cinselliğin ego temelli kullanımıdır. Dr. Joshua Stone'un belirttiği gibi, “spiritüel anlamda olgunlaşan birey, cinselliği bir ‘rahatlama’ ya da ‘endişe giderme’ aracı olarak değil, varoluşun mükemmel ve sevgi dolu bir parçası olarak kullanmayı tercih eder.”⁷⁶⁶

Diğer taraftan seks, orgazm anında egoyu yok etmenin tılsımlı anahtarını da sunar: Kendinden vazgeçerek partneriyle ‘bir’ olma arzusu bir bakıma egodan fedakarlıktır; bir ölüm ve yeniden doğuştur. Bu bağlantıyla ilintili olarak, Fransızcada orgazma, *la petite morte* (küçük ölüm) denmesi elbette bir tesadüf değildir. Psikolog ve Budist eğitmen Jack Kornfield, “şehvetli hazzın ve biyolojik olarak üreme dürtüsünün ardında cinselliğe karşı duyulan yüce çekimin sebebi[nin...] kendimizi öldürme ve yeni ve muhteşem bir şeyin parçası olabilme fırsatı yaratması,”⁷⁶⁷ olduğunu söyleyerek, cinsel doyumda iki kişinin de birleşmiş bir dualite olarak yeniden doğabilme potansiyeline işaret etmiştir. Temel küre; cinsellik, mahremiyet, ölüm ve dönüşüm enerjilerini bir arada deneyimleme yolunu açmaktadır. Ancak sefirot kürelerinin hüzünlü parçalanmaları insan psikesinde sorunlar yaratır. Sasson ve Weinstein, 9. Kürede yaşanan problemlerin, cinsellikle ilgili türlü tatminsizlik ve hüsrana yol açtığını belirtir: “Seksten korkmak, sekse bağımlı olmak, seksi güç elde etmek ve egomuzu beslemek için kullanmak, kıskançlık, sahiplenme gibi”⁷⁶⁸ yıkıcı, olumsuz davranış ve duygular buradan kaynaklanmaktadır. Bu enerjinin iyi kullanımı

⁷⁶⁶ Dr. Joshua David Stone, **How To Achieve Self-Realization Through Properly Integrating The Material Face of GOD: A Compilation**, United States of America, Writer Club Press, 2001, s. 218.

⁷⁶⁷ Jack Kornfield’i alıntılayan Sasson & Weinstein, a.g.e., s.253.

⁷⁶⁸ A.e., s. 253.

egonun ölümüne ve kişinin partneri ile lekesiz, koşulsuz ve merhamet dolu gerçek bir bağ oluşturmalarını sağlayacaktır.⁷⁶⁹

9. kürenin Ay ile ilişkilendirmesi 10. kürenin Dünya'yı temsil etmesiyle bağlantılıdır. 9. küreye hükmeden ve Dünya'ya en yakın dönen gök cismi olan Ay, 6 nolu Güneş (Güzellik/*Tifereth*) ile 10 nolu Dünya (Krallık/*Malkuth*) küreleri arasında konumlanmıştır. Hem simgesel hem de astrolojik olarak Ay, en karanlık zamanlarda Güzellik küresinin (Mesih bilinci-Güneş) ışığını Dünya'ya (Krallık) yansıtır; bir rehber gibi yolumuzu aydınlatır. Eril enerji olan Güneş, kendi enerjisini üretip etrafa yayarken, Ay, dişi enerji olarak Güneş'ten aldığı enerjiyi soğurarak ve dönüştürerek Dünya'ya yansıtır. Bu, Jung'çu kuramın öngördüğü 'Büyük Anne' arketipinin izdüşümüdür: Tıpkı simya imbiği ya da ana rahmi gibi Ay küresi de maddenin dönüşümünü içine aldığı dışsal (Güneş'e ait) enerjiyle sağlamaktadır. Hinduizm'deki Shakti ve Shiva, Jung'un anima ve animus'u, İslam ezoterizminde Rahim ve Rahman, Çin kültürünün Yin ve Yang simgesi hem evrendeki dişi-eril birleşimine, hem de insanın içindeki dişi ve eril prensiplerin dengesine işaret etmektedir. 6 numara olan Güneş ile 9 numara olan Ay birleştiğinde ise 69 elde edilir. Bu, kâinatın kusursuz birleşimini yansıtan Kama Sutra imgesini yaratır ve kadim *mandala* Yin Yang'a işaret eder. (Bkz.: Sembol 5.3)



Sembol 5.3: Yin (Dişi) ve Yang (Eril) Simgesi

⁷⁶⁹ Stone, a.g.e., s. 219.

Mitolojik olarak Ay; dişiyi, gizemliliği, örtük olanı ve karmaşayı yansıtır. Bu nedenle İngiliz dilinde, Latince ‘luna’ kelimesinden türemiş olan ve deli/kaçık anlamına gelen ‘lunatic’ kelimesi kullanılmaktadır. Aynı zamanda Ay’ın evrelerinin kadınların adet dönemleriyle paralel olması, Ay’ın dişi olanla özdeşliğini temsil etmesi kadar, Temel küreye denk gelen cinsel organların ve dolayısıyla ölüm, dönüşüm ve yeniden doğuş ilişkisinin de bir yansımasıdır.⁷⁷⁰ Bu nedenle Parsifal, ‘silahı’ cinsellik olan Kundry (istenç) ile karşılaşarak aslında 9.küreye iner, spiritüel dönüşümünü sağlamak için gerekli mücadeleyi verir ve eserin antagonisti Klingsor’u yok ederek, Kundry’yi ehlileştirir. 9. kürenin hüznü parçalanmasını yaşayan ve bu nedenle eril cinsel enerjiyi temsil eden Mızrak tarafından yaralanan Amfortas’ın aksine, Parsifal, Mesih bilincine doğru emin adımlarla ilerler.

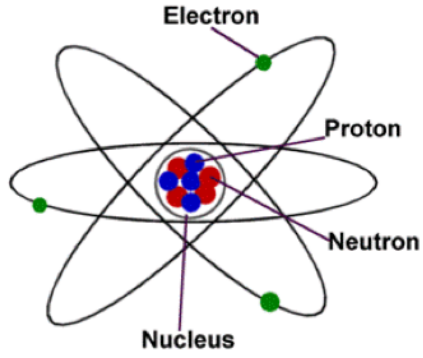
10. küre olan Krallık, ‘almak’ demektir ancak Kabala’nın amacı, paylaşmak amacıyla almak ve bencil dürtüleri bırakarak, çıkar ve koşul gözetmeksizin, akabinde tekrar verme eylemine geçmektir.⁷⁷¹ Bu eylemlilik, *Parsifal*’deki Mızrak ve Kase ile doğrudan ilintilidir. Zira Mastrogiovanni’nin belirttiği gibi Mızrak, eril enerji olarak *Verme İstenç*-ini, Kase ise dişi enerji olarak *Alma* ve dönüştürerek *Geri Verme İstenç*-ini temsil etmektedir.⁷⁷² Bu formül, Ay’ın Güneş’ten aldığı enerjiyi soğurup, içine alarak ve dönüştürerek Dünya’ya geri yansıtmasıyla özdeştir. 10. Küre sahip olduğu 1 ve 0 rakamlarıyla aslında bir’e, yani başlangıca ve Taç küresine işaret eder. Böylelikle Kabala, oluşturduğu bu nümerik sistemle evrende her şeyin ‘bir’e tamamlandığını açıkça vurgulamış olur.⁷⁷³ Dolayısıyla, “aşağıdaki yukarıdaki gibidir”, yani insanda ne varsa evrende de o vardır, zira insan mikro evrendir. İsa, “*Farkına varın, Tanrının Krallığı sizin içinizedir*” (Luka 17:21) diyerek tam da bu fikrin özünü yansıtmıştır. Evren, Tanrı ve Krallık, hepsi ‘insanı’ işaret etmektedir.

⁷⁷⁰ Sasson & Weinstein, a.g.e., s. 259,261.

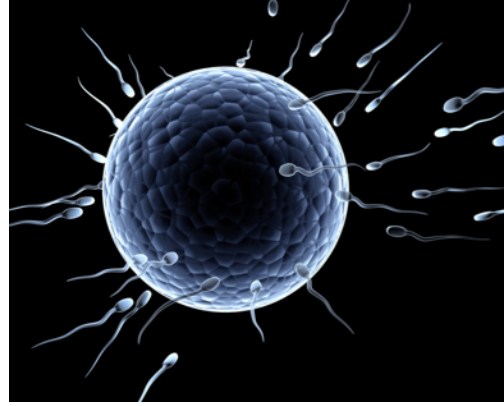
⁷⁷¹ A.e., s.273

⁷⁷² Mastrogiovanni, a.g.e., s. 54.

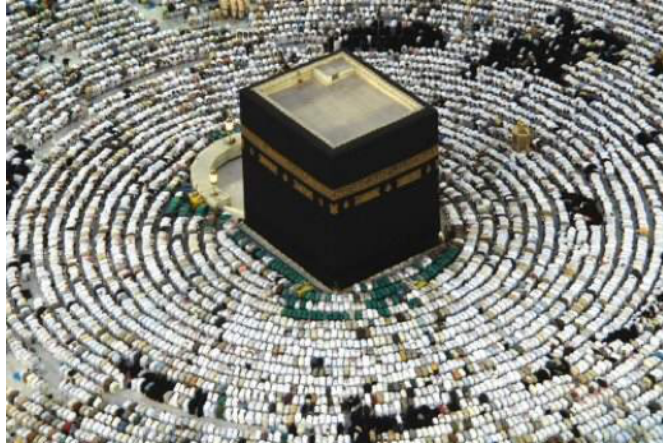
⁷⁷³ Sasson & Weinstein, a.g.e., s.285.



Şekil 5.3: Atomun iç yapısı



Görsel 5.5: Yumurta ile buluşan sperm



Resim 5.3: İslamiyet'in mabedi Kabe ve etrafında Tanrı ile buluşmak için tavaf eden hacılar



Resim 5.4: Galaksi formu



Görsel 5.6: Makro ve Mikro Kozmos (Evren ve İnsan) -Ali Konbal

Yukarıdaki görsellerden anlaşılacağı gibi atom çekirdeği etrafında dönen elektronlardan, sperm ve yumurtanın buluşmasına, gezegen ve yıldızların form ve dönüş rotalarından, içinde dairesel bir rotasyonla dönen milyonlarca yıldız sistemini barındıran galaksilere kadar kâinata varoluşa dair her şeyin en sade simgeselliğini sarmal yapısıyla ön plana çıkaran Ali Konbal'ın *Makro ve Mikro Kozmos (Evren ve İnsan)* adlı eseri, (Bkz.: Görsel 5.6) Tasavvuf ehli Mevlana'nın şu dizelerinde can bulmaktadır:

*Senin canının içinde bir can var, o canı ara
Dağının içinde bir hazine var, o hazineyi ara
Yürüyen dervişi arıyorsan, onu senden dışarıda arama,
Kendi nefsinde ara*

(Mevlâna, 1985: 11)⁷⁷⁴

Mevlâna, insanın Tanrı'yı bu nedenle içinde araması gerektiğini, zira evrende ne varsa kendinde de o olduğunu söylemektedir. Mevlâna'ya göre insan, kendi içinde tüm kâinatın sırrına sahip olan bir kitaptır. İnsan, tanrısallığın kitabıdır:

⁷⁷⁴ Mevlâna Celaleddin Rumi, **Fihî Mafih**, Çev. M.Ü Tarıkaya, Devlet Kitapları, 1985, s.11, (Çevrimiçi) <https://www.kizildelisultan.com/alevilikte-tasavvuf/>, 22 Haziran 2017.

*Ey Tanrı kitabının örneği, insanoğlu,
Ey şahlık cemalinin aynası mutlu varlık,
Her şey sensin, alemde ne varsa senden dışarıda değil
Sen ne ararsan kendinde ara, çünkü her varlık sende*

(Mevlâna, 1985:286)⁷⁷⁵

Tasavvuf'un ezoterik sırrını açık etmekten çekinmeyen Mevlâna, bu dizeleriyle aslında yaratan-yaratılan kavramının tevhid (birlik) inancına ters düşeceğini anlatmaktadır. İslam'ın ezoterik görüşünün yayılmasına ön ayak olan bir başka Sufi de M.S. 1050'de İran'da dünyaya gelmiş, matematikçi ve şair Ömer Hayyam'dır. Sufizm'in temel görüşünü günümüze kadar aktaran Hayyam'ın, aşağıda dörtlükler şeklinde yazdığı rubailerinden alt alta sıralanmış birkaç örneği, meselenin özünü aktarmaya yardımcı olacaktır:

*Yaşamın sırlarını bilseydin,
Ölümün sırlarını da çözerdin.
Bugün aklın var bir şey bildiğin yok,
Yarın akılsız neyi bileceksin?*

*Bu dünyadan başka dünya yok, arama
Senden benden başka düşünen yok, arama
Vazgeç ötelerden, yorma kendini
O var sandığın şey yok mu, o yok, arama*

*Hep arar dururdum dünyaya geleli,
Alın yazısını, cenneti, cehennemi.
Hocam kesti attı sağlam bilgisiyle;
"Alın yazısı, cennet, cehennem sende" dedi.*

*Biz aşka tapanlarız, Müslüman değil,
Cılız karıncalarız, Süleyman değil.
Biz eski giyen benzi soluklarız,
Pazarda sırma satan bezirgan değil.*

*Dün özledim de seni coştum birdenbire,
Çıktım senin yerin dedikleri göklere.
Bir ses yükseldi ta yukardan, yıldızlardan;
"Gafil" dedi, "Bizde sandığın tanrı sende".*

Ömer Hayyam

⁷⁷⁵ Mevlâna, a.e., s.286.

M.S. 1122’de yaşamını kaybeden Hayyam’ın mistik görüşlerinin vardığı nokta rubailerinde çok açık şekilde görölmektedir. Benzer bir görüşü paylaşan Hacı Bektaşî Veli de eseri *Malakat*’da insan-Tanrı ilişkisi üzerine çığır açan fikirler üretmiştir. İki çevirisi de dikkate alınarak yapılan sentezde, Hacı Bektaşî Veli’nin fikrinin özü sade Türkçe’yle aşağıdaki gibi ifade edilebilir:

Eğer Muhiplere sorarlarsa Tanrı’yı nice bildiniz, Muhipler cevap verirler, kendi özümüzden bildik ve hem kendi özümüzü Çalap Tanrı’dan bildik. Sözümlüğün delili, şartı budur ki Hazreti Resul, ‘her kim kendini bilirse Tanrı’yı bilir’ sözüdür. Muhiplerin söylediklerinin özü; Tanrı, Adem sureti içindedir, ayrı yerde onu arayan nice bulasıdır.⁷⁷⁶

Modern ve bilimsel bir bakış açısıyla değeriendirildiğinde, Hacı Bektaşî Veli’nin bu sözleri; en küçük atom parçasından başlayarak, insanın içinde var olan tüm hücre ve dokuların aslında evrenin birer sureti olduğu, dolayısıyla fizik kuralları gereği her şeyin bir bütün içinde benzer kurallarla işlediği gerçeğine işaret etmektedir: Sperm, çok uzun ve meşakkatli aşamalardan geçip yumurtayla buluşarak kendisi olmaktan vazgeçmekte ve insan canlısının özünü, başka bir ‘şey’le, yumurtayla bütünleşerek ve onunla ‘bir’ olarak var etmektedir. (Bkz.: Görsel 5.5) Aynı şekilde Hac ritüelinde Kabe’nin etrafında dairesel bir formda tavaf eden insanların, kendilerinden vazgeçerek kâinatın bütünüyle, yani Tanrı’yla birleşme fikrinde de yine makro-mikro evren yasasının simgesel anlatımı görölmektedir. (Bkz.: Resim 5.3)

Tüm ezoterik öğretilerde insana ve yaradılışa masalsı ve mitsel bir dille yaklaşılmıştır. Nitekim, insanın bedenindeki oyuklar yeryüzündeki çukurlara, mağaralara; çıkıntıları dağlara, tepelere; derisindeki tüyler topraktaki çalılıklara, ağaçlara; içinden kan akan damarları nehirlerle, ırmaklara, akarsulara; nefesi esen rüzgarlara ve gezegendeki hava elementine; eti ve kemiği toprak ve taş; öfkesi fırtınalara, gürlemesi çakan şimşeklere; gözyaşları yağın yağmurlara; ana rahminden çıkışı açın çiçeklere, toprağı delip çıkan ekinlere, yeşeren ve canlanan doğaya benzemektedir. Simurg mitindeki ulaşılması zor, etrafı denizlerle çevrili Kaf Dağı da

⁷⁷⁶ Hacı Bektaş Veli, **Makalat**, Çev. Esad Coşan, Seha Neşriyat, İstanbul, 1971, s. 12; Hacı Bektâş-ı Veli, **Makalât**, Emek Basımevi, Ankara 1954, (Çevrimiçi) <http://www.kizildelisultan.com/alevilikte-tasavvuf/>, 4 Mayıs 2017.

ana rahmindeki yumurta hücresi ile eşsiz derecede benzerlik göstermektedir. Yani, “aşağıdaki yukarıdaki gibidir”. İnsan, yeryüzü ve evrenin suretidir. Bu fikirle bağlantılı olarak Erş, incelikli analizinde mikro-makro kozmosun vahdet-i vücud kavramıyla bağlantısını bir bebeğin dünyayı algılaması metaforuyla çok güzel bir dille açıklamıştır:

“Kabala bunu anlatmak için Tanrı’nın El Hay Şadday (Kâdir-i Mutlak) ismini örnek gösterir. Bu ismin hamili bebektir. Bebek ayrımsız bir şuurla dünyaya gelir. Zamanla ayrılığı öğrenir, onu duyumsar ve kendi dolaysız iç bütünlüğü bozulur. Bu bozulma şuurlu bir birliğin farkındalığı için zorunlu kabul edilir. Yeniden birliğe gelmesi artık varlığın ayrımları içinde bir bütünlüğe sahip olduğunun idrakiyle mümkün olacaktır. Bu nedenle [...] varoluştaki her şeyin birbiriyle ilgili ve ilişkili olduğunun anlaşılamaması [] çocuksu bir şuur[la] bağla[ntılıdır]. Bu çocuksu şuurun büyüyüp olgunlaştıkça kemâle ereceğini ve böylece âlemin kemâlini ve vahdeti de kavrayabileceğini [bilmek gerekir]. Bu nedenle de bu gibi kâmil insanların kendi zamanlarının ötesinde yaşadıklarını, yani insanlığın kendi çocuksuluğu ile aynı yaşta olmadıklarını söylemek olasıdır.”⁷⁷⁷

b. Spiritüel Alegori Olarak ‘Yaratılış Mitosu’: Adem ve Havva’nın Aden Bahçesi’nden Çıkışı

“Dileyin, size verilecek; arayın, bulacaksınız; kapıyı çalın, size açılacaktır.”

-Matta 7:7

Kapıyı çalmak için kapının nerede olduğunu bilmek gerekmektedir. Kapı, insana içkindir. Bu nedenle antik Yunan filozofu Pisagor “Gnothi Seaton” (Kendini bil) demiştir. Parsifal kapıyı çalmaya, kendini bilmeye, gnostik bilgiye sahip olmaya, Mızrak’ı Kase ile buluşturmaya and içmiş bir derviştir. Geçtiği tüm aşamalar, karşısına çıkan engeller, düşmanlar, onu baştan çıkaranlar, hepsi kendi içine yaptığı yolculuğun simgesel unsurlarıdır. Parsifal’in yolculuğu, ezoterik bilgiye ulaşmanın alegorik anlatımıdır.

Parsifal çözümlemesinde, Wagner’in başvurduğu teolojik bağlantıları ve özellikle Kundry-Amfortas-Parsifal karakterlerinin Kitab-ı Mukaddes’teki karşılıklarını inceleyebilmek için, bu bölümde Adem ve Havva’nın -Türkçe’de Cennet

⁷⁷⁷ Erş, a.g.e.

olarak bilinen- Aden bahçesinden çıkışını, Kabala inancı çerçevesinde, ezoterik açıdan incelenecektir. Ünlü ezoterikçi Weor, gnostisizmle iç içe geçirdiği Kabalacı Tekvin çözümlemesinde, Yaratılış hikayesinin insana dair başka bir farkındalık sürecinin metaforu olduğunu vurgular. Bu bölümdeki okuma onun analizleri çerçevesinde yürütülecektir.

Yahudilik içindeki sayıların esrarını açıklamayla ilgilenen nümeroloji, Kabala şifrelerini ve örtük simgeleri aydınlatmada rehber görevi görür. Tekvin'deki bu kovuluş hikâyesinde belirli kodlar karşımıza çıkar. Bu kodları okumak, simgesel dili çözmeyi gerektirir. Tüm dini yazıtlar alegorik ve simgeseldir. Bazı karakterler, olaylar vs. gerçekten var olmuş olsa da bu yazıtlar, tez dahilinde yapılacak okuma için tarihin gerçek birer yansıması olarak kabul edilmemelidir. Okuyucuya bir öngörü kazandırmak ve takibini kolaylaştırmak adına, aşağıda 22 harfli ibrani alfabesi ve fonetik okunuşları sunulmuştur: (Bkz.: Tablo 5.1)

 Arapça 4. harf: Dal  Fenike dili 4. harf: Delt	ו Vav	ה He	ד D Dalet	ג G Gimel	ב B Bet	א ? Alef
	כ K Kaf	י Y Yod	ט T Tet	ח HH Chet	ז Z Zayin	
	פ P Peh	ע 'Avin	ס S Samekh	נ N Nun	מ M Mem	ל L Lamed
			ת T Tav	ש SH Shin	ר RR Resh	ק Q Qof
					ץ Q Qof	צ TS Tsadi

Tablo 5.1: 22 harfli İbrani alfabesi

ד, yani *Dalet*, İbrani alfabesindeki 4. harftir ve sayısal değeri de 4'tür. Ezoterik açıdan *Dalet* aynı zamanda kapı/eşik anlamına gelir. Dolayısıyla kutsal metinlerde bu harf bir kelimde kullanıldığında hem 4 rakamını hem de 'kapı'yı temsil etmektedir. Tekvin'de cennetten kovulma anlatısının iki önemli ismi Adem ve Aden'dir. Adem: אדם -ADM (*Aleph, Dalet, Mem*) harflerinden oluşur ve bu isimde *Dalet* (ד) harfi

ortadadır. Bunun hem spiritüel hem de simgesel olarak önemi büyüktür. Diğeri ise ך, yani Aden'dir (*Ayin, Dalet, Nun*) ve kelimenin orta harfi *Dalet* (ד) olmakla birlikte, kapı simgesini işaret etmektedir. Bu kapı, Adem ve Havva'nın Aden'i yani 'Cennet' olarak bilinen yeri terk ettikleri kapıdır. Weor, "insanlık için tekrar Aden'e dönmek Gnostisizmin en büyük amacı" olduğunu belirtmiştir. Tıpkı Kabala Yaşam Ağacı'nda olduğu gibi, aslında Aden (Cennet) de yine insanın spiritüel gelişimine ve bedenine dair bir alegori oluşturmaktadır. Aden'in iki seviyesi ya da yönü vardır: 1. *Daath*, yukarı Aden: *shamayim* 2. *Yesod*, aşağı Aden: *mayim*.⁷⁷⁸ Şekil 5.4'de görüldüğü gibi, Kabala Yaşam Ağacı bir insan bedeni üzerine oturtulduğunda, Aden'in ilk seviyesi olan *Daath*, דעת (Gnosis, yani bilgi) tam olarak boğaz bölgesine denk gelmektedir. Tekvin'de Tanrı, varlıkları boğaz yoluyla yani Kelam'ını (*Logos*)^{779*} kullanarak

⁷⁷⁸ Weor, **7 Daleth**, 12 Ekim 2010, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/courses/alphabet-of-kabbalah/716-daleth.html>, 22 Kasım 2017.

⁷⁷⁹ ***Logos (Yun. kelam, mantık, plan; çoğul logoi)**: Etimolojik olarak söz veya kelam anlamına gelen *logos* terimi, daha sonra felsefi ve metafiziksel bağlamlarda eylem, düşünce, kavram, us, anlam, evren yasası, yaşamın birleştirici ilkesi, evren usı, Tanrı ve evren arasındaki aracı, ilahi ışık olarak çağlar boyunca farklı şekillerde kullanılmıştır. (Çevrimiçi) <http://www.kursunkalem.com/felsefe-terimi/logos/>, 18 Mart 2018. Yunan ve İbrani metafiziğinde, dünyanın birleştirici prensibi, kozmosa içkin ve ona biçim, anlam veren gizli yüce mantık anlamına gelir. *Logos*, herkesin ve her şeyin tezahür ettiği tanrısallıktır; her zaman örtük olan evrensel sebebin sonucu ya da dışavurumudur. (Örneğin kelam, düşüncenin dışavurumu yani *logos*'udur) "*Logos* bir birey değil, tarif edilemez şeyler ordusudur" diyen Weor, böylelikle fiziksel olarak herhangi bir yaratımın meydana gelebilmesini sağlayan evrenin birleştirici prensibine içkin sayısız parçaya (*logoi*'ye) atıfta bulunmuştur. *Logos* üç bölüme ayrılır: Bu, evrensel olarak *trinity* ya da Hinduizm'de *trimurti* olarak bilinen Kutsal üçlü'dür ve Hristiyanlıktaki teslis inancının yansımasıdır. İlk *logos*, baba, Brahma (yaratan); ikinci *logos* oğul, Vishnu (koruyucu), üçüncü *logos* ise Kutsal Ruh'tur, Shiva (yıkıcı). Weor, **Parsifal**, s. 280. İbrani metafiziğine göre Tekvin'deki Kutsal Ruh Elohim'dir, Tanrı'nın hayat veren doğum enerjisidir. Bir baba (tohum üreticisi) çocuk fikrini barındırabilir ama ancak anne (biçim verici, dönüştürücü, yaratıcı) onu doğurabilmektedir. Elohim, düşünceleri kelama dönüştürendir, bu nedenle Tekvin'de Elohim'in söylediği sözler dünyada yaratılmakta ve var olmaktadır. Sasson & Weinstein, a.g.e., s.102. Sosyolog Ömer Yıldırım, *logos* denilen kavramın temelde doğa yasaları olduğunu, yaradılışı mümkün kıldığı düşünülen Tanrı figürünün ise aslında bu doğa yasaları ve evrenin temel birleştirici prensibi olduğunu belirtmiştir. Zira doğa yasaları da Tanrı gibi öncesiz, sonrasızdır; insan düşüncesinden ve evrenden bağımsız olarak işler. (Çevrimiçi) http://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/l/logos_nedir_ne_demektir.asp, 3 Mart 2018. Britannica ansiklopedisi, *Logos* terimiyle tarif edilen kavramın, köken olarak Antik Yunan, Hint, Mısır ve İran felsefeleri ve teolojik sistemlerinde kullanıldığını belirtir. Ancak daha sonra, özellikle Hristiyan metin ve doktrinlerinde, Tanrı'nın, kozmosun yaradılışını ve ölü sonu olmayan yapısal devamlılığını sağlayan etkin rolünü belirlemek ve O'nun, Adem'in yeryüzünde sebep olduğu günahın 'kefareti' ve insanlığın 'kurtuluş' ile ilgili yüce planını gerçekleştirebilmek için Mesih İsa olarak olarak tezahür edişini tanımlamak için kullanılmıştır. Böylelikle teolojide 'ilahi *Logos*' kavramı, İsa'nın başı sonu olmayan varoluşuna işaret eden temel Hristiyan doktrininin altını çizmiştir. Diğer bir deyişle İsa, Tanrı'nın 'insan-peygamber' olarak tezahür ettiği ilahi kelimadır. Terminolojik olarak *logos* fikrinin ortaya konuluşu antikçağ Yunan düşünürü Herakleitos'a, tahmini olarak M.Ö. 6. yüzyıla kadar dayanmaktadır. Herakleitos, kozmosun yapısında ve kozmik oluşum sürecinde, insanın muhakeme etme ve mantık yürütme kapasitesine benzeşik temeller gözlemlemiştir. (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/logos>, 7 Nisan, 2018. Platon ve Aristoteles (M.Ö. 4 yüzyıl) *logos*'u

yaratmıştır. Bu olgu, tüm kadim dinlerin kutsal metinlerinde benzer şekillerde simgeleştirilmiştir:

Ve Tanrı dedi: “Işık olsun” ve ışık oldu

- Tekvin / Bereşit 1:3

Başlangıçta Kelam vardı ve Kelam Allah’la birlikteydi ve Kelam Allah’ın kendisiydi. Kelam ezelden beri Allah’la birlikteydi. Allah her şeyi Kelam’ı vasıtasıyla yarattı. Allah’ın Kelamı vasıtasıyla yaratılmamış hiçbir şey yoktur.

- Yuhanna İncili 1:1-3

Ben (Osiris) Kelamın Gücü olarak kendi ismimi ağzıma getirdim ve Ben derhal var oldum Khepera (Yaratıcı) cisminde ve onun cismi altındaki şeylerin altındaki cisimde.

- The Book of Knowing the Evolutions of Ra, and of Overthrowing Apep

‘mantıksal temel’ olarak kullanmış, daha sonra Stoa okulunun kurucusu Kıbrıs’lı Zeno (M.Ö. 4 ve 3. yüzyıllar) ise bu kavramı, evrendeki tüm gerçekliği sağlayan etkin ussal ve spiritüel prensip olarak tanımlamıştır. Stoacılar *logos*’u; doğa yasası, Tanrı ve evrenin ruhu gibi terimlerle adlandırmışlar, terimin, evrensel *logos*’un içinde bulunan birçok yaratıcı *logoi*’den oluştuğunu belirtmişlerdir. Yahudi filozof Philon (M.S 1. yüzyıl) gibi Yeniplatoncular bu anlamı güçlendirmiş, *logos*’u ‘tanrısal söz’ ve ‘evrensel güç’ olarak kullanarak metafiziksel anlamını pekiştirmişlerdir. Yeniplatoncular *logos*’u, Tanrı ve kozmos bağlantısını kuran bir aracı olarak düşünmüş, *logos*’un hem yaratımdaki rolüne hem de insanın Tanrı’yı öğrenip kavrayabilmesindeki etkin konumuna dikkat çekmişlerdir. Daha sonra Augustine (M.S. 354–430) *logos* kavramına, bilginin erişimini mümkün kılan ‘ilahî ışık’ özelliği atfetmiştir. Işık metaforu, Augustine’e göre aklın bilgiye ulaşabilmesi için kendi dışında ve ondan üstün olan bir kaynak tarafından aydınlatılması gerekliliğiyle örtüşmektedir. (Çevrimiçi) http://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/l/logos_nedir_ne_demektir.asp.

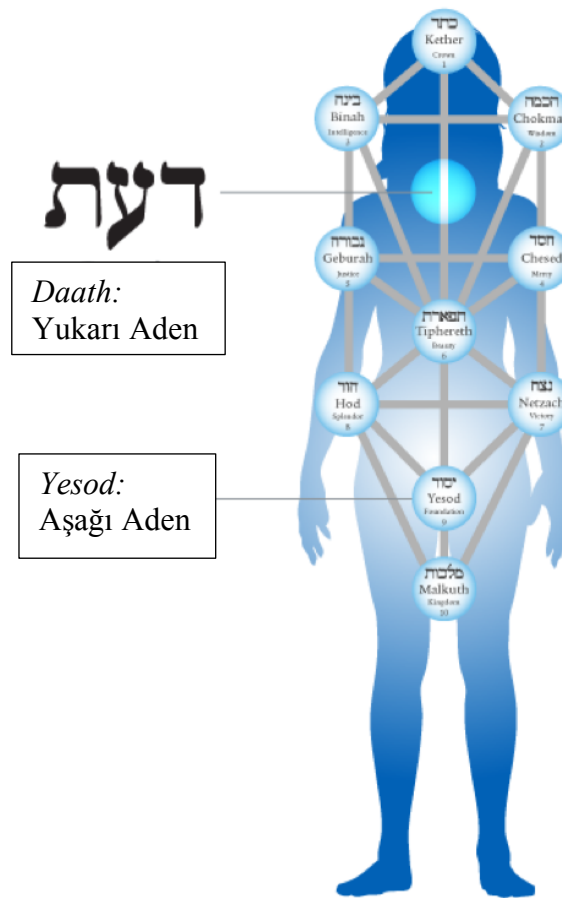
Diğer tarafta, *Logos*’un Hristiyanlıktaki kullanımı Yuhanna İncil’inin birinci bölümünde açıkça görülmektedir. Burada İsa, ‘kelam’ın (*logos*) bedene kavuşmuş hali olarak adlandırılmaktadır: “*Kelâm insan olup aramızda yaşadı. O’ndaki ululuğu, Allah’ın biricik semavî Oğlu’nun ululuğunu gördük. O, Allah’ın lütfıyla ve hakikatiyle doludur*” (Yuhanna 1:14) İsa’nın *logos* ile ilişkilendirilmesinin kökeni, Eski Ahit’teki Yaratıcı’nın kadir-i mutlak doğasına atıfta bulunan ‘Tanrı’nın Kelamı’ ifadelerine dayanmaktadır. Yahudilerin, Tevrat kitabını Tanrı ile aynı anda (ezelden beri) var olmuş kabul etmeleri, Yuhanna’nın yazarının, İsa’yı yaşamın ve aydınlanmanın kaynağının kişiselleştirmiş hali olarak görmesiyle büyük oranda özdeşlik taşır. Dahası, Yuhanna’da, tıpkı Augustinus’un düşüncesinde olduğu gibi, Tanrı’nın ve dolayısıyla İsa’nın, ‘ışık’ (nur) metaforu üzerinden tanımlandığı görülmektedir: “*Kelâm hayatın kaynağıdır, [b]u hayat bütün insanlara nur oldu*” (Yuhanna 1:4). İsa’nın *logos* ile özdeşleştirilmesi daha sonra Kilise tarafından, Eski Ahit’ten ziyade, çoğunlukla Yunan felsefi düşünceleri temelinde geliştirilmiştir. Britannica, bu teşebbüsün başlıca sebeplerinden birinin Hristiyan teologların Hristiyan inancının Helenistik dünyada anlaşılır kılınabilmesi ve Hristiyanlığın Pagan felsefesinden daha üstün olduğunu gösterme çabası olduğunu belirtmiştir. Erken dönem Hristiyan pederleri İsa’yı *logos* şeklinde sunarak, Baba’nın (Tanrı), insanlığa kendini insan kılığında gösterdiğini ve *logos* olarak İsa’nın, Tanrı’nın Eski Ahit’teki tezahürlerinin bir parçası olduğunu kanıtlamak istemiş; ayrıca *logos*’un tüm insan ırkının paylaştığı ilahî mantık olduğunu ve daha da önemlisi M.Ö. 6. yüzyılda yaşayan ve bu ‘ilahî mantıkla’ düşünce üretebilmiş Herakleitos ve çağdaşı filozofların ‘İsa daha yeryüzüne gelmeden önce zaten İsevi (Hristiyan) olduklarını’ ve *logos*’un ilahî irade ve kelam olduğu iddiasını öne sürmüştür. (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/logos>.

Bir yıl içinde O (Prajapati), konuşmayı arzuladı. O, 'bhurbhuva svar' dedi. 'Bhur', yeryüzü demektir; 'bhuva' yaratı oldu ve 'svar' ise gökyüzü... ağızyla yarattı tanrıları

- Satapatha Brahmana -Hindu Kutsal Kitabı

Bu antik Kelam'ın başlangıcıdır... yapılmış her şeyin potansiyeli [kullanılmaya hazır bekleyeni, etkin olabilecek olan durum, güç veya enerjisi] ve kaynağı.

- Popol Vuh (*Olayların/Zamanların Kitabı*)- Mayalılar'ın Kutsal Kitabı



Şekil 5.4: İnsan bedeni üzerine oturtulan Kabala Yaşam Ağacı: “Yukarı ve Aşağı Aden”
(<https://gnosticteachings.org/courses/alphabet-of-kabbalah/716-daleth.html>)

Logos dipnotundan anlaşılacağı gibi (bkz.: yuk), kökeni antik Yunan felsefesine dayanan, etimolojik olarak söz/kelam anlamı taşıyan ve “dünyanın birleştirici prensibi, kozmosa içkin ve ona biçim veren evrensel us, tanrısal ışık” olarak tanımlanagelen ve daha sonra Kilise tarafından Tanrı’nın yeryüzündeki bedenlenmiş hali İsa Mesih’in (ilahi kelam/ışık) bizatihi kendisi olarak ilan edilen *logos* kavramı,

İbranice’de Aden’in ilk seviyesi *Daath*, דעת (*Dalet, Ayin, Tav*) yani içrek bilginin (*Gnosis*) simgeselliğinin anlaşılmasında büyük önem taşımaktadır. *Daath*’ın ilk harfi *Dalet*’dir (ד). Dolayısıyla, *Daath*’ın, yani içrek bilginin başlangıcında bir ‘kapı’ (ד) vardır. Bu simgesellik, kendini yaratılış mitosunda açığa çıkarır. *Daath* (*Gnosis*), Aden’e (yani Cennet’e) geri dönüşün kapısı ve onu açacak tılsımlı anahtardır. Burada dikkat edilmesi gereken ayrıntı, her kapının kişiye iki yön sunmasıdır: hem içeri hem dışarı. Dolayısıyla, bilgiyle Aden’den içeri de girilebilir, dışarı da çıkılabilir. Bu iki yönlülük elbette *Daath* yani içrek bilgi için de geçerlidir. Bu nedenle, Tekvin’deki yaratılış mitinde, Aden’deki Bilgi Ağacı (*Daath*’ın Ağacı), ‘İyi ve Kötü’nün Bilgi Ağacı’ olarak adlandırılmıştır. Zira bu bilginin kullanımı, potansiyel olarak iki seçenek barındırmaktadır: hayır ve şer; iyi ve kötü; temiz ve kirli.⁷⁸⁰

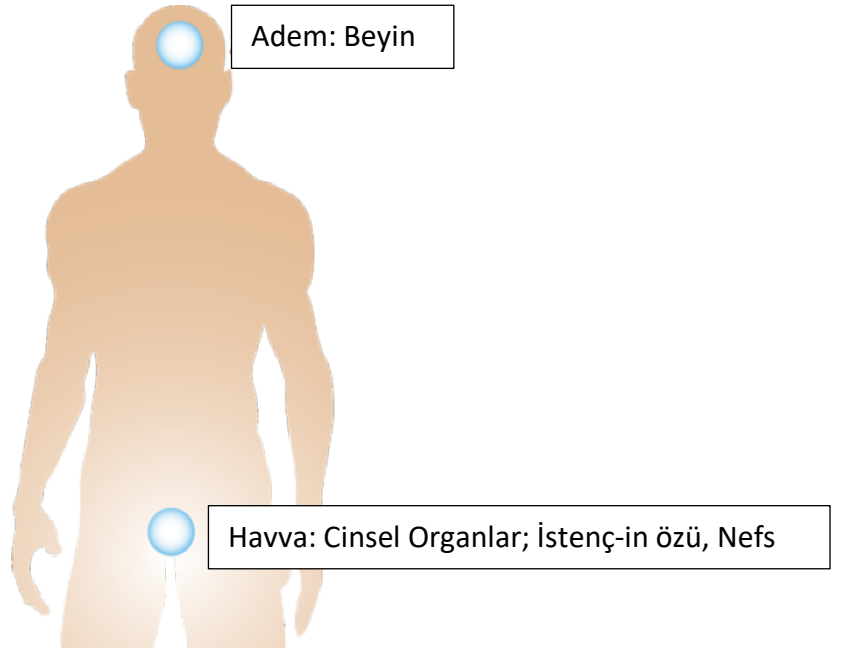
Bilgi, güç demektir. Güç ise beraberinde muazzam bir sorumluluk getirmektedir. Bilinç olmadan kullanılan bilgi ise sadece bireysel ve toplumsal boyutta yıkım ve zarara sebep olmaktadır. Wagner, bu gerçeği içinde yaşadığı 19. yüzyıl modern Avrupa’ında gözlemlemiş, insanlığın sahip olduğu ‘bilgi’ ile yeryüzüne nasıl bir yıkım getirebildiğini görmüş, insana içkin şiddet ve kötülük potansiyelini iyi algılamıştır. Zira onu, *Parsifal*’i yazmaya iten en büyük sebep de bu olmuştur. Wagner’in draması insanın kendi ile olan bütünleşmesinin örtük bir anlatımıdır.

Weor, buradaki *Daath* terimi ile, kitaplardan öğrenilebilecek entelektüel bir bilginin kastedilmediğinin altını şiddetle çizmiştir: *Daath*, olgunlaşmış bir zihnin yüksek mertebedeki ezoterik bilgisidir. Yaratılış mitosunda Adem ve Havva’nın günaha girmeden, yani Bilgi Ağacı’ndan elmayı koparmadan önce yaşadıkları yer Aden’dir. Aden’in diğer yönü (Aşağı Aden), Kabala Ağacı’nda 9 numaralı küreye yani Temel’e (*Yesod*) karşılık gelmektedir. İbranice’de עץ הדעת טוב ורע kelimesi ‘İyi ve Kötü’nün Bilgi Ağacı’ anlamını karşılar. Türkçe’deki ‘iyi’ ve ‘kötü’ kelimeleri ise İbranice (טוב) *Tob* ve (רע) *Rah*’nın tercümeleridir. *Rah*, kötüye işaret etmektedir ve kirlilik, saf olmayan, ya da kötü ruh anlamındadır. Havva, Bilgi Ağacı’ndan yani kadim simgesel Ağaç’tan elma yeme gafletinde bulunur. Yılan, ona “Tanrı gibi bilmek için” elmadan yemesini söylemiştir. Wagner’in daha önce de belirtilen sözleri buna

⁷⁸⁰ Weor, **7 Daleth**, 12 Ekim 2010, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/courses/alphabet-of-kabbalah/716-daleth.html>, 22 Kasım 2017.

atıfta bulunur: “*Cennetin hizmetkarlarını ve baştan çıkaran vaadini biliyorsun elbet: ‘iyiyle kötüyü bilerek Tanrı gibi olacaksınız’.* Adem ve Havva ‘bilir’ duruma geldiler. Onlar ‘günahın’ farkında’ oldular.”

Havva, elmayı Adem’e sunar ve ‘Tanrı gibi bilme’ arzusu Adem’i yoldan çıkarır. Kapıdan, yani *Daath*’dan (*Gnosis*) geçerek, Aden’i terk ederler. Temel küre yani *Yesod*’un son harfi de *Dalet*’tir. Havva, Aden’i terk ederken *Dalet*’i kullanmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi *Yesod*, cinsel organların küresidir. Ancak kişi eğer dönmek isterse kapı hala oradadır. Weor’un belirttiği gibi, tüm bu simgesel hikayeleme aslında tek bir şeye işaret etmektedir: Havva, insandaki cinsel organ ve onun enerjisinin kişiselleştirilmiş halidir.



Şekil 5.5 Adem ve Havva

(<https://gnosticteachings.org/courses/alphabet-of-kabbalah/716-daleth.html>)

Tekvin, Adem ve Havva isimlerini simgesel olarak kullanmıştır. Adem yani eril güç, insanın beynini ve aklını; Havva yani dişi ise alıcı güç olarak cinsel organları simgelemektedir. İkisinin ilişkisi ise insanın ‘yaratma’ potansiyelini açığa çıkarmaktadır (Bkz.: “Tanrı gibi bilir olmak”). İnsan, *Daath*’ın (Bilgi) kapısı/eşiği sayesinde yaratmaktadır. Zira yaratım gücünün potansiyeli, insanın beyniyle cinsel organları arasındaki bağlantıda yatmaktadır. Weor, Tekvin’de yılanı yenik

düşülmesinin bir metafor olarak kullanıldığını belirtir. Ağacın meyvesi cinselliği temsil etmektedir. Ancak meyveyi yemeden önce durum farklıdır: “*Adem de, karısı da çıplaktılar, henüz utanç nedir bilmiyorlardı.*” (Tekvin, 2:25). Meyveyi yiyen Adem ve Havva’nın gözleri açılır. Daha önce görmedikleri farklı bir şey görürler: “*İkisinin de gözleri açıldı. Çıplak olduklarını anladılar. Bu yüzden incir yaprakları dikip kendilerine önlük yaptılar.*” (Tekvin 3:7). Zira onlar ergenlik çağına gelinmeden, yaratma ve üretme becerisine erişilmeden ve cinselliğin bilgisine sahip olunmadan önceki bir evreyi işaret etmektedir. Bu yüzden meyve yenene kadar Adem ve Havva aslında ‘bir’dir ve Havva’nın ismi yaratılışta o ana dek telaffuz edilmez. Eserle bağlantı kuracak olursak, *Parsifal*’de Kundry II. perdede hem Klingsor hem Parsifal tarafından ‘isimsiz olan’ diye çağırılır. Bu, Kundry’nin Havva ile önemli bağlantılarından biridir.

Cinsel bilgiye erişmeden önce bir şey saklaması gerektiği fikrine sahip olmayan insanın, cinselliğe ve bedenine içkin utanç duygusu da gelişmemiştir. Adem ve Havva meyveyi yedikten sonra yani vücutları üretir hale geldikten sonra cinselliğin bilgisine erişirler. ‘İyi ile Kötü’nün Bilgi Ağacı’ndaki meyve, cinselliktir. Dolayısıyla, artık “Tanrı gibi” bilirler:

“Sonra [TANRI] şöyle dedi: ‘Adem iyiyle kötüyü bilmekle bizlerden biri gibi oldu. Şimdi yaşam ağacına uzanıp meyve almasına, yiyip ölümsüz olmasına izin verilmemeli.’ Böylece RAB Tanrı, yaratılmış olduğu toprağı işlemek üzere Adem’i Aden bahçesinden çıkardı.” (Tekvin 3:22-23)



Resim 5.5: “Cennetten Kovuluş” Michelangelo, Sistine Şapeli Tavanı, 1508-1512, Fresko, Vatikan

Bilgiye sahip yani yaratıcı gücün olgunluğuna ulaşmış ve cinselliği tatmış insan, Aden'den kovulur. “Tanrı gibi bilmek” de aslında ‘yaratabilme’ potansiyeline işaret etmektedir. Online Etymology sözlüğüne göre, Aden (*Eden*) mutluluk, huzur anlamına gelmektedir.⁷⁸¹ Sözcüğün etimolojisi kadim metnin sır perdesini aralar. Cinselliğe erişen insanın huzuru da kaçmıştır. Artık o, hep daha fazlasını isteyecektir. Schopenhauer’in istenç felsefesi işte tam bu noktada Tekvin’in ezoterizmiyle örtüşür. İnsan hormonları değişirken, belirli kararsızlıklar ve endişeler üretir, daha sonra bu bilgiyle tecrübeler yaşamaya ya da kendi vücudu ve arzularına dair keşifler yapmaya başlayınca çeşitli hayal kırıklıkları, utanç ve korku hisleri de açığa çıkar. Hem insanın içindeki Adem ve Havva’nın ilişkisi ve çatışması, hem Bilgi Ağacı’nın (bilinçsizce) kullanımı insanın arkaik ızdırabının en temel sebebidir. İşte bu, Amfortas’ın “kapanmaz yarası”dır. Kral, onu baştan çıkaran Havva/Kundry’ye boyun eğmiş, şehvetini dizginleyememiştir. Kutsal metinler insanın binlerce yıllık evrimsel gelişimini ve yaşamda kalma mücadelesini Adem isminde kişileştirerek anlatmıştır. Dolayısıyla Amfortas, kendi istenç-i (nefsi) ile çatışma halinde ızdırıp çeken simgesel bir karakterdir: o Adem’dir.

Cinsellik yani elma, İyi ile Kötü’nün Bilgi Ağacı’na aittir, zira cinsel gücün pozitif ve negatif getirileri vardır. O hem yaratıcıdır hem de kişiyi arzu (öfke, kibir, iktidar tutkusu, hırs, haset ve özellikle de şehvet) kısılcasına sürükler. Tüm edimlerimiz ve varoluşumuz cinselliğimize içkindir. Bu nedenle istenç, kendini en fazla şehvet dürtüsünde açığa çıkarır. En zor kontrol edilen his de bu sebeple şehvettir. Kendini cinsel arzu olarak açık etmese de diğer tüm yıkıcı egoist güçler, aslında çiftleşme ve dolayısıyla var olma dürtüsünden kaynaklanmaktadır. Weor, doğaya bakıldığında cinselliğin tüm yaratımların istisnasız tek sebebi olduğunu belirtmiştir. Bir bestecinin yaptığı harikulade bir beste bile onun içindeki Adem-Havva ilişkisiyle ilgilidir. Cinsel güç ya da Freud’cu terminolojiyle libido, beyin tarafından ele alınır ve kendini müzik olarak ifade eder. Ya da başka bir dalda üretim yapan bir sanatçı için aynı yaratıcı güç kaleminden çıkan kelimeler, tuvalindeki boya veyahut şekil verdiği seramik malzemesinde can bulmaktadır. Tüm yaratımlar şeylerin *Dalet* yani kapıdan geçerek üretilmesi ve ifade edilmesinin sonucudur. Kutsal metinlerde bu nedenle tanrısal olan

⁷⁸¹ (Çevrimiçi) <https://www.etymonline.com/word/eden>, 4 Mart 2018.

örtük de olsa hem dişi hem eril olarak ifade bulur (Shiva Shakti, Rahman Rahim, Elohim gibi). Zira yaratım her zaman cinsellikle ilgilidir.⁷⁸²

İnsan, cinselliğin ateşini kullanınca masumiyetini kaybeder. Nitekim Amfortas, kendi cinsel dürtüsüne (Kundry) yenilen Adem'dir. Parsifal ise Bilgi Ağacı'nın bilgisine -Kundry'nin öpücüğü ile simgeleştirilen- cinsellik sayesinde erişir, bu nedenle Aden'den düşmüş olan Adem'in yarasını o an çarpıcı biçimde hisseder. Ancak Parsifal, Kabala Yaşam Ağacı'nın bilgeliğine erişecektir. Parsifal, Temel'e (Yesod), yani cinselliği temsil eden 9. küreye iner. Cinsel enerji olarak Kundry aynı zamanda bir 'kurtarıcı' ve 'dönüştürücü' işlevi görmektedir, zira Parsifal'in özgürleşmesi için öncelikle cinselliği 'bilmesi' gerekmektedir. Dolayısıyla Kundry hem yaşamın kaynağıdır hem de kurtarıcıdır. Bu şifreyi eski Ahit'in orijinal versiyonunda bulmak mümkündür. Tekvin'in 3:20 pasajının ("Adem karısına Havva adını verdi. Çünkü o bütün insanların annesiydi.") İbranice versiyonu aşağıdaki gibidir:

וַיִּקְרָא הָאָדָם שֵׁם אִשְׁתּוֹ תַּחְוָה כִּי הִוא הִיטָה אֶם כָּל־חַי

Orijinal İbranice versiyonda yukarıda koyu renkle yazılmış kelime olan (תַּחְוָה) Chavah, Yaşam-Veren anlamına gelmektedir. Wagner, Eski ve Yeni Ahit'in 'orijinal' versiyonlarıyla yakından ilgilenmiş, Almanca çevirilerini ise nadiren okumuştur. Klasik Yunancayı 12 yaşından beri son derece akıcı şekilde okuyup yazabilen Wagner, orijinali Yunanca yazılmış Eski Ahit'i Yunanca okumuş, kadim metnin antik Yunan filozofların eserleriyle olan bağlantılarını da ana dillerinde inceleme fırsatı bulmuştur. Dolayısıyla Wagner, daha sonradan dogmatik dinin baskıları altında yorumlanıp değiştirilen metinleri değil, orijinal versiyonuna yakın olanları okumuştur. Wagner'in okuduğu Eski Ahit versiyonunun ismi Septuagint'dir. Bu kitabın, orijinali İbranice olan metnin ilk Yunanca çevirisi olduğu ve yaklaşık olarak M.Ö. 3 yüzyılda yazıldığı düşünülmektedir. Tekvin 3:20'nin Yunanca çevirisi aşağıdaki gibidir⁷⁸³:

⁷⁸² Weor, a.g.e.

⁷⁸³ Mastrogiovanni, a.g.e., s.100.

Και εκαλεσεν Αδαμ το ονομα της γυναικος αυτου **Ζωη**, ότι μητηρ παντων των ζωντων·

İbranice Chavah kelimesinin doğru Yunanca çevirisi olan Zoe (yukarıda koyu renkle yazılan, **Ζωη**) Kitab-ı Mukaddes'te en fazla geçen, çağrışımı en güçlü kelimelerden biridir. İkisi de 'Yaşam'a işaret etmektedir. Daha sonra Tekvin 4:1'de Yunanca metnin, kadına; açığa çıkaran, ortaya koyan, görünür kılan anlamlarını çağrıştıran Eva (Εὐα) ismiyle hitap ettiği görülmektedir. Bunun nedeni Chavah'nın ikili bir anlam taşımasıdır. O, sadece Yaşam-Veren değil, aynı zamanda Yaşam'ı-Açığa Çıkaran, Görünür Kılan'dır. Metin, çok açık bir şekilde Havva figürüne yaşamın ortaya çıkış prensibi ve sebebi olan cinselliği atfetmiştir.⁷⁸⁴ Kundry, bu nedenle doğadaki cinselliğin ve doğal olarak insandaki cinsel dürtünün kişileştirilmiş halidir. Havva-Kundry aslında bir kurtarıcıdır ("*Erlöser*"). Nitekim, III. perdenin sonunda Parsifal için "Kurtarıcıya kurtuluş!" denmesinin sebebi buradan kaynaklanır.

Weor, dışarıdan gelen hiçbir etkinin Adem ve Havva'nın işlediği 'günahı' insandan arındıramayacağını söyler: "Dışsal hiçbir etki sonsuz mutluluk vaad etmez. Sadece bir süreliğine belirli bir arzuyu tatmin eder ancak yeni arzuların gelmesi uzun sürmeyecektir." Hayatta kalma mücadelesi içinde sürekli yeni eş ve yeni yiyecek arayan *Sapiens*'in evrimsel mücadelesi Adem evladının peşini bırakmamıştır. Bu nedenle mutluluk, insanın elde ettikleri ile ilgili bir şey değildir. Gerçek mutluluk yüksek bir bilinçlilik halidir. İçsel olarak gelişen bir titreşimdir. Ruh, ancak arzu kafesinden kurtulduğunda beklenen huzur ve sevgi kapıyı çalar. Gerçek ve merhametli sevgi (*agape*), kafesteki bir ruh için uygun değildir. Zira kafeslenmiş ruh, narsisistik bir özsevgiyi içermektedir; bu da doğası gereği yalnızca yıkıcı, sömürücü ve şehvet temelli bir aşk (*eros*) talep edebilmektedir. Weor'un sözleri gayet açıktır:

"Diğer yandan ruhu hapseden bir arzulanma hali olmazsa, mutluluk doğaldır, normaldir. Korku dolu, şehvet dolu, bencil kalp ise doğal değildir. Ancak insanlar, içinde nelerin olup bittiğini farkında varmadan ölüp giderler. Kutsal metinlerde anlatılan Adem ve Havva metaforunun ne anlama geldiğini bilmeden, ibadet ederek, onları Cennet'e gönderecek bir Tanrı'ya ulaşmaya çalışarak yaşarlar. Ancak kendilerine dönüp, her şeyin kendilerinde olduğunu, mutsuzluklarının, korkularının kendi içinde çözemedikleri güçlerden

⁷⁸⁴ A.e., s.101.

kaynaklandığını anlamazlar. Refah seviyesi en yüksek toplumlarda bile intihar oranları şaşırtıcı derecede fazladır. Bu, şunu göstermektedir: İnsanlığın sorunu dışsal etmenlerle (siyasi, ekonomik, kültürel) bir yere kadar çözülebilmektedir. Ancak asıl cehennem, insanın içinde derinlerinde alev alev yanarak ona acı vermektedir. Adem'in günahını bu nedenle tüm insanlık yaşamaktadır.”⁷⁸⁵

5. Spiritüel Psikoloji, Ego ve Klingsor

Türkçe'ye 'ben' olarak çevrilebilecek 'Ego' kavramının etimolojisi, Yunanca Εγώ kelimesine dayanmaktadır. Mistisizm, mitoloji ve din bağlamındaki kullanımı Freud'un psikanaliz kuramındaki kullanımıyla benzerlikler gösterse de aslında temelde oldukça farklıdır.⁷⁸⁶ Tarihsel olarak, Freud'un *Id* (İlkel Benlik), *Ego* (Benlik), *Super-Ego* (Üst Benlik) kavramlarını 1911'e kadar sunmadığı düşünüldüğünde, Wagner'in Ego terimini *Parsifal*'de psikanalitik değil, mistik ve spiritüel bağlamda kullandığı açıkça görülmektedir.

Mastrogiovanni kitabında, Wagner'in, 'acı' ve 'ızdırap çekme' arasındaki farka işaret ettiğini vurgulamıştır. Wagner, acının insan doğasının kaçınılmaz bir parçası olduğunu ancak ızdırap çekmenin en büyük sebebinin yaşama istenç-i, dolayısıyla ego ile ilintili olduğunu belirtmiştir. İnsan acı çekmektedir çünkü ego, bulunduğu yerde, yetersiz koşullarda, istenç-inin tatmin edilmediği o boşluk anında valığını sürdürmeyi reddetmektedir. Ego, isteklenme halini daima teşvik eden ve üretilen arzunun, yalnızca tatmin edilmesi şartıyla beden ve ruhun huzura kavuşacağı yanılgısını sürekli olarak üreten en büyük yaşamsal itkidir.⁷⁸⁷ Nitekim daha önceki bölümde belirtildiği gibi, evrimbilim de bu gerçeği desteklemektedir.

Weor, spiritüel psikolojinin geçmişinin tüm büyük medeniyetlerin kökenine uzanan dini ve mitolojik simgeselliğin nüvesi olduğunu belirtmiştir. Spiritüel psikolojiye göre ego, zihin içinde bilinci (Hinduizm'de Atman, Türkçe'de Ruh, Tasavvuf'ta kurtarılması gereken Nefs, Budizm'de Buda doğası, Psikanalizde psike)

⁷⁸⁵ Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/courses/alphabet-of-kabbalah/716-daleth.html>, 2 Ekim 2017.

⁷⁸⁶ Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/psychology/1761-what-is-ego.html>, 6 Ekim 2017.

⁷⁸⁷ Mastrogiovanni, a.g.e., s.83.

tutsak eden tüm katman ve yapılara karşılık gelmektedir. İnsanın kendi varoluşunu ‘kendisi’ yani ego olarak tanımlamasına rağmen Weor, aslında egonun, “insanın ve varoluşun gerçek doğasını hapseden bir kafes olduğunu” belirtir. Bu bağlamda bakıldığında, spiritüel psikolojideki egonun, Schopenhauer’in kuramında bahsettiği Maya’nın peçesi kavramıyla paralelliği görülebilir. Zira ikisi de insan bilincinde ‘varlığın birliği’ bilincini örten bir yanılsama yaratmaktadır. Weor, “kişinin gerçek doğasının, ego içinde hapsolan ve oradan kurtarılması gereken bir öz olduğuna” işaret etmektedir; dolayısıyla tüm kültürlerde, antik mitlerde simgeselleştirilen temel karmaşa budur.⁷⁸⁸ Spiritüel psikolojinin gösterdiği belki de en önemli kavram, egonun doğası gereği güvenilmezliği, tutarsızlığı ve geçiciliğidir. Kişinin egoya ait ‘kendilik algısı’ kaygan bir zeminde ilerler, insanın kontrol etmediği ve edemediği güç ve etkilerin etkisi altındadır ve dolayısıyla ‘çoğul’dur. Bu durum, kişide kaçınılmaz olarak ızdıraba sebep olmaktadır. Diğer bir deyişle ego, kişinin içinde kontrol edilemeyen çoklu ve çelişkili psikolojik unsurların toplamıdır. Bu unsurların her biri bir ‘ego’ yani ‘Ben’i oluşturmaktadır. Her bir ego, karmaşa yaratan psikolojik bir kusurdur.⁷⁸⁹

Bu kavramı Jung’un analitik psikolojisinde de bulmak mümkündür. Jung, kendini etrafında gördüğü dünya ve koşullarıyla özdeşleştirerek bir ‘kendilik algısı’ oluşturan insanın, geçici varoluşun sürekli olarak değişen yapısına bağımlı olduğunu belirtmiştir. Hiçbir tutarlılık, devamlılık ve bağımsızlık arz etmeyen bu oluş biçimi, yaşamı boyunca insana sürekli ızdırıp vermekte, insanın, varoluşa içkin mistik ve kolektif izleri kendi şahsi ve boğucu öznel mücadelesi uğruna terk etmesine sebep olmaktadır. Böyle bir varoluşta doğal olarak depresyon, umutsuzluk, dogmatik dine sarılma veya tam tersine isyankâr bir nihilizmin (belki ateizm?) getirdiği varoluşsal anlamsızlık gibi sonuçlar ortaya çıkmaktadır. Jung’a göre bu, insanın gerçek ve doğal hali değildir. Zira Jung’a ve Gnostiklere göre zamana ve geçici koşullara bağlı oluşturulan bu ‘kendilik algısı’, yani spiritüel psikolojideki ego, otantik ve gerçek benliği temsil etmemektedir. Jung’a göre gerçek benlik tüm zaman ve uzam kavramlarını aşarak var olan ve devamlılık gösteren yüce bir bilinçlilik halidir. Bu, Budizm’deki Nirvana’nın karşılığıdır. Ego bilinçliliği ise buna karşıt olarak varlığını

⁷⁸⁸ Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/psychology/1761-what-is-ego.html>

⁷⁸⁹ A.e.

sürdürür. Dolayısıyla Nirvana'ya eren bilge veyahut bir derviş aslında psikesinde; özgürleşmiş, durağan, güvenilebilir, sağlam bir temel oluşturabilmektedir.⁷⁹⁰

Weor'a göre, Gnostisizm'de Bilgi Ağacı'nın getirdiği saf olmayan ruh, ego olarak kabul edilmektedir. Ego, çoklu arzular bütünüdür ve cinsel enerjiyi tamamen yıkıcı bir yönde kullanan tüm psikolojik etmenlerden oluşmaktadır. Hepsinin kökeninde cinsel enerji vardır. Saf olmayan ruh yani Ra, insanın içindedir. Ego, fiziksel değil ancak duygusal ve zihinsel biçimde varlık gösteren cinsel güçlerin parçacıklarıdır. Psikeye içkin bu parçacıklar bir maddeye sahiptir. Ego bir maddedir, ancak fiziksel anlamda bir madde değildir. Bu oluşum enerjiyi tutsak eder ve bu madde ortadan kaldırılmadan, yaşam enerjisi tutsak kalır. İnsanın tüm organizması sürekli olarak psikolojik ve fiziksel olarak enerji alıp onu dönüştürmektedir. İnsan, enerjisini Bilinç seviyesiyle aynı oran ve biçimde kullanmaktadır. Kişi, dikkatini nereye verip, güçlerini yönlendirirse, bununla paralel olarak bir yaratım gerçekleştirmektedir. Bu, doğanın işleyiş biçimidir. Dolayısıyla kişi egosuna yenilip kibirli olmayı, öfkelenmeyi, ya da şehvet düşkünü olmayı tercih ediyorsa kendi yılanının tuzağına düşmüş olur ve bu arzuyla beraber bir devinim yaşar. Bu enerji, zihinde bir oluşum yaratır. Bu maddedir, gerçektir. Mental düzlemde varlığını sürdürür. Ancak bu sahte bir yaratımdır. İşte ego budur, gerçek özneyi kapatan kabuktur. Weor, yaratıcı potansiyele erişen insanın tüm bu gerçekliğe gözlerinin kapalı olduğunu, zira *Daath*'ın yani kapının kullanımının öğrenilmesi gereken bir yeti olduğunun altını çizerek, *Daath*'ı kullanmayı öğrenmeden bu kabuğun kırılması mümkün değildir. Bu işlev *Vav* harfi aracılığıyla gerçekleşir. Kabala şifrelemesinde *Vav*, omurgayı temsil etmektedir ve İbrani alfabesindeki 6. Harftir. Bununla bağlantılı olarak, *Arcana* Tarot kartlarında 6 numara 'kararsızlığın' simgesidir. Kart, biri bakire diğeri fahişe, iki kadın arasında sıkışmış bir adamı resmeder.⁷⁹¹ (Bkz.: Görsel 5.7)

⁷⁹⁰ Jung, "Gnostic Symbols of the Self," **The Gnostic Jung**, 1992, s. 55-92. (Çevrimiçi) <http://www.iep.utm.edu/gnostic/>, 3 Mayıs 2018.

⁷⁹¹ Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/courses/daath-the-tree-of-knowledge/695-daath-the-doorway-to-knowledge-1.html>, 5 Eylül 2017.



Görsel 5.7: Kararsızlık – 6 ,1 (VAV)

Vav kartı, Bilgi Ağacı’ndaki elmayla ne yapacağına karar veremeyen Adem’e karşılık gelir. Tüm bu süreç omurgayla doğrudan ilintilidir, zira omurga, beyinle cinsel organlarımız arasındaki köprüyü sağlayan tüm sinir sistemimizi ve içinde akan enerjiyi barındırmaktadır. Omurganın en altında Havva yer alır, yani cinsel organlardaki yaratıcı enerji. İnsanın içindeki Havva kendi arzusunu doyurmak için cinsel enerjiyi kullanır. Bu enerjiyi omurganın tepesine yani Adem’e yollar ve beyni haz duyumlarına hizmet edecek şekilde şehvet ve arzu dürtüleriyle etkiler.⁷⁹² Yüzeyde cinsel arzu olarak görünmese de aslında temelde tüm isteklenmeler daha önce de belirtildiği gibi cinsel enerjiyle ilgilidir. Beyin, tüm bu isteklenme haline bağımlılık geliştirmekte; kıskançlık, şehvet, açgözlülük gibi yıkıcı duyumları, aslında acı getireceğini bilse de bu yönde çalıştırmaya devam etmektedir. Kişi korkularını, endişelerini, arzularını, kısaca zihnini hapseden tüm saf olmayan unsurları yeniden üretmek için enerjisini kullanmaya yönelir. Kişi, Maya’nın peçesiyle körleştiği için gerçekliğini göremez hale gelir. Gözleri sadece istenç ve arzu çerçevesinden bakmaya açıktır ve tüm dünyayı arzuları ve tatminsizlikleri üzerinde görmeye alışkanlık kazanır. Dolayısıyla yaşam, arzu takibi ve tatmin arayışından ibaret bir hapis haneye dönüşür. Bu nedenle Amfortas gibi, aydınlanma yaşamayan insanın içsel yarısı bir türlü kapanmamaktadır.

⁷⁹² A.e.

Bilinç tamamen uyanmadan, Maya'nın peçesi ve Kutsal Kase'nin örtüsü Parsifal tarafından kaldırılmadan, ego tamamen yok edilmeden gerçek görülemeyecek; Budizm'nin Aşamalı Asil yolunun 8. basamağı aşılamayacak; “iki dünyanın ustası” olunamayacaktır. Tüm mitsel anlatılardaki kahramanlar alegorik temelde bu inisiyatik yolu tamamlamaktadırlar. Ego, tıpkı Aden'deki yılan gibi sinsi, kurnaz ve marifetlidir. Ego, eğer sonunda kendi çıkarına olacaksa, kişiyi acı çekmeye iter. Ancak kurtarma istenç-inden doğan ‘gönüllü acı çekiş’ farklıdır. O, şeyleri kendi için yapan bir Ego'ya sahip değildir; acıyı sadece başkaları adına tecrübe eder. İnançtan değil, yarattığı algı bütünlüğü sayesinde içindeki ilahilikle buluşan kişi, aynı zamanda huzuru da keşfetmiş olur. Bu ilahi spiritüelliğe giden yol, yani ego'yu susturmak ise Merhamet'tir.⁷⁹³ Nitekim, Victor Hugo'nun dediği gibi “Vicdan, insanın içindeki Tanrı'dır.”⁷⁹⁴



Resim 5.6: Hon. John Collier, *Priestess of Bacchus* (Baküs Rahibesi, 1885-1889)
Eser, spiritüel olgunlaşmanın simgesel görselini sunmaktadır: Arzunun katledilmiş derisi, inisiyatik zaferin başa takılmış tacı ve elde, tepesinde -aydınlanmış bir beyin epifizini ve Brahma'nın gözünü temsil eden- bir çam kozalağı bulunan -omurga (Vav) temsiliindeki- asa.

⁷⁹³ Mastrogiovanni, a.g.e., s. 84.

⁷⁹⁴ Victor Hugo, *Intellectual Autobiography: Ideas on Literature, Philosophy and Religion*.

İçinde çoğulluk barındıran egonun ölümü, çokluktan tekilliğe giden bir yolculuktur. Bu, kişinin içinde var olan çelişkili ve kontrol edilemez isteklenme dürtülerinin sessizleşerek tekilliğe doğru yok olmasıdır. Ezoterik geleneğin ilahi olanla tekrar birleşme olarak adlandırdığı bu olgu, etimolojik olarak İngilizcedeki *religion*, yani ‘din’ kelimesiyle yakından ilgilidir. Latince *religio*’dan gelen *religion* kelimesi, *re* (yeniden) + *ligare* (birleştirmek, bağlamak) olarak iki kelimeden oluşan bileşik isimdir ve Sanskrit dilindeki *Yoga* kavramını karşıladığı gibi temelde ‘yeniden birleşmek/bir olmak’ anlamına gelmektedir.⁷⁹⁵ Dolayısıyla ego’nun ölümü, birlik bilincinin bölünmesine sebep olan etkeni ortadan kaldırmış olur. Bu kavramı temel olarak aldığımızda, mitolojik anlatılarda geçen azizlerin simgesel ölümünü, yeraltı dünyasına inişleri, Dante’nin cehennemini, ejderha ve canavarlarla savaşların ne anlama geldiğine dair fikir geliştirmek mümkündür. Bu psikolojik ölümlerle, Bilinç ya da ruh (Hinduizmdeki Atman, Beatrice, Persephone, Helen, Sita vs.) kafesinden kurtulur ve acıdan özgürleşme gerçekleşir.⁷⁹⁶

Spiritüel psikolojideki ego kavramının *Parsifal*’deki karşılığı ana karakterin savaştığı ve sonunda yok ettiği kötücül büyücü Klingsor’dur. Şatosunda Parsifal’i baştan çıkarmaya ve aklını karıştırmaya çalışan Klingsor’a ait binlerce peri ise Parsifal’in egosunun çoklu ‘ben’lerine karşılık gelmektedir. Hint mitolojisinde insanın içinde bir canavar olarak hayal edilen *Papapurusha*’nın^{797*} (*Sa. पापपुरुष*) yok edilmesi sonucunda, Sanskritçe özgürleşen ve uyanan bilinç anlamına gelen *Atma-Vidya* elde edilmektedir.⁷⁹⁸ Parsifal, Kase Krallığına girmeden önce kuğuyu yaraladıysa da Monsalvat’a adım attıktan sonra şehvet ve arzu artık kalbinde barınmaz. O, kendinden bir derviş yaratmış, içindeki tanrısallık ile buluşup öz arketipine yani İsa Mesih’e dönüşerek Kase Krallığının kurtarıcısı olmuştur. Aşağıda farklı mitolojik anlatılarda egonun çoklu tezahürüne karşı verilen mücadele ve yolculukların örnekleri görülebilir:

⁷⁹⁵ (Çevrimiçi) <http://www.dlshq.org/download/hinduismbk.pdf>, 4 Nisan 2018.

⁷⁹⁶ (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/psychology/1761-what-is-ego.html>, 21 Temmuz 2017.

⁷⁹⁷ *Papapurusha: Zalim, alçak kimse

⁷⁹⁸ Weor, **Parsifal**, s.137-140.



Resim 5.7: “Herkül ve 9 başlı canavar Hidra”: Egonun çoklu doğasının mitolojik bir simgesi



Resim 5.8: “Kendisine bakanı taşa çeviren yılan başlı Medusa”: Egonun çoklu ve tekinsiz yapısının bir simgesi



**Resim 5:9: “‘Dağların anası’, Kaf Dağı’na uçan ve sonunda yanarak tekilliğe kavuşan Simurg”:
İslam mitolojisinde Ego’nun yok oluş anlatısı**



**Resim 5.10: “Klingsor’un şatosundaki binlerce çiçek perisi”:
Ego’nun aldatıcı yüzleri**

6. Spiritüel Aydınlanma Temsilleri: ‘Büyülü Haç’ ve ‘Kundalini’

Weor’ın belirttiği gibi, dikey fallus ve yatay uterus’un cinsel birleşimi ‘evrensel haç’ oluşturmaktadır. Ezoterik öğretilerde Kundalini^{799*}, büyülü S, ya da diğer adıyla yılan; Haç ya da İbranice’deki *Tav*^{800*} harfi ile yakından bağlantılıdır. Nitekim, görüldüğü üzere ‘+’ harfi bir haç formundadır. Dolayısıyla yılanın ateşi, ancak haçın kutsal oluşum gücünde, yani dişil ve eril prensibin birleşiminde uyanışa geçmektedir. Bu, aydınlığın ve penetrasyonun aktif prensibi ile karanlığın, soğurmanın ve kabul edişin pasif prensibinin birleşimidir.⁸⁰¹ Diğer bir deyişle, bir *mandala* olan haç formu, cinsel ‘bir’leşimin antik ve ezoterik bir simgesidir. Resim 5.11’den anlaşılacağı gibi, ‘T’ üzerindeki büyülü S (yılan), Yahudi mitolojisinde Musa’nın İsrailoğullarını iyileştiren bronz yılanında simgeleşmiştir. Aslında bu, içinden cinsel enerjinin geçtiği ve cinsel sıvıları üreten omurganın kontrol altına alınmasıyla ilgili bir metafordur.



Resim 5.11: Musa’nın Tanrı’nın emriyle yaptığı ve İsrailoğullarını iyileştiren bronz yılan: T (haç) üzerinde büyülü S

⁷⁹⁹ ***Kundalini**: Evrenin en saf, elektrik ve okült gücüdür; her bireyde potansiyel olarak bulunan spiritüel ve kozmik enerjidir. Weor, **Parsifal**, s. 278.

⁸⁰⁰ ***Tav**: Antik formu ‘+’ şeklindedir. Bu harfin modern İbrani, Yunan ve Arapçadaki karşılığı *Tav*’dır (ת) ve İbranice’de ‘işaret’ anlamına gelir. İbranice, Yunanca ve Arapçadaki ses karşılığı ‘t’ sesidir. Kadim piktograf (ya da hiyeroglaf) ‘+’, Sami dilinde önce ✕ şeklini, daha sonra zamanla ך halini almıştır. (Çevrimiçi) http://www.ancient-hebrew.org/alphabet_letters_tav.html , 11 Şubat 2018.

⁸⁰¹ Weor, a.g.e., s.146.

Aşağıda insan bedenine ait kadim ezoterik simgede görüldüğü gibi (Bkz: Sembol 5.4) iki yılan; su ve ateşi, yani dişil-eril prensibin birleşimini, kanatlar ise arınıp yükselmeyi ve yüksek bir bilinçlilik halini temsil etmektedir. Weor, insan kurtuluşunun anahtarının ilikte (*medulla*) ve *seminal*^{802*} enerjide gizlendiğini, bunun dışında aranacak tüm çıkış yollarının ise anlamsız olduğunu belirtmiştir. Seminal enerjinin beyne yükselmesi, omurga düzeyinde var olan iki sinir kanalından geçmektedir. Kundalini, yılan gücü, mistik ateş, ilkel enerji ya da Shakti potansiyeli; koksiks kemiğinin manyetik merkezinde, *Muladhara* çakrasında uyur halde bulunmaktadır. Aydınlanma için Kundalini enerjisi beyne doğru çıkmalıdır. Yılanın gücü ancak haçın oluşumu ile uyanışa geçmektedir.⁸⁰³



Sembol 5.4: Dişil ve eril prensiplerin birleşiminde kanatlanmış yüksek Bilinç

Haçın tepesine tırmanan S şeklindeki sürüngen omurganın S şekliyle bağlantılıdır. Her şey omurgada saklıdır, çünkü beyin ve cinsel organlar arasındaki tüm sinir ve iletişim ağını içinde saklayan hat, omurganın kendisidir. Cinsel sıvı omurilikte üretilir. Weor, Masonluk'taki otuz üç derecenin de buradan geldiğinin altını

^{802*}**Lat. Seminal:** Latince sözcük semen ya da semin, 'tohum' anlamına gelmektedir. Günümüz İngilizcesinde, "biyolojik olarak cinsel birleşmeyle üreyebilen erkek organizmaların spermini taşıyan meni," anlamında kullanılmakla birlikte, ezoterik gelenekte anlam olarak hem eril hem dişil insan organizmasının içindeki döl suyunu ve cinsel enerjiyi karşılamaktadır. Bunun nedeni, kadın ve erkeğin de kendi yaratıcı 'tohum'unu içinde barındırmasıdır. Nitekim, yaradılış için bu iki tohumun bir araya gelmesi gerekmektedir. Weor, a.g.e., s.283. Thesaurus sözlüğüne göre sözcük, 14. yüzyıl Latincesindeki 'bitkilerin tohumu' ifadesinden gelmiş olup *serere* yani 'tohum ekmek' fiilinden türemiştir. Latince sözcüğün kökeni, Hintavrupa dilinde yazılı örneği bulunmayan *sē- kökenine (tohumun özü, orijin, yaymak, sebep) uzanmaktadır. (Çevrimiçi) <http://www.dictionary.com/browse/semen>, 21 Şubat 2018. 'Evrensel birlik' enerjisiyle bütünleşmeyi sağlayacak belirli fiziksel, zihinsel disiplin ve öğretiler barındıran Hindu felsefesine ait Yogik bilimine göre *semen*, tüm bedende potansiyel bir gizlilikte bulunmaktadır. Hücrelerde varlığını her an sürdüren *semen*, cinsel istenç ve orgazm anında tüm vücuttan çekilip yoğunlaştırılarak cinsel organa gönderilmektedir. Weor, a.e., s.283.

⁸⁰³ A.e. s.151, 278.

çizer: Nitekim otuz üç derece, içinde seminal enerjinin bulunduğu otuz üç omura karşılık gelmektedir.⁸⁰⁴

Kundalini enerjisi, her sufînin ve Nirvana'ya erişenin bedeninde gelişmiş olarak var olur. Dolayısıyla, kişinin içindeki eril ve dişil prensiplerin buluşması, kişiyi spiritüel uyanışa yönlendirmektedir. Zıt kutupların birbirine akışıyla Kundalini'nin potansiyele açığa çıkar. Bilgi Ağacı'ndan meyve yiyerek iyi ve kötünün bilgisine erişen insanın, cinsel gücünü nasıl kullanacağına karar verme sorumluluğu da kendine aittir: Yılanı boyun eğmek; yani egosunun çoğul seslerini susturmadan, istenç-e köle biçimde yaşamak ya da diğer tarafta, bu enerjiye hakim olmak ve nefsini terbiye etmek... Hangisini yapacağı kişinin kendi seçimidir ve simgesel olarak Aden'e girip girmeyeceğini kendi belirler. Eril ve dişilin fiziksel birleşiminden doğan fiziksel beden, organizmanın içinde kullanıldığında yeni spiritüel bir doğuma olanak sağlar. Zaman, uzam ve egonun yitip gittiği, ezoterik bir bilincin yükseldiği, 'makro-mikro evren' prensibinin ve her şeyin birbiriyle bütün olduğunun algılandığı bu bilinçlilik hali, egoist bir varoluştaki yıkım getiren acı dolu yanılsamadan kurtuluşu müjdelemektedir.

Nitekim, tüm dinlerin derininde cinsel enerjinin aydınlanmaya giden yol olduğu örtük bir şekilde anlatılmıştır. Campbell'ın ifadesini hatırlayalım: *"Dinin en sevdiğim tanımı, 'mitolojinin yanlış yorumlanması'dır. Bu yanlış yorumlanma, sanki spiritüel mitolojik simgeler gerçekten tarihi olaylara atfediyormuş gibi davranılmasına dayanmaktadır."* Hristiyan geleneğindeki vaftiz ayininin mitolojik ve ezoterik anlamlarına dikkat çektiği pasajında, Kutsal Ruh (ateş) ve gizli yaşam suyunun sonucu olarak, Hristiyan teolojisinde ruhun yalnızca 'ikinci bir doğum' ile var olabileceği inancına işaret etmiştir:

"Kutsal Ruh'un erkek ateşiyle döllenmiş dişi su, tüm mitolojik imgelem dizgelerinde bilinen dönüşüm suyunun eşdeşidir. Bu ayin, dünyayı ve insanı yeniden ve yeniden yaratan kaynak-ananın, Hindu lingamının simgelediği gizemin, kutsal evliliğinin versiyonudur. Bu kurnaya girmek mitolojik alana dalmaktır; yüzeyi kırmak gece-denize doğru eşiği aşmaktır. Simgesel olarak çocuk, su başına dökülünce bu yolculuğu yapar; rehber ve yardımcıları rahip ve vaftiz ebeveynleridir. Hedefi Ebedi Benliğinin ebeveynleri olan Tanrı'nın ruhu ve Merhamet Rahmi'ni ziyaret etmektir. Sonra fiziksel gövdenin

⁸⁰⁴ A.e., s.278.

ebeveynlerine döndürülür. Kiliseye erginlenmemiz [inisiye olmamız] olan vaftiz ayinine dair çok azımızın bir fikri vardır. Yine İsa'nın sözleri apaçıktır: *'Doğrusu ve doğrusu sana derim: bir kimse yeniden doğmadıkça, Tanrı'nın krallığını göremez.'* Nikodimos ona dedi: *'Bir adam ihtiyarken, nasıl doğabilir? Anasının rahmine ikinci kez girip doğabilir mi?'* İsa yanıtladı: *'Doğrusu ve doğrusu sana derim: Bir kimse sudan ve ruhtan doğmadıkça Tanrı'nın krallığına giremez'* [Yuhanna 3:3-5]⁸⁰⁵

Campbell doğumun, -fiziksel ya da spiritüel olsun- her zaman cinsellikle bağlantılı olduğuna dikkat çekmiş, mitolojinin temelde varoluşun tüm katmanlarını simgesel şekilde anlattığını vurgulamıştır. Tıpkı fiziksel beden gibi ruhun da yaratılması, doğurulması gerekmektedir. Bilgi Ağacı'ndan yediği elmayla cinselliğin bilgisine erişen ve dolayısıyla olgun bir spiritüellik için gerekli tohumu (*semen*) ve potansiyele sahip olan insanın, kendinden yeniden doğması da cinsel bir olgudur. Bu ezoterik giz, Tekvin'de 'Nuh Tufanı' pasajında da görülmektedir. Tanrı, selden kurtulmasına yarayacak bir gemi inşa etmesi için Nuh'a çok belirgin yönlendirmeler vermektedir. Nuh, yeryüzündeki canlıları kurtarabilmek için ilahi emir buyruğu altında bir gemi inşa eder. Bu emire göre sadece 'temiz' olanlar sağ kurtulacaktır. 'Gemiye inşa etmek' eylemi burada yine simgesel anlamda kullanılmıştır: *"Kendine gofer ağacından bir gemi yap. İçini dışını ziftle, içeriye kamaralar yap"* (Tekvin 6:14). Burada geçen 'gofer' in ne tür bir ağaç olduğuna dair bir bilgi yoktur. Weor, 'gofer' (*İng.* gopher) diye bir ağaç türü olmadığını, akademisyenler arasında ağacın kimliğine dair anlamsız tartışmaların sürdüğünü belirtmiştir. Weor'a göre aslında burada geçen kelime *literal* anlamda bir ağaç değildir. Türkçe Tekvin çevirisinde 'gofer ağacı' olarak geçen kısım, İbranicede עֵץ־גִּפְרִי şeklinde yazılmaktadır.⁸⁰⁶ Weor, ilk iki harf olan (עץ) 'ets'in (*Ayin, Tzadi*) 'odun' ya da 'ağaç' olarak yorumlanabileceğini söyler.⁸⁰⁷ Daha önce de belirtildiği gibi Kitab-ı Mukaddes'te önemli olarak iki ağaçtan söz edilir ki ikisi de (עץ) 'ets' ile yazılmaktadır:

עץ החיים: Yaşam Ağacı

עץ הדעת טוב ורע: İyi ve Kötü'nün Bilgi Ağacı

⁸⁰⁵ Campbell, **Kahraman**, s.278-279.

⁸⁰⁶ (Çevrimiçi) <http://biblehub.com/text/genesis/6-14.htm> 3 Şubat 2018.

⁸⁰⁷ Weor, 26 Mart 2014, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/scripture/3394-what-is-the-meaning-of-noah-and-the-ark.html>, 30 Mart 2017.

Cennetten kovulma hikâyesi, Bilgi Ağacı'nın kötüye kullanılmasıyla başlamıştır. Bunu telafi edip Aden'a geri dönmek de aynı ağacın sayesinde gerçekleşecektir. Dolayısıyla bu ifadedeki עץ kelimesini 'odun' değil, 'ağaç' olarak düşünmek daha doğrudur. Diğer tarafta Weor, İbranicedeki גפר *gofer* kelimesinin, גפרית *gophyrith* yani 'sülfür' (kükürt) kelimesinin kısaltılmışı olduğunu belirtmiştir. Simyacılıkta sülfür, ateşin simgesidir. Dolayısıyla bu pasaj aslında şunu der: “*Kendine sülfürlü ağaçtan bir gemi yap*” (Tekvin 6:14). Sülfürlü ağaç, Eski Ahit'in 'Mısır'dan Çıkış' kitabında anlatılan (3:1-4:17), Musa'nın gördüğü ve aydınlanmasını sağlayan 'yanan çalılık' imgesiyle paraleldir. Bu imge, ateş yakmak için kullanılan bir 'kibrit çöpü' yani üzerine sülfür dökülmüş bir odun/ağaç metaforudur: Bu, Bilgi Ağacı'nın ta kendisidir:

“Musa kayınbabası Midyanlı Kâhin Yitro'nun sürüsünü güdüyordu. Sürüyü çölün batısına sürdü ve Tanrı'nın dağına, Horev'e vardı. RAB'bin meleği bir çalıdan yükselen alevlerin içinde ona göründü. Musa baktı çalı yanıyor, ama tükenmiyor” (Mısır'dan Çıkış, 3:1-2)



Resim 5.12: Jerry Thompson, *Moses and the Burning Bushes* (Musa ve Yanan Çalılık)

Kitab-ı Mukaddes'te 'bilgi' ya da 'bilme' eyleminin cinsel çağrışımları vardır:

*“Adem karısı Havva ile **yattı**. Havva hamile kaldı ve Kayini doğurdu. 'RAB'bin yardımıyla bir oğul dünyaya getirdim' dedi”* (Tekvin 4:1)

Bu pasajın orijinalinde, ‘yattı’ kelimesi yerine İbranicede יָדָא yā-da⁸⁰⁸ kelimesi kullanılmıştır. Kelime, ‘bilmek’ fiilinin geçmiş zamana göre çekilmiş halidir. Dolayısıyla burası, Türkçede “*Adem karısı Havva’yı **bildi***” şeklinde çevrilmelidir. Burada ‘bilgi’, cinsel bilgiyi ima eder ki bu da ateş ile bağlantılıdır. Bu, omurgada yükselen yılanın ateşidir. Zira cinsel arzu ‘yanan’ bir enerjidir. İncil’deki bir diğer örnek aşağıdaki gibidir:

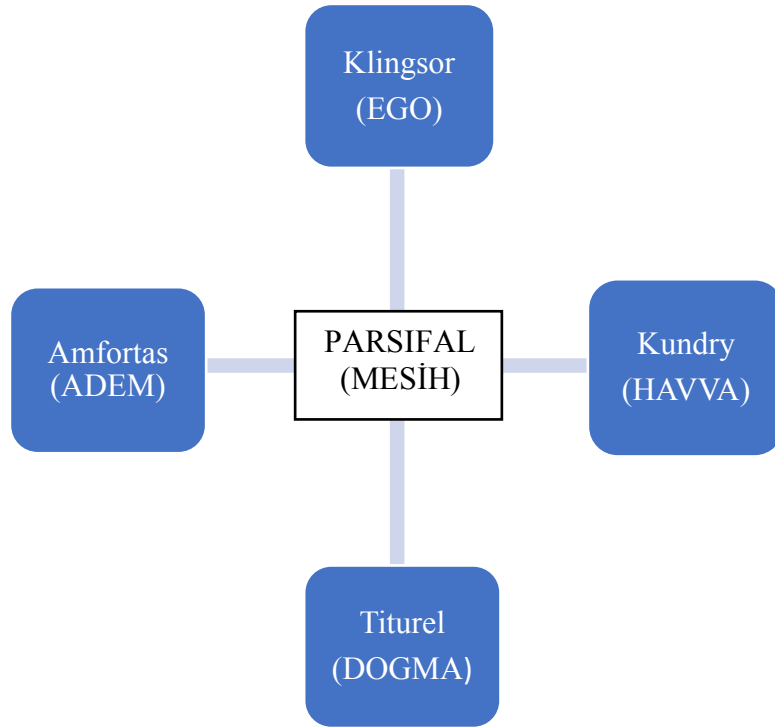
“*Melek ona dedi: Korkma, Meryem; çünkü Allah önünde inayet buldun. Ve işte, gebe kalıp bir oğlan doğuracaksın ve adını İsa koyacaksın.*”
“*Meryem de meleğe dedi: Bu nasıl olacak? çünkü ben er **bilmem**.*” (Luka 1:30-34)

Buradaki yanan enerji, psikanalitik bağlamda *libido*’ya karşılık gelmektedir. Bilindiği gibi *libido* sadece cinsel enerji değil, aslında tüm yaşam enerjisinin toplamıdır. Dolayısıyla İyi ve Kötü’nün Bilgi Ağacı’nın ikili (*dualistic*) bir doğası vardır. Doğal olarak mistik öğretiyeye göre, Nuh’un gemisini inşa etmek ve Aden’e (*cennet*) geri dönmek için kişi bu enerji ve bilgiyi doğru şekilde kullanmayı öğrenmelidir.

II.perdede Parsifal’in Kundry’nin öpücüğüyle birlikte duyumsadığı yara bu nedenle bir ‘yanma’ olarak hissedilir (“*Amfortas! Yara! Yara! Kalbimin içinde yanıyor!*”). Kundry’nin, Aden’deki yılan gibi Parsifal’e elmayı, yani cinsel bilgiyi sunması, Parsifal’i kurtuluşa götürecek *Daath*’ı (Gnosis), yani tanrısal bilgiyi de ona bahsetmiş olur. Cinsel bilgi, Amfortas’ın aksine, Parsifal’in erginlenmesini ve Mesih’e dönüşümünü sağlayacaktır. Parsifal’in nefsi Kundry’nin reddedilmesi ve ehlileştirilmesi onu kurtuluşa götürecek yegâne yoldur. Zira Kundry, bu zamana kadar tatmin edildikçe daha çok fetih talep etmiş ve daha çok acı çekmiştir. Kundry’nin çelişkisi burada yatmaktadır. Wagner’ci dramının nefsi Kundry, kötücül güç Klingsor yani ego tarafından hapsedilmiş ve oyuncak haline getirilmiştir. Aslında o da Kase’nin kutsal ideallerine hizmet etmek ister ancak her seferinde Klingsor’a yenilmekte ve başarısız olmaktadır. Bu nedenle Havva-Kundry’nin bu ‘kölelik’ hali, Adem-Amfortas’ın, egonun kontrolündeki cinsel enerjisine ya da Schopenhauer terminolojisiyle ‘istenç-in köleliğine’ karşılık gelmektedir.

⁸⁰⁸ (Çevrimiçi) <http://biblehub.com/text/genesis/4-1.htm>, 3 Mart 2018.

Şekil 5.6’de görüldüğü gibi Parsifal, öz arketipine yani Mesih’e dönüşerek dört köşeli haçın ortasında yerleşir. Böylelikle bütünleşme çemberi *mandala*’yı tamamlayan, zıtlıkları birleştiren, kusurları eleyerek mükemmelliği oluşturan kurtarıcı haline gelir. Bir tarafta Parsifal’ın yıkıcı egosu Klingsor ve diğer tarafta cezalandırıcı, kısıtlayıcı dogmatik dini temsil eden Titurel birbirlerini eler. Dişi Kundry (Havva) ve erkek Amfortas (Adem) birleşerek Parsifal’i, yani Mesih İsa arketipini oluştururlar. Wagner’in kendi sözleri bu denklemi netleştirir: “*Lakin, ancak ileri görüşlü biri anlayabilir bunun derin anlamının ne olabileceğini. Adem artı Havva eşittir İsa. Peki şunları da eklemem nasıl olurdu bu denkleme: Amfortas artı Kundry eşittir Parsifal?*” Klingsor’u, yani egoyu öldürmek için yaptığı haç işareti, Parsifal’in kendi içsel dönüşümünün en büyük habercisi ve *mandala* simgesinin açık bir işaretidir.



Şekil 5.6

III. perdede ormanda Gurnemanz ile karşılaşan Parsifal’ın Hayırlı Cuma gününde geri dönüş yapması İncil’e ait önemli bir referanstır. Çarmıhta egosunu feda eden İsa’nın ölüm gününde, Parsifal da egosundan vazgeçmiş ve teslimiyet içinde başladığı noktaya geri dönmüştür. Üzerindeki siyah zırhını çıkararak, gerçek özünü

örtlen Maya'nın peçesinden, istenç-ten ve egoizminden tamamen arınır. Gurnemanz, Kundry ile birlikte onu yıkamak için mukaddes nehrin başına götürür. Parsifal'i tekrar Kale'ye dönmesi, özellikle de Titurel'in cenazesine katılması konusunda cesaretlendirir. Burada "Wagner'in ortaya koyduğu ilginç nokta ise 'ölümsüz' Titurel'in, Klingsor (ego) yok edildiğinde ölmüş olmasıdır. Bu bölgede her şey birbiriyle bağlantılıdır ve ikisi aynı spiritüel özelliğin iki zıt yönünü temsil etmektedir."⁸⁰⁹ Zira Kase Krallığı, Parsifal'in spiritüel yolculuk alanıdır.

7. Dogmatik Din ve Rasyonel Düşünce: Titurel Klingsor'e Karşı

Daha önce belirtildiği gibi, simgesel açıdan Mızrak, *verme istenç-i*, *yaratma istenç-i* ve en önemlisi de *kurtarma istenç-i*ni temsil etmektedir. Ancak ezoterik bilgiyi içselleştirememiş ve olgunlaşmamış kişiler için Mızrak (yani fallik cinsel enerji ve güç) sadece egoist arzuların tatmin edilmesi için kullanılmaktadır. Bu güç, *hükmetme istenç-i* ve *hayatta kalma istenç-i* ile ilintilidir. Sosyal Darwinizm'i benimseyen rasyonalist düşünürler için bu gücün merhamet ve yaşam vermek için kullanılması anlamsız olduğu kadar aynı zamanda bir zayıflık göstergesidir. Zira daha önce de bahsedildiği gibi Nietzsche merhamet duygusunun, varoluşu itibarıyla 'insan doğasına' aykırı olduğunu belirtmiştir.

Titurel, ilahi birlik inancını koruyabilmek adına dinsel öğretiyi, insandan çok daha üstün bir yere koyan, onu sarıp sarmalayan, onunla ilgili kurallar, cezalar koyan dogmatik ve kurumsal Kilise'yi, ya da genel olarak geleneksel, zahiri perspektifteki din anlayışını temsil etmektedir.⁸¹⁰ Bu bağlamda bakıldığında başka bir önermenin önü açılmaktadır: Titurel, Kutsal Kase Krallığının üzerine çökmüş, ne ölü olan ne yaşayan, insanların bilinç dışında 'gücü' hissedilen, buyurgan ve cezalandırıcı 'kadir-i mutlak' Tanrı olduğu öne sürülebilir. Gelgelelim, Baba-Tanrı modeli Amfortas'ın acısına merhem olmak bir yana, onun yarasını daha da kanatmaktadır. Yaradılış mitosunun Adem'de kişileştirdiği insan ve yarası, kurumsal dinin baskıları ve

⁸⁰⁹ Mastrogiovanni, a.g.e., s.160.

⁸¹⁰ A.e., s. 175.

dogmatik kurallar ile yok edilememektedir. Din, ‘insani çıkmaz’ı algılamak yerine, sadece ‘günah’ kavramını yeniden üreterek, insanları hiçbir zaman erişemeyecekleri bir ‘cennet’ vaadiyle oyalamaktadır. Wagner, bu karşılığı eserine yerleştirerek kurtuluşun dini kurallarda değil, istenç-in reddi, egonun öldürülmesi ve cinsel enerjinin doğru kanalda kullanılarak *Sapiens*’in evrimsel çıkmazından arındırılmasında olduğuna işaret etmektedir.

Diğer tarafta Klingsor, bireysel bir katmanda Parsifal’in egosuna karşılık gelirken Mastrogiovanni’ye göre bu karakter, daha makro bir bakışla, kendini bu inancın içine yerleştirememiş ve dolayısıyla ona isyan eden Aydınlanma Düşüncesi’nin kişiselleştirilmiş halidir. Bu iki ana akım (dogmatik din ve rasyonalist, pozitif düşünce) düşüncenin savaşı arasında geçen dramının sonunda, iki güç de anlamını ve varlığını yitirmektedir.⁸¹¹ Kurtuluş ve aydınlanma, ilahilik ve birlikle buluşulması bu iki baskıcı olgudan arınmayla gerçekleşir. Zira aydınlanma ve bilinç uyanışı, rasyonel düşünceyle ya da bilimle varılabilecek bir yer değildir. Ezoterik öğreti içrektir ve insanın kendi içine dönmesiyle ancak kalp yoluyla içselleştirilecek bir bilgidir. Diğer tarafta insanı, dini dogma da aydınlanmaya götürmeyecektir. Wagner’in sözleri buna açıklık getirmektedir: “...eğer İnsanoğlu sevgiye kilit vurmak için yasa koyduysa...o aslında kendi varoluş yasasına karşı günah işlemiştir ve bunu yaparak kendini katletmiştir.”⁸¹² Nitekim, Titurel (dogmatik din) gerçekten de kendini katleder. Kutsal emanetleri korumak için bu kaleyi inşa etmiştir ve aslında emanetleri koruyarak onlara kilit vurmuştur. Onları korumaları için şövalyeleri görevlendirmiştir. Bilindiği gibi Klingsor da o şövalyelerden biridir. Titurel, Kase’nin herkese yetebilecek şefkat ve affetme erdemini insanlara özgürce bağışlayacağına, Klingsor’u kusurları yüzünden reddetmiştir yani aslında “sevgiye kilit vurmuştur”. Öte yandan Klingsor (dini reddeden Aydınlanma Düşüncesi), kendi çaresizliği içinde ilahi olana ve spiritüelliğe duyduğu inancı yitirmiş ve Titurel’in başarısızlığını kanıtlamak için Kase şövalyelerini cazibe oyunları ile fethetmeye başlamıştır. Kase ve Mızrak’ı ele geçirmek, Klingsor için ilahi olanın var olmadığını ve dolayısıyla Titurel’in hizmet ettiği

⁸¹¹ A.e.

⁸¹² PW, 8:301.

şeyin bir safsatadan ibaret olduğu düşüncesinin kanıtlamakla eş değerdir, bir bakıma Tanrı'yı fethetmektir. (Nietzsche: "Tanrı öldü")

Klingsor, saf Parsifal'e Mızrak'ı şiddet amaçlı fırlatarak onu yok edebilmeyi hedeflemiştir ancak Mızrak şiddete boyun eğmez. Karşısında ezoterik bilgiye erişme yolundaki Mesih arketipi vardır. Parsifal, (*Yüzük* serisinde) şiddetle karşılık veren Siegfried'in aksine, bu sefer merhamet gösterir. Mızrak ile saldıran Klingsor, aslında Amfortas ile aynı spiritüel seviyede seyretmektedir. Amfortas, Klingsor gibi kötü bir karakter olmamasına rağmen Mızrak'ı şehveti yüzünden düşürmüştür, şehvet ise yine egoizmden kaynaklanmaktadır. Zira egoizm, yaşama arzusu ve içgüdüsünün bir sonucu olarak cinselliği kontrolünde tutmaktadır. Böylelikle, şehvet düşkünlüğü egoizmin kullandığı en önemli silah haline gelir. (Kundry'nin silahının 'cinsellik' olması bunun en açık göstergesidir.) Titurel'in, Amfortas'ın emanetleri korumasıyla ilgili üzerinde kurduğu baskı bu nedenle başarısızlıkla sonuçlanır. Kutsal Mızrak'ı (*verme istenç-i*) bir silah olarak eline alıp kullanan Amfortas, Klingsor'un üzerine sadece daha çok lanet yağdırmış olur ve sonunda Amfortas, Klingsor'a av olur ve kutsal emanet olan Mızrak'ı kaptırır. Sonuç ise hiçbir zaman iyileşmeyecek bir yaradır.

Amfortas Mızrak'ı egoist bir kibirle kullanmıştır. Bu nedenle onu kendisi düşürür, Mızrak hiçbir zaman ondan zorla alınmamıştır. Din ve kutsiyeti koruma adına verdiği kibir savaşında Mızrak'ı istemsizce yitirmiş olur. Zira bu şiddet eylemi aslında Mızrak'ın kendine has doğasına aykırıdır. Mızrak *can verme istenç-idir, can alma istenç-i* değil.⁸¹³ Bu, biyolojik olarak erkek bedeninin dölleme kapasitesiyle paralel düşünülmelidir. Mızrak fallik bir imge olarak, içinde hayat verecek tohumu barındıran kutsal emanettir. Kase ise hayat veren özün içine akacağı uterus imgesidir yani rahmin. Mızrak, yaşamı var edecek özü taşıırken, Kase yaşamı yaratır. Yaşamın var olabilmesi için Mızrak'ın Kase ile buluşması şarttır. Mızrak ve Kase doğaları gereği, şifa ve barış sağlayan adalet, kudret ve merhamet sayesinde işlevlerini yerine getirebilirler. Ancak "din adına, varlığın birliği (vahdet-i vücut) kavramının yanlış şekilde kullanıldığı - yargılamak, lanetlemek, dışlamak gibi- eylemlerde ilahi doğruculuk yoksundur. Dini yasalar ise ektiğini biçme zihniyetini ve cezayı yani 'dişe diş kana kan' fikrini

⁸¹³ A.e., s.180.

destekler.”⁸¹⁴ Tevrat’ın *Mısır’dan Çıkış* kitabındaki misilleme yasası bu konuda gayet açıktır:

“Bir adamı vuran, vurduğu ölürse, mutlaka öldürülecektir.” (21:12)

“Ve babasına yahut anasına lânet eden mutlaka öldürülecektir.” (21:17)

“Fakat zarar olursa, o zaman can yerine can, göz yerine göz, diş yerine diş, el yerine el, ayak yerine ayak, yanık yerine yanık, yara yerine yara, bere yerine bere vereceksin.” (21:23-25)

Klingsor’un, Titurel ve Amfortas tarafından lanetlenmesi böylelikle Amfortas’a geri tepmiş olur. Amfortas dinini sebep göstererek lanetler, Klingsor ise aynı şeyi Tanrı’sız, üstün akıl ile gerçekleştirir. Ancak dengeyi bulan Parsifal sayesinde Amfortas’ın yarası onu en başta yaralayan Mızrak sayesinde iyileşir, çünkü şifayı içine almış olur; o, kendi yarasıyla ve sebebiyle yüzleşmiştir. Bir zamanlar onu yargılamak ve aşağılamak için kullanılan kutsal Mızrak, şimdi ilahi amacına hizmet ederek, yani affetmek ve şifa vermek için kullanılır. Böylelikle paradigma değişir: Şifa, muhafaza ederek değil, bahşederek gelmiş olur. Amfortas böylelikle gönüllü olarak, Parsifal tarafından özgürce verilen şefkat ve sevgiyi içine alır; affi içine alan, onu kabul eden dişil enerji açığa çıkar. Kral Amfortas teslim olur ve Mızrak’ın bir kez daha ‘onun tarafında’ olmasına izin verir. Ancak bu seferki eylem spiritüellikle zenginleşmiş bir içe alıştır, bir kabul ediştir; karanlıktan aydınlığa ulaştıran bir eylemdir. Parsifal, şefkat ve tevazu hisleriyle Mızrak’ı kullanarak Amfortas’ı iyileştirmiştir. Amfortas, kendi dışı tarafını, *animasını* tanımış, kontrol altına almış ve onunla bütünleşmiştir.

8. Kundry, Havva ve Mecdelli Meryem Analojisi

Daha önce de belirtildiği gibi Kundry birden çok karakterin bileşimidir: O, *Gezgin Yahudi*’nin Herodias’ı, Valküre Gundryggia, Wolfram’ın Orgeluse’ü, İncil’de Yahya’nın ölümüne sebep olan, yedi tül dansı yapan baştan çıkarıcı dansöz Salome’dir; ayrıca simdiye kadar anlaşıldığı üzere, yaratılış mitosundaki Havva ile bağlantıları son derece belirgindir. Gelgelelim Kundry, Havva ile bire bir ilintili ve

⁸¹⁴ A.e. s. 181.

İncil'e ait çok önemli başka bir figürün daha yansımasıdır. Wagner, Kundry karakterini, İsa'nın sayesinde kurtuluşa eren fahişe Mecdelli Meryem olarak sunmuştur. Bu analogi kendini en açık biçimde III. perdede gösterir.

Lucy Beckett, Wagner'in 1848'deki *Nazaretli İsa* taslağındaki bir sahnede, Mecdelli Meryem'in -III. perdede Kundry'nin Parsifal'e yaptığı gibi- İsa'nın önünde eğilip onun başını mesh ettiğine ve ayaklarını yıkadığına işaret etmiştir.⁸¹⁵ Matta İncili bunu açıkça belirtmektedir: “*Ve İsa Beytanyada cüzamlı Simunun evinde iken, bir kadın beyaz mermer bir kaptan çok kıymetli yağla ona geldi ve o, sofrada otururken onun başına döktü.*” (Matta 26:6-7) Burada bahsedilen kadın figürü elbette Mecdelli Meryem'dir. Mecdelli Meryem, “bazı İncil tarihçileri tarafından Marta ve Lazarus'un kızkardeşi Beytanyalı Meryem olarak da anılmaktadır”.⁸¹⁶

Gnostik İncillerin ezoterik anlamlarını çözümleyen Freke & Gandy'nin yazdığı *İsa ve Kayıp Tanrıça* (2001) adlı eser, ilk Hristiyanlara ait mistik öğretilerin Roma Kilisesi tarafından bastırılışına ve bu öğretilerde kullanılan figür ve metaforların mitsel doğalarından saptırılıp birer dogma haline getirilişlerine ışık tutmaktadır. Eser, Gnostik Hristiyanlıkta İsa ve Mecdelli Meryem'in mitsel birer figür olarak ele alındığına ve yaşamlarına dair anlatıların ise mistik aydınlanmaya giden yolun derinlikli felsefesini sunan spiritüel bir alegori olduğuna işaret etmektedir:

“Mısır'dan çıkış alegorisinde, Joshua/İsa, Vaad Edilen Topraklar'a geldiği zaman, fahişe Rahab'ı, surlarla kaplı Eriha şehrinden kurtarır. Burada Rahab 'psişe'yi, Eriha şehri ise 'beden'i sembolize eder. Matta İncili, özellikle Rahab'ı, İsa Mesih'in atalarından biri olarak adlandırarak bu hikâye ile İncil'deki, fahişe Mecdelli Meryem'i kurtaran İsa Hikâyesi arasında mitolojik bir yansıtışa işaret eder. Gnostik İncillerde anlatılan bir İsa Hikayesi'nde hem Bâkire Meryem ve hem de Kurtarılan Fahişe Mecdelli Meryem İsa'nın Çarmıhı'nın önünde dururken tasvir edilirler. Bâkire Meryem Sophia'yı (Cennet'teki nefis) ve Mecdelli Meryem Achamoth'u (dünyaya düşmüş ve cehalet içinde kaybolmuş nefis) temsil etmektedir. İsa, Bâkire Meryem'e 'Anne bu senin çocuğun' der, [yani aslında 'Bu senin dünyaya düşmüş ve cehalet içinde kaybolmuş hâlin' demektir.]^{817*} Mecdelli Meryem'e ise 'Bu senin annen' der, [yani aslında 'Bu senin Cennet'teki hâlin' demektir.] O andan sonra iki kadın aynı evi paylaşmaya başlarlar. Eleusis Miti'nin sonunda Tanrıça'nın iki görünüşü olan Demeter ile Persephone'nin birleşimi gibi, İsa

⁸¹⁵ Beckett, a.g.e, s. 9ff.

⁸¹⁶ Mastrogiovanni, a.g.e., s.160.

⁸¹⁷ * Parantez içindeki ifade, yazar Cengiz Erengil & Ahmet Y. Özbilen'in şahsi notlarıdır.

Miti'nde de Bâkire Meryem ile Mecdelli Meryem birleşir, İsa 'Tamamlandı!' der.⁸¹⁸



Resim 5.13: “Elinde merhem şişesi tutan Mecdelli Meryem,” Luca Signorelli (1504) solda

Resim 5.14: Beytanyalı Meryem tarafından mesh edilen İsa (sağda)

Erengil ve Özbilen makalelerinde, *İsa ve Kayıp Tanrıça*'ya atıfta bulunarak İncil'deki 'fahişe' Mecdelli Meryem'in aslında yaratılış mitosunda anlatılan Aden'den düşmüş Havva'nın yeryüzüne inmiş hali olduğuna ve temel olarak bu iki kadın figürünün da gerçek tarihi bir figürü değil, insanın nefsini simgelediğine vurgu yapmışlardır:

“Ezoterik öğretilerde her insanın nefsi (*soul*) Göklerden ya da Cennetten yeryüzüne düşmüş olarak kabul edilir. Yeryüzüne düşen nefis ya da tanrısal kıvılcım (*divine spark*) gündelik yaşam içinde başıboş dolaşırken kaybolur, cehalet içinde yaşar ve tecavüze uğrar. Düşmüş olan her nefis kaybolmuştur, cahildir ve tecavüze uğramıştır. Sadece Bilgeliği ya da Hikmeti (*Sophia*) kazanarak kişi bu durumdan kurtulabilir. Sophia, bu düşmüş ve kaybolmuş nefsin Göksel Kaynağını yeniden yaşayış yolculuğunda ona rehberlik eder. Pythagoras kendisinin bir filozof ya da 'Sophia'nın Aşığı' (*Lover of Sophia*) olduğunu söyleyen ilk kişidir.⁸¹⁹

Kundry-Mecdelli Meryem analogisinin ezoterik açılımı, özellikle II. perdede Kundry-Parsifal karşılaşmasında ve daha sonra III. perdede Hayırlı Cuma'da kendini

⁸¹⁸ Freke & Gandy, *İsa ve Kayıp Tanrıça*'yı alıntıllayan Cengiz Erengil & Ahmet Y. Özbilen, “Kutsal Metinlerde ‘Tanrısal Olan’ın Dişil Yanı’nın Bastırılışı” **Düşün-ü-yorum**, Mart 2012, Sayı:22 (Çevrimiçi) <http://www.dusunuyorumdergisi.com/kutsal-metinlerde-tanrisal-olanin-disil-yaninin-ba/>, 5 Aralık 2017.

⁸¹⁹ Erengil & Özbilen, a.g.e.

göstermektedir. Gelgelelim bunlardan önce, ilk perdede Mecdelli Meryem’le ilgili önemli bir referans göze çarpmaktadır. Atıyla uçarak gelen Kundry elinde tuttuğu şişeyi Gurnemanz’a uzatarak, “İşte! Alın! Merhem...” der. Amfortas’a getirdiği merhem, bir an için Amfortas’ı rahatlatır da onun asıl kurtarıcısı Parsifal olacaktır. Kundry’nin elindeki bu ‘şifa’ şişesi, Mecdelli Meryem’i veya diğer bilinen ismiyle Beytanyalı Meryem’i betimleyen birçok dini içerikli resimde karşılığını bulur (Bkz.: Resim 5:13 & 14). Wagner, bu analogiyi açık etmek adına karakterin sahneye girişinde bu şişe simgesini kullanmıştır ancak I. perdede Kundry henüz İsa/Kurtarıcı arketipi, yani Parsifal ile tanışmamıştır. O yüzden vahşi, yarı-hayvan, ehlileşmemiş, aldatıcı bir figür olarak belirir. Zira o, Klingsor’un kötü emellerini gerçekleştirmekle yükümlü bir köledir. O insanın egosuna köle olmuş nefstir; istenç-in antropomorfize halidir.

Parsifal tarafından reddedilen Kundry’nin, III. perdede hırçın, tekinsiz ve dengesiz halinden eser kalmaz. Böylelikle Kundry metaforu üzerinden sunulan nefis, kontrol altına alınmış olur. O, artık efendisine hizmet eden, kutsal nehirden getirdiği su ile ayaklarını yıkayan ve sonra saçlarıyla ayaklarını kurutan sakinleşmiş, huzur bulmuş nefstir; o, İsa’nın fahişelikten ‘kurtarılmış’ gelinidir/karşılığıdır. Parsifal’daki ayak yıkama sahnesi Yuhanna İncil’inde de karşılığını bulmaktadır: “*Meryem ise, bir litre çok kıymetli halis nardin yağı alıp İsa’nın ayaklarını meshetti, ayaklarını saçları ile sildi ve yağın kokusu ile ev doldu.*” (Yuhanna 12:3)



Resim 5.15 Veneto ya da Umbria, 1280-1300, İsa’nın (Aydınlanmış Bilinç) ayaklarını saçlarıyla kuruyan Mecdelli Meryem (nefs)

Luka İncili de Kundry'nin Mecdelli Meryem ile benzerliğini açıkça ortaya koymuştur:

“Sonra kadına bakarak Simun’a şunları söyledi: “Bu kadını görüyor musun? Ben senin evine geldim, ayaklarım için bana su vermedin. Bu kadın ise ayaklarımı gözyaşlarıyla ıslatıp saçlarıyla sildi. Sen beni öpmedin, ama bu kadın eve girdiğimden beri ayaklarımı öpüp duruyor. Sen başıma zeytinyağı sürmedin, ama bu kadın ayaklarıma güzel kokulu yağ sürdü. Bu nedenle sana şunu söyleyeyim, kendisinin çok olan günahları bağışlanmıştır. Çok sevgi göstermesinin nedeni budur. Oysa kendisine az bağışlanan, az sever.” (Luka 7:41-47)

III. perdede Gurnemanz, Parsifal’i nehirde serinlettikten sonra, Kundry dizlerinin önüne çöker, biraz su alır ve Parsifal’in ayaklarını yıkar. Parsifal ona huzur ve sevgi dolu gözlerle bakar ve Gurnemanz’dan kendi başını yıkamasını ister. Gurnemanz, Parsifal’in kafasına, onu vaftiz eder gibi su serper. Bu sırada Kundry, eteğinden altın bir şişe çıkarır. Şişeyi açar ve Parsifal’in ayaklarına yağ döker, daha sonra Mecdelli Meryem gibi, yeni ‘efendisinin’ ayaklarını kendi saçlarıyla kurutur. Mastrogiovanni burada birkaç önemli noktaya değinmiştir: Birincisi, mesh edilmek kişiyi önündeki spiritüel yolculuğa ve aşamaya hazırlamakta olup temelde Kutsal Ruh’a işaret etmektedir (bkz.: aş. Dipnot, Eski Ahit, Samuel^{820*}). İkinci olarak mesh edilmek bedeni cenazeye hazırlamakla da ilgilidir, dolayısıyla Parsifal’in simgesel ölümünün ve yeniden doğuşunun sinyalini verir. Son olarak ve en önemlisi de mesh edilmek, Parsifal’in nefsinin simgesi Kundry’nin dönüşümünü ve içten tövbesini ifade etmektedir. Gelgelelim, bu tövbe daha önceki hizmet etme uğraşlarından farklıdır. Kundry’nin günahlarını affettirmek için yerine getirdiği hizmetler yine ‘*Hayatta Kalma istenç-i*’ ile yani ego ile ilgilidir. Dinsel itaat maskesi altında gizlenmiş bir ego’dur bu. Ancak şimdi ise tamamen teslim olarak ve affedilişini kabul ederek mesh edilmiş olur.⁸²¹

Kundry, boynunu toprağa eğer ve içtenlikle, hıçkıra hıçkıra ağlamaya başlar. Toprak, kadının gözyaşlarıyla ıslanmaya başlar. Burada, toprak ve su elbette dişi

⁸²⁰ *“Samuel yağ boynuzunu alıp kardeşlerinin önünde çocuğu meshetti. O günden başlayarak RAB’bin Ruhu Davut’un üzerine güçlü bir biçimde indi. Bundan sonra Samuel kalkıp Rama’ya döndü.” Samuel 16:13

⁸²¹ Mastrogiovanni, a.g.e., s. 161.

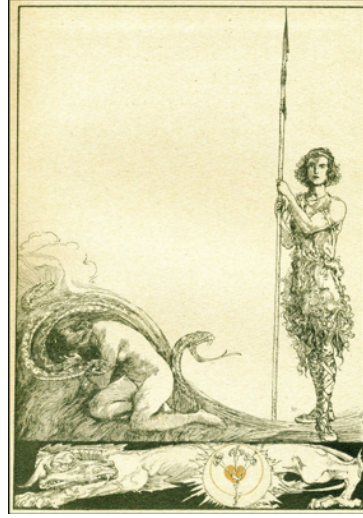
elementlerini çağrıştırmaktadır. Parsifal arkasına döner ve nazikçe ormana ve çimlere bakar; sabahın ilk ışıklarıyla canlanan doğa ve bahar onu büyülenmiştir.

Parsifal

“Çayırılar ne güzel görünüyor bugün! Bir keresinde bu büyümlü çiçeklerin lekeli dalları başıma dolanmıştı; ancak daha önce hiç bu kadar yumuşak ve şefkatli görmedim bu çimleri, filizleri ve çiçekleri; hiç bu kadar tatlı kokmamış, bu denli nazik bir sevgiyle konuşmamışlardı benimle.”

Doğa uyanmaktadır. Bahar gelmiştir, Hayırlı Cuma'nın, yani İsa'nın kendini çarmıhta feda edip, yeniden dirilmesinin ezoterizmi tüm aydınlığıyla açığa çıkmış olur. Parsifal ölmeden ölürken, kendi içinden yeniden doğmaktadır. Teslim olan Kundry ise ıslanan, bereketlenen toprağı yani canlanan ve varlığı yaratacak olan Doğa Ana'yı temsil etmektedir. Kundry'nin affedilişi, Parsifal'in kendini affedişidir. Bu vaftiz, bu yıkanma, bu yenilenme onun kendiyile yüzleşmesi ve gerçek sevgiye erişiminin göstergesidir. Wagner, bu noktada spiritüelliğin özünü ortaya koyar: Gerçek iman, görülmeyen bir Yaratıcı'ya inanmak değil, affedişi ve sevgiyi içine alabilmek, merhameti ve insanı anlamak; insanın evrendeki yerini algılamak ve bunu kalp yoluyla, sezgiyle içselleştirebilmektir. Nihayetinde Mesih bilincinin özgürce bahşettiği erdemi kabul edebilmektir. Bu “geri verebilmek için alabilme istenç-idir”, tıpkı doğanın döngüsünde olduğu gibi, tıpkı en ufak atom parçasından her hücreye, insandan evrene uzanan sonsuz ve sınırsız bütünsellikte olduğu gibi... Böylelikle dışı prensip Kundry, ona verileni alırken, veren Mesih bilincine gerçek keyfi tattırmış olur. Wagner, verebilene bahşedilecek en büyük hediye, neşe ve istekle almayı bilmekten geçmekte olduğunu bizlere göstermektedir.

Parsifal, Kundry'yi alnından nazikçe öper. Bu öpücük dramının ikinci ve son kırılma noktasıdır. II. perdede Kundry tarafından verilen ‘şehvani’ öpücüğe tamamen zıt bir karakterde, merhametli bir öpücük konur Kundry'nin alnına. Parsifal'in bilinci, Kundry'nin öpüşü sayesinde Klingsor'un büyümlü bahçesinde açılmıştır ve genç adam o an cinsel bilgiye uyanmıştır. Burada ise Parsifal, verdiği öpücük sayesinde Kundry'ye ve kendine yeni bir bilinç kazandırır. Bu, *agape*'nin vücut bulmasıdır.



Resim 5.16: Kontrol altına alınan Kundry (nefs) ve Muzaffer Parsifal (Mesih bilinci)

Parsifal sonunda Kase Kale'sine döner ve Komünyon'u gerçekleştirir. Mızrak ve Kase'nin birleşmesiyle Kundry cansız yere yığılır. "Ölmeden ölmek" mertebesine kavuşan Parsifal, böylelikle -Kundry'nin ölümü üzerinden- var olma istenç-inden vazgeçer ve Kundry, binlerce yıllık sonsuz yaşam işkencesinden arınıp huzura kavuşmuş olur. Diğer bir deyişle, Havva ile başlayan yaratılış mitosunun Mecdelli Meryem'e uzanan bağlantısı, *Parsifal*'de Kundry karakteri üzerinden masalsı bir dille bu şekilde aktarılır. Eski Ahit'te Adem'in dişi karşılığı, Aden'den düşmüş Havva'nın (nefs) hikayesi, İncil'de İsa'nın gelini olan Mecdelli Meryem'in 'kurtuluş'a ermesiyle sonlandırılır.

9. 'Hayırlı Cuma' ve Komünyon Ritüeli

Wagner'in dramasında III. perdede Hayırlı Cuma (*Karfreitag*) gününde gerçekleşen Komünyon sahnesi, Katolik tradisyona dış görüntüsü açısından benzemektedir. Kienzle burada önemli bir farka işaret etmiştir. *Parsifal*'de 'dönüşüm' (*transubstantiation*) ters şekilde gerçekleşir. Ekmek ve şarap İsa'nın bedeni ve kanına dönüşmez. Aksine, İsa'nın bedeni ekmek ve kana dönüşür. Wagner bunu geleneksel doktrine yenilikçi bir bakış getirmenin önemini vurgulamak için kullanmıştır.⁸²² Zira

⁸²² Kienzle, a.g.e., s. 96-97.

İsa'nun ruhu -maddenin dönüşümü üzerinden- Mesih bilinci ve bir arketip olarak öncelikle Parsifal'in ve sonra tüm Krallığın içine, zihinlerin derinliğine işleyecektir. İsa, Monsalvat'ta *literal* olarak aslında hiç var olmamıştır. Wagner bu ufak değişimle seyirciye 'simya' kartıyla göz kırpar.

Ezoterikçiler, eserdeki bu ayrıntıyı destekler biçimde, maddenin dönüşümünün temelde simyacının bilinç dönüşümünün maddesel ve dışarlık bir ifadesi olduğu konusunda fikir birliğine ulaşmışlardır. Komünyon'da olduğu gibi, ezoterik öğretmenler simyasal süreci özellikle büyük inisiyasyon ritüellerinde, bilincin genişlemesine atıfta bulunmak için kullanmakta ve onu 'Büyük Eser' olarak adlandırmaktadırlar⁸²³. Pauwels ve Bergier'e göre,

"simyacı için maddenin ve enerji üzerindeki gücünün ancak ikincil derece önemi vardır. Simyacının eylemlerinin esas hedefi, simyacının kendini dönüştürmesi ve daha yüksek bir bilinçlilik haline ulaşmasıdır. Maddesel dönüşüm sadece nihai sonucun, yani spiritüelliğin bir taahhüdüdür... insanın kendi dönüşümü... ilahi olan enerjiyle füzyonu yani tüm maddesel enerjilerin sudur ettiği (*emanate*) sabit merkez."⁸²⁴

Alice Bailey, Komünyon'un geleneksel Hristiyan bağlamının ötesine uzanan anlamına dikkat çekerek ritüelin, İsa'nın varlığını tüm dünyaya güçlü bir simge olarak sunduğunu belirtmiştir. Bailey'ye göre alegorik açıdan, Komünyon'un insanları bir araya getirerek dünyada gerçek barış ve birlik sağlama konusundaki potansiyeli büyüktür:

"İnsan geleceği, doğru ilişkileri, gerçek bir birlikteliği, her şeyin paylaşımını (şarap, kan, yaşam ve ekmek, ekonomik [ve siyasal] istikrar) ve iyi niyeti görecektir. Aynı zamanda tüm ulusların ortak bir zihinle birleştiği ve farklı gelenekleri, kültürleri, medeniyetleri ve bakış açılarını simgeleyen tüm farklı dünya dillerinin, ahlaklı ve merhamet dolu insan ilişkilerine asla ket vurmadığı bir gelecek resmi var elimizde. Tüm bu resimlerin merkezinde ise İsa bulunmaktadır."⁸²⁵

⁸²³ John F. Nash, "Esoteric Perspectives on the Eucharist," **Esoteric Quarterly**, Yaz 2008, (Çevrimiçi) <http://www.esotericquarterly.com/issues/EQ04/EQ0402/EQ040208-Nash.pdf>, 10 Ocak 2018.

⁸²⁴ Louis Pauwels & Jacques Bergier, *The Morning of the Magicians*, Avon, 1960, s. 118.

⁸²⁵ Alice A. Bailey, **The Destiny of the Nations**, Lucis, 1949, s. 151,152.

Gnostikler, Komünyon'un sadece tarihi bir figür olarak İsa'yı değil, aynı zamanda her insanın içinde potansiyel olarak bulunan 'ilahi insanı' içerdiğini de belirtmişlerdir. Hoeller'in belirttiği gibi, mitin gücü, elbette tarihselliği ve gerçek yaşanmışlıkları öncelemektedir. Dolayısıyla, İsa'nın yaşamında var olduğu düşünülen olaylara, insan ruhunun dönüşüm mizansenisi (Komünyon) üzerinden mitsel bir önem atfedilmiştir. Campbell'a atıfta bulunmak gerekirse, 'metafor aşkınlığa açıktır' ve bu nedenle metaforu barındıran mit, sadece şarap ve ekmekte değil aslında simgesel olarak insan karakterinin dönüşümünde de mucizevi etkiler yarattığı söylenebilir.⁸²⁶

a. Ekmek ve Şarabın Dönüşümü: Buğday Tanesi ve Mukaddes Meyve

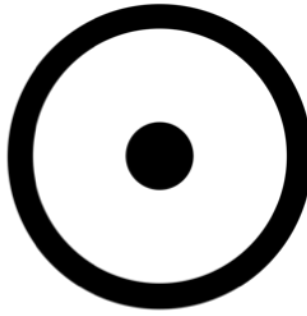
Ekmeğin özü buğday tanesinde gizlidir. Buğday ise tıpkı *yin yang* gibi dişil ve erili oluşturan *mandala*'yı temsil eder. Tüm makrokozmun görülebilir en temel simgelerinden biri olan buğday tanesi insanın toprakla, doğayla ve kültürle olan bağlantısının en kadim işaretlerindendir. Eril ve dişilin arasındaki cinsel büyü buğday tanesinde saklıdır: ortadan ikiye ayrılmış, iki yarım küreden oluşan bir tamlık ya da oval biçimdeki buğdayı (Kase), ortadan ikiye bölen Arapçadaki Elif harfi (Mızrak). Kabala Ağacı'nda 6 no'lu küreye (Güzellik/*Tifereth*) karşılık gelen yaşamın aktif kaynağı Güneş ve bununla ilişkilendirilen Mesih imgesi, Hristiyan teolojisindeki Logos'un, yani yeryüzü ve evrenin birleştirici prensibinin karşılığıdır. Dolayısıyla ışıyan Mesih, yani Güneş Logos'u^{827*} (*Solar Logos*) etkili ve aktif doğasıyla buğday tohumunun canlanmasını ve bitkinin sapının böylelikle milim milim büyümesini sağlar. Güneş Logos, çok kıymetli bir sandıkta (Kadeh ya da Fatıma'nın eli?) muhafaza edilmişçesine -simya imbiğinde saklanan ve sabırla dönüşen madde gibi- bu tohumun karanlık sertliğinde saklanır.

Diğer tarafta asma ağacının içine nüfuz eden Güneş'in fallik ışınları gelişir, büyür ve Komünyon'un 'mukaddes' meyvesinin içinde olgunlaşana kadar örtük bir şekilde kendini var eder. Güneş, yeryüzünün eril prensibi ve ateşi/ısı olarak üzümü

⁸²⁶ Stephan A. Hoeller, "The Gnosis of The Eucharist," (Çevrimiçi) http://gnosis.org/gnosis_eucharist1.html, 4 Ocak 2018.

⁸²⁷ ***Güneş Logos**: Güneş sisteminde yaşamı mümkün kılan yaratıcı kozmik prensip.

olgunlaştırır. İçine aldığı ışık ve ısı -Kase Kalesi'nin kubbesinden gelen ışık huzmesinin Kase'nin içindeki şarabı canlandırması gibi- üzümü canlandırır. Mesih, Kabala Ağacı'ndaki Güneş'in karşılığı olarak, insanın bedenine simgesel biçimde bu iki madde aracılığıyla girmiş olur. İsa'nın bedeni metaforuyla, aslında Güneş'in yeryüzündeki yaşamı var etme prensibine işaret edilmiştir. Bu prensip, kendini kadim Güneş simgesinde gösterir:



Sembol 5.5: Antik Güneş simgesi



Görsel 5.8: Mekke'deki Dikilitaş ve içine oturduğu oval Kaide (Fallus ve Cteis)

Sembol 5.5'de görüldüğü üzere, Güneş simgesinde ortada fallus yani yaşamın, ışığın ve kozmik bilincin prensibi dururken, etrafında *Cteis*^{828*} yani fallusun ya da

⁸²⁸ ***Cteis (Yun. κτείς, Kteis):** Kadın cinsel organı, vajina; doğanın pasif ya da yaratıcı gücünün simgesi. Genelde Antik Roma anıtlarında Venüs'ün deniz kabuğu (*concha veneris*), incir, arpa, mısır ya da delta harfi için kullanılmıştır. **PRIAPEIA, sive diversorum poetarum in Priapum lusus**, Çev. Leonard C. Smithers & Sir Richard Burton, Library of Alexandria, USA [1890], s.6.

dikilitaşın içine yerleştiği ‘oyuk’ bir kaide bulunmaktadır. İkisinin birleşimi, doğanın üretici (özü üreten) ve yaratıcı (özü içine alarak dönüştüren) prensibini açıklar. Bu nedenle, “Güneş’e tapan kültürlerin en kadim simgesi olan daire içindeki nokta Güneş’in, edilgen Dünya’ya (Toprak-Doğa Ana) yaşam veren ışınlarıyla nüfuz edişini temsil etmektedir.”⁸²⁹

Görsel 5.8’de, bu antik Güneş simgesinin izleri, İslamiyet’in kutsal mabedi Kabe’nin yanında bulunan -zahiri anlayışta ‘şeytan’ olarak adlandırılan- ve hac ritüelinin önemli bir parçası olan dikilitaşta çok açıkça görülmektedir. Aslında bu yapıt *fallus* (Güneş ışığı) ve *uterus*’un (yeryüzü) birleşiminin çok belirgin bir simgesi olmakla birlikte, Kabe’nin İslam öncesi geçmişine de ışık tutmaktadır. Arap Paganların, yaşamın özü olarak algıladıkları Güneş ışığı, burada erkeklik organı ile özdeşleştirilerek hem makro (Güneş Sistemi) hem de mikro (insan) boyutta -yaşamın ve bereketin nüvesi addedilerek- İslamiyet’ten çok önce asırlar boyunca coşkuyla kutsanmış ve kutlanmıştır.⁸³⁰

Bu ışık altında bakıldığında *Parsifal*’de simyanın simgeleri netleşir. Varoluşun temel simgesi buğday, insan tohumunun özünü barındırırken, üzüm bağının ‘mukaddes’ meyvesi ise yaşamın en doğal amblemi olarak kendini tüm ihtişamıyla şarap maddesinde açığa çıkarır. Gnostisizm, böylece Komünyon ritüelinin ezoterik manasını açıklamış olur. Zira “Güneş Mesih’inin bu kozmik maddesi ekmek ve şarap içinde saklıdır. Gnostik rahip ise, bu maddenin fiziksel elementlerini ayrıştırarak İsevi atomların insan bedenine girmesini sağlar. Böylelikle simyanın elementleri

⁸²⁹ Weor, “Cteis,” (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/glossary/c/2109-cteis.html>, 4 Şubat 2018.

⁸³⁰ *Hastings, çok tanrılı Arap Paganizmi’nde Güneş Tanrısı için *İlaha* sözcüğünün kullanıldığını, bu nedenle *Allah*’ın eril olan Güneş’e işaret ettiğini, diğer tarafta *Allat*’ın ise Ay ya da yeryüzü Tanrıça’sı olarak bilindiğini yazmıştır. Ed. James Hastings, **Encyclopædia of Religion and Ethics**, C.III, NY, Charles Scribner’s Sons, 1928, s. 248. Bu nedenle, Yahudilikteki tek Tanrı *Yahweh*’den farklı olan Arap kültürüne ait *Allah* anlayışının, etimolojik olarak çok tanrılı Babil kültürüne dayandığı ve temelde eril-dişil birleşiminin bir parçası olduğu bilinmektedir. Stephen Herbert Langdon, **The Mythology of All Races**, Ed. Canon John Arnott MacCulloch, D.D, 13.c., C. V, New York, Archeological Institute of America, Cooper Square Publishers, 1931(1964), s. 5-19. Hitti ise *Allah* kelimesinin İslam öncesi geçmişine ışık tuttuğu çalışmasında, *Allah*’ın “Al-ilah” kelimesinin kısaltılmış versiyonu olduğunu vurgulamıştır. Arapçada *İlah*, ‘Tanrı/Yaratıcı’ kelimesinin eril halidir. “Al-İlat” ise kısaca *Allat* haline dönüşmüştür ve -Hastings’in belirttiği gibi- dişil olan Ay Tanrıça’sını simgeler. Philip K. Hitti, **History of The Arabs**, London, Macmillan, 1950, s. 8. Kur’an’da geçen diğer Tanrı isimleri ise dişidir: *Al-lat*, *Al-uzza* ve *Manat*, sırayla Güneş, Venüs ve Kader’i temsil ederler. Bunlar, Mekke’de İslam öncesindeki Arap Pagan kültüründe, *Allah*’ın yani “Tanrı’nın kızları” olarak bilinmektedir, bu nedenle *Al-lat* ‘Tanrıça’ demektir. Alfred Guillaume, **İslam**, Penguin, 1956, s. 6-7.

tamamlanmış olur”⁸³¹: Güneş, ateşi (ısıısı) sayesinde şarap ve ekmeğin varlığını mümkün kılarken şarap, kan olarak su elementini; ekmek, insan bedeni olarak toprağı; hava ise -eril element olarak- tüm bu dönüşümü mümkün kılan yaşamın nefesini temsil etmektedir.

İsa Mesih’in ölmeden önce kendini şarap ve ekmek bahşederek feda etmesinin Antik Yunan, Mısır ve Pagan inançlarına uzanan kökenleri temelde insanın tarım devrimi ile olan bağlantısına ve yaşam döngüsünün bu iki simge üzerinden ritüelleştirilmesine ışık tutmaktadır. Freke ve Gandy, ekmek ve şarapla bütünleştirilmiş İsa figürünün esasen Antik Mısır ve Yunan kültürlerinin ‘Tanrı-insan’ kültü ile olan bağlantısına dikkat çekmişlerdir. Buna göre İsa, Pisagor tarafından M.Ö. 5. yüzyılda Mısır Gizemleri’nin ve Osiris kültünün Yunanistan’a getirilmesi ve ardından -Roma’daki karşılığı Baküs olan- Yunan şarap Tanrı’sı Dionysus’un bir versiyonuna dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkmıştır. Zamanla tüm Akdeniz’e yayılan bu Osiris-Dionysus kültü, ölen ve ölümden sonra tekrar dirilen bir Tanrı-insan haline getirilmiş; Hristiyanlığın temelini oluşturan ve sonrada “İsa/Christ” şeklinde sunulacak olan “Pagan Güneş Tanrı’sı” fikrini etkilemiştir.⁸³² Bu fikre göre,

“[T]anrı-insanın ölümü ve ölümden dirilişi ürünlerin hasat edilişini ve yeniden büyüüşünü temsil ediyordu. Mısırlılar, ilk buğdayı biçerken ve harman yerinde buğdayı ayakları ile ezerken göğüslerine vurarak bir ağıt söylüyorlardı, çünkü Osiris ‘ölmekte idi’, böylece onlar yaşamak için ekmek yapabilirlerdi. Aynı şekilde Yunanlılar da üzümleri ayakları ile ezerken Dionysus maskeleri takıyorlar ve tanrıya kutsal şarkılar söylüyorlardı, çünkü Dionysus, onlara sarhoş edici şarabı sunmak amacıyla ‘ölmekte idi’. Mısırlı rahipler, büyük ekim festivallerinde, Osiris’in topraktan ve buğdaydan yapılmış heykellerini gömerlerdi; bunların, daha sonra topraktan çıkarıldıklarında, filizlenmiş oldukları görülürdü. [Burada James Frazer’e atıfta bulunurlar:] ‘Buğdayın bu filizlenişi, ürünlerin büyüüşünün bir alameti ya da daha ziyade sebebi olarak kabul edilirdi. Mısır tanrısı, kendisinden buğday yaratmış; insanları doyurmak için kendi bedenini sunmuş, onlar yaşayabilsin diye ölmüştür.’ Ancak, incelendiğinde, Osiris-Dionysus, sadece bir [M]ısır ya da şarap tanrısından çok daha fazlasıdır. Mısır hiyeroglifleri Osiris’i ‘Yaşam Gücü’ olarak adlandırır. O, Yaşamın kendisi olan esrarengiz ölüm ve ölümden diriliş sürecini temsil eder. Plutarch gibi Pagan yorumcular, Osiris-Dionysus mitlerindeki daha yüzeysel olan tarım ile ilgili alegorileri kabul etmişler, ama dikkatleri, daha derin

⁸³¹ Weor, **Parsifal**, s. 161.

⁸³² Freke & Gandy, **İsa’nın Gizemleri**, s. 217.

olan mistik anlam'a çekmişlerdir. Onlara göre, ürünlerin hasat edilişi ve yeniden büyüyüşünün kendisi, insanın ölümü ve yeniden doğuşunun bir alegorisi idi. Tıpkı buğdayın toprağa ekilen tohumlardan büyüyüşü gibi, insanlar da öldükten ve gömüldükten sonra ruhsal olarak yeniden doğabilirlerdi.”⁸³³

Doç. Dr. Akalın da makalesinde Paganların Hristiyanlıktan çok önce asırlardır uygulayageldiği Komünyon (Efkaristiya) ayininin Hristiyanlar tarafından biraz daha kutsiyet ve spiritüellik katılarak ve Komünyon törenlerinde ekmek ve şarabı ‘tanrısal’ madde şeklinde sunarak Hristiyan kültüne adapte edilmiş olduklarını ancak bu mitin ve geleneğin çıkış sebep ve bağlamının dogma tarafından tamamen yok sayıldığını belirtmiştir. Zira,

“İsa, tıpkı Adonis ve Attis, Osiris ve Dionysus gibi ve özellikle de bunların tüm niteliklerine tek başına sahibi olan Romalı tanrı insan Mithras gibi, bakire bir anadan doğmuş, acı çekmiş ve ölmüş, öldükten sonra dirilmiş, kendisine tapınanları kurtarmak için mistik bir ihtirasa kapılmış; tanrının etinin yendiği bir [vahdet-i vücut] olma ayini esnasında tapınanları, tanrı-insan ilahla yüz yüze geldiklerine, tanrı kanı olarak içtikleri kadehteki şarapla ayinin sırrına vâkıf olarak ölümsüz hayata kavuşacaklarına inanmışlardır.”⁸³⁴

Hindistan’dan Mısır’a ve oradan neredeyse tüm Akdeniz sahillerine nüfuz eden ve son olarak Yunanistan yoluyla “Roma imparatorluğunda büyük rağbet bulan bu Güneş tanrıları ya da tanrının oğulları ile Hristiyanların İsa’sı arasında daha pek çok benzerlikler bulunmaktadır. Özellikle de Hristiyanlığın İsa’yı anmak [,] daha gerçekçi bir ifadeyle de İsa’ya tapmak için kiliselerde düzenlediği Evharistiya ayini, kısmen Güneş’e tapılmasından ve kısmen de Magi dinlerinden etkilenecek aslında tabiat olaylarının kutlandığı paganizmden kaynaklanmıştır.”⁸³⁵

Tüm bu tarihsellik bağlamında bakıldığında, Komünyon ayininde hem biyolojik boyutta hem de spiritüel boyutta bir varoluş ve dönüşüm metaforu yer aldığı görülmektedir. Parsifal, III. perdede Katolik geleneğindeki İsa figürünü anıştıran duruşu ve eylemiyle aslında simgesel olarak seminal enerjiyi (*Lat. ens seminis*) erdeme ve tanrısal bilinçliliğe (*Lat. ens virtutis*) dönüştürüp genişletmekte ve nitekim

⁸³³ A.e., s. 313-314.

⁸³⁴ Akalın, a.g.e.

⁸³⁵ A.e.

bir figür itibariyle ‘insan-ı kâmil’i temsil etmektedir. Sonuç itibariyle Komünyon, Kundry’nin (nefs) kontrol altına alınmasıyla, yaratıcı ve yanan enerjinin olgun bir zihin haline yani Mesih’in ışıyan Güneş bedenine (*Solar Logos*) dönüşümüne işaret etmektedir.

b. Vurulan Kuğu ve Kase’ye İnen Güvercin

Parsifal’de, kurtuluşu müjdeleyen ve cinsel enerjinin ilişkilendirildiği en önemli simgelerden biri de I. perdede Monsalvat’ta vurulan kuğudur. Mitolojik olarak kuğu, yaşamına çirkin ördek olarak başlayan, ancak büyüüp olgunlaştıkça güzelleşen bir şekil değiştiricidir (*shape-shifter*). Kuğu, *Parsifal*’de insanın tekamülünü temsil eden spiritüel bir nesne olarak sunulmuştur. Kuğu nadiren uçarken görünen bir hayvandır, ancak uçuşu zamanda göl veya nehir üzerinde uçar, suyun yüzeyinde süzülür. White, “Hinduizmin bin taç yapraklı lotus (nilüfer) çiçeği, Hristiyanlığın Kutsal Kâsesi, Budizmin saydam aynası, Yahudiliğin Davud Yıldızı, Taoculuğun yin-yang çemberi, dağın doruğu, kuğu, dingin göl, gizemli gül, ebedi alev...”⁸³⁶ gibi öğelere değinerek, aydınlanmanın mistik inanışlarda birçok imge ile simgelendiğini belirtmiş ve kuğu imgesinin evrenselliğine dikkat çekmiştir.

Kuğu, I. perdede Parsifal’ın sahneye çıkmasından hemen önce Monsalvat gölünün üstünde uçarken bir ok ile vurulur ve yeryüzüne düşer. Buradaki ‘düşüş’, ezoterik açıdan Adem’in Aden’den düşüşüne karşılık gelmektedir. Tam bu esnada henüz ismi bilinmeyen genç oğlan elinde bir yay ile sahneye girer. Bu, karakterin ilk görüldüğü andır. Kuğuyu yaralayan Parsifal’in, böylelikle kuğu ile bağlantısı ortaya konmuş olur. Kuğu’nun yarası elbette Amfortas’ın yarasını, diğer bir deyişle Adem’in ‘düşüşünü’ anırtmaktadır. Şövalyelerden biri, “*Kral, kuğunun göl etrafında uçmasının iyi bir işaret olduğunu söyledi, sonra bir ok fırladı*” der. Amfortas’ın bu öngörüsü uzun vadede doğrudur, zira aslında kuğu kendi yarasının kurtuluşunu müjdeliyordur. Ancak Amfortas bundan bihaberdir. Bunun için Parsifal’in belirli

⁸³⁶ John White, “Aydınlanma Nedir?” *İç Dünyanın Keşfi*, Çev. Cengiz Erengil, Ayna Yayınevi, 2002, s. 18.

yollardan geçip, olgunlaşması ve daha sonra Amfortas'ı, onu yaralayan Mızrak'la iyileştirmesi gerekecektir.

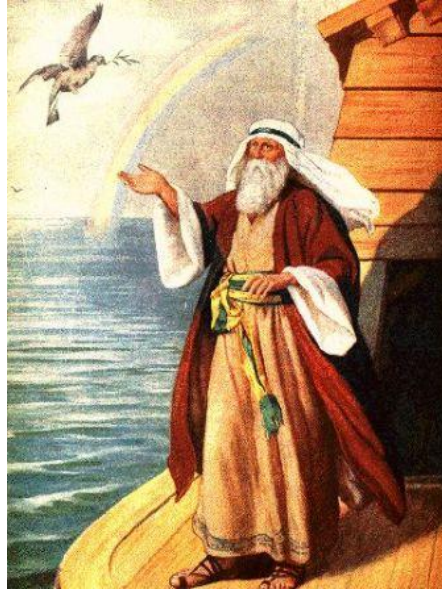
Daha önce de belirtildiği gibi Parsifal, aslında *Yüzük* serisindeki Siegfried karakterinin reenkarne olmuş halidir. (Siegfried'in tek kusuru dizginleyemediği şiddet dürtüsüdür.) Kendi adını bile bilmeyen Parsifal toyluğu, bilgisizliği, istenç dünyasını algılayamaması ve Siegfried'e benzeyen şiddet dürtüsü yüzünden spiritüel yüksek potansiyelini düşürmüştür. Diğer bir deyişle, kuğu onu vuran saf aptal Parsifal'in ta kendisidir. Ancak olgunlaştıkça şiddet dürtüsünden arınır ve Klingsor ile karşılaştığında şiddetten kaçınır. Amfortas zamanında Klingsor'a şiddetle karşılık vermiştir, ancak Parsifal hem Amfortas'ın alter egosu hem de Adem'in -ve her insanın- içindeki potansiyel Mesih bilinci olarak şiddeti reddeder. Gurnemanz, kuğuyu kastederek “*eşini aramak, göl üstünde onunla gezinmek için uçuyordu*” demiştir. Böylelikle Gurnemanz'ın kullandığı ifadeyle, yine dişil ve erilin birleşimine gönderme yapılmış olur. Dramanın sonunda mabedin kubbesinden gelen ve Parsifal'in başına konan güvercin, aslında büyük çemberin kapanımına işaret etmektedir. Kase, Mızrakla buluştuğunda ve Parsifal tekamül sürecini tamamladığında yaralanan kuğunun beklenen eşi bu sefer güvercin olarak gelmiş olur.

Tapınağın kubbesinden Parsifal'in kafasına inen güvercin daha önce de belirtildiği gibi, Nuh Tufanı'nın sonunda dünyaya inen güvercin simgesine yapılan açık bir göndermedir. Nuh'un sel başlamadan önce uçurduğu güvercin, sel bittiğinde bir zeytin dalıyla kendisine geri döner. “Güvercin, yeni yaşamın ve Tanrı ile insan arasındaki yeni antlaşmanın simgesidir.”⁸³⁷ Mızrak'ın Kase ile birleşmesi, yani dikey gelen ilahi nurun şarabı parlatması, temelde Nuh mitosunda sel felaketi metaforuyla anlatılan ego mücadelesi ve geçilen nefis aşamalarına karşılık gelmektedir. Tekvin'de, Nuh'un sağladığı kurtuluş ile Adem ve Havva'nın sebep olduğu dualite yarığı kapanır ve Aden'e geri dönüş sağlanır. Wagner, eserin sonunda bu simgeyi kullanarak, böylelikle yaratılış mitosunun alegorik ve simgesel anlamlarının bütünselliğine dikkat çekmiş olur.

⁸³⁷ Kienzle, a.g.e., s.104.



Resim 5.17: Kase'ye inen dikey güvercin motifi. (*Parsifal and the Holy Grail*, Seymour Chwast, 1977-1987)



Resim 5.18: Nuh ve sel tufanını müjdeleyen güvercin

Sonuç olarak Komüniondaki maddenin dönüşümü, Parsifal karakteri üzerinden insanın kendi olgunluk mertebesine erişiminin simgesel ve masalsi anlatımını sergiler. Ancak daha temelde dişil ve erilin birleşimini, yaşamın doğuşunu ve doğanın döngüsünü betimler. Tıpkı maddeyi içine alarak başka bir şeye dönüştüren

simya imbiğinde olduğu gibi, Kase varlığı doğurmuş olur. Parsifal, kendini kendinden doğurabilen, nefisini dizginlemiş, egosunu yok etmiş bir dervıştır artık. İsa'nın dirilişi, Yunus'un balinadan çıkışı, Muhammed'in bir 'mağara'nın içinde ilk vahiyi alması ve ilahiyatla buluşması, Parsifal'in Kase Tapınak'ındaki muazzam zaferi ya da Mızrak'ın Kase ile buluşması... Hepsi aynı doğum simgeselliğine işaret etmektedir.

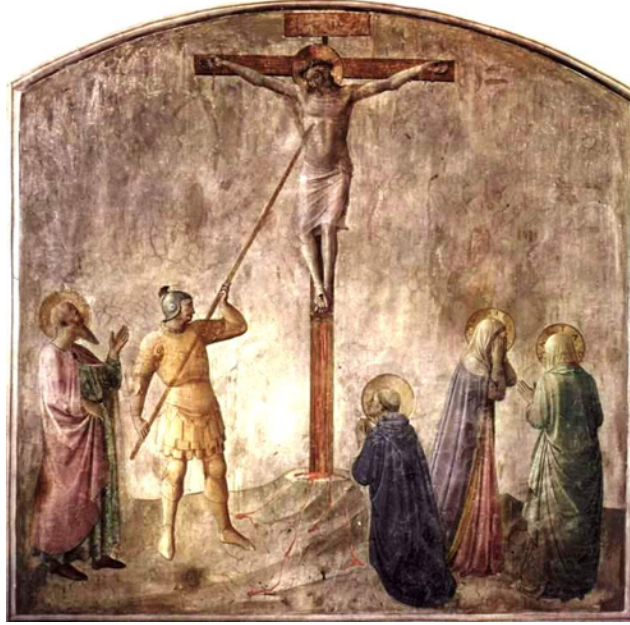
Schopenhauer istenç-ten kaçamayan insanın, münzevilikte bile gerçek huzuru bulamayacağını savunmuştur. Her ne kadar tefekkür ile arzu çıkmazından bir nebze olsa çıkılsa da topyekûn 'kurtuluş'un sadece fiziksel ölümden olabileceğini iddia etmiştir. Oysa Wagner, her ne kadar Schopenhauer'ın karamsarlığından etkilense de sonuç olarak *Parsifal*'in finalinde insana dair görece daha iyimser bir yaklaşım benimsediğini göstermiş olur.



Resim 5.19: *Parsifal*'de Mızrak'ın (*phallus*) Kase (*uterus*) ile birleşme anı

Bu bağlantılar düşünüldüğünde İncil'de bahsedilen belki de en belirgin ve en can alıcı ezoterik metaforlardan birinin, Mızrak'ın İsa'yı böğründen yaralaması olduğu görülebilir. İsa, bunu egosu olmadan, ilahi gerçeklikte, yani *Kurtarma istenç*-inde yaşayarak kabul etmiştir. *Verme istenç-i* yani Mızrak, İsa'nın bedeninin yan tarafını yarıp açar ve oradan dışı element olan su ve kan yani yaşam, sevgi ve merhamet akar. Tıpkı yeni yaşamın doğabilmesi için öncelikle kan ve suyun boşalması gibi...

Parsifal Amfortas’a aynı yaşam veren ilahi merhametle dokunmuştur. Mızrak ile Kase buluştuğunda Mızrak kanamaya başlar, kan damlaları -yaşamın özü- Kase’ye akar. Buradaki simgesellik İsa mitinin arkasındaki derin anlamı son defa ve belki de en açık şekilde gözler önüne sermiş olur. Amfortas’ın artık bu noktadan sonra kendinden ötedeki ‘yüce bir ilaha’ ibadet etmesi ya da tövbe etmesi gerekmez; o, tıpkı Kundry gibi, sadece merhameti ve sevgiyi içine alarak (Kase ile özdeşleşip bizzat *alma istenç-ine* dönüşerek) doğal döngüyü tamamlar ve kendi içsel bütünlüğüyle birleşir. İçine merhamet girmesine yani Mızrak’ın kendisine dokunmasına izin veren Amfortas *ölme istenç-ini, ilahi yaşama istenç-i* uğruna terk etmiş olur.



Resim 5.20: Centurion Longinus, İsa’nın böğrünü Mızrak ile deler, içinden su ve kan akar

SONUÇ

Parsifal, bir başyapıt olarak birçok insanın yaşamdaki duruşuna, konumuna ve inançlarına göre farklı şeyler ifade edebilir elbet. Bununla birlikte, ortak tek bir çıkarım yapılabilir ki o da *Parsifal*'in, din, dil, ırk gözetmeksizin, dindar ya da ateist olsun tüm insanlığın kurtuluşuna ve içsel dönüşümüne işaret ettiğidir. Wagner, her canlının içinde var olan 'acıyı', ilk günaha düşen Adem arketipi ile Amfortas üzerinden sunmuş, insanın başkalarının acılarıyla özdeşleşmesindeki yüce değeri ve merhametin gerekliliğini ise Parsifal karakteri üzerinden işlemiştir. Saf bir delikanlının 'büyüme' serüveni olarak da okunabilecek *Parsifal*, 'merhamet etiği' ile açıklandığında daha derin bir anlam kazanmaktadır. Michael Tanner'in söylemiş olduğu gibi, görünürde 'Hristiyan' olan tüm öğeler bu açıdan incelendiğinde, ezoterizme ve bireyin spiritüel yolculuğuna dair çağrışımlar doğurmaktadır. Anlamsız, ayrıntıcı, aşırı geleneksel, sıkıcı veya sadece renk katma amaçlı konulmuş gibi görünen bu dini öğeler, aslında insanın varoluşuna dair en temel kudreti yaşamın özünden alma ve 'aydınlanma' fikrini üreterek, esere farklı katmanlarda derinlikli bir dramatizm katmıştır.⁸³⁸

Parsifal, en dış boyutta Hristiyan bir aziz olarak Kundry'yi günahlarından arındırır; Budist bir aziz olarak ise ona, daha önce yaşadığı sayısız yaşamlarında edindiği erdemleri aktarır, onu yeniden doğum döngüsünden kurtarır. Dolayısıyla Kundry'nin geçmiş yaşamlarına ait eylemlerinin sonuçları, yani *karma*'ları olgunluğa erişmez, onun yerine *bodhisattva*'nın sınırsız merhamet denizinin derinliklerine doğru çekilir. Ancak daha derin bir boyutta Parsifal, esasen kendi kurtuluşunu müjdeler. Dramanın bitişindeki son sözler bunun açık bir göstergesidir: "Kurtarıcıya gelen kurtuluş!"

Tasavvuf dahil, tüm mistik inanç sistemlerinin özü, rasyonalizmden ve 'tanrısallığı' reddeden bir ateizmden bu anlamda ayrılmaktadır. Zira Tasavvuf (ve ezoterik bilgiyi önceleyen tüm inanışlar) aslında görünür olmayan 'Tanrı'yı görünür hale getirmeyi, yani tanrısallığı insanda var edip derinleştirmeyi amaçlamakta, bunu

⁸³⁸ Tanner, **Wagner**, s. 198-199.

da tefekkür ve felsefe (philos-sophos, yani hikmet sevgisi) ile gerçekleştirmektedir. Geleneksel din anlayışındaki yaratıcı-Tanrı figürünün ötesine geçen, kulluk bilincini reddeden ezoterizm, tanrısallığı insan kişisinin üstünde bir olgu olarak değil, insanın tefekkür ile ulaşabileceği en yüksek mertebe olarak görmektedir. “Evrende ne arıyorsan önce kendinde ara” fikridir bu. Sezgiye dayalı, birlik inancını özümseyen, insanın kendi çıkmazlarını bilip tanımasını ve kendini olgunlaştırmasını öneren ezoterizm, Aydınlanma Düşüncesi’nin salt akla dayalı rasyonel düşüncesinden sıyrılır. Rasyonel düşünce, sadece beş duyu ile algılanabilen nesneleri ve akıl ile erişilebilen bilgiyi tanıırken, Wagner’in etkilendiği Schopenhauer düşüncesi -spiritüelliği dışlasa da- temelde irrasyonelidir ve gerçeğe ancak sezgiyle ulaşılabilirliğini savunur. Sonuç itibarıyla hem rasyonalizm hem sezgicilikte yaratıcı-Tanrı inancı yoktur ancak bilgiye ve gerçeğe ulaşma konusunda çok büyük yöntem ve yaklaşım farkları vardır.

Eser -bu ışık altında incelendiğinde- kişinin tekâmül sürecinin ve egoyu yok ederek spiritüel erişkinliğe erme mücadelesinin örtük bir anlatımı olarak okunmaktadır. Ancak tüm bu örtük anlatım daha derinde sırlanmış başka bir özü barındırmaktadır. Zira en temelde, hücre yapısından yetişkin insan bedenine kadar, tüm varoluşlar ve olgunlaşma süreçleri aynıdır. Biyolojik ya da spiritüel, doğabilmek için belirli aşamalardan geçilmesi zorunludur. Kozmosta hepsi aynı bağlam ve paralele oturmaktadır. Nitekim Parsifal; Balina’nın karnında karanlıkta kalan Yunus’tur, Aden’den kovulan Adem’dir, Kızıldeniz’i asasıyla yaran Musa’dır, şefkatle aydınlanmış İsa’dır, zira Parsifal insandır. O, yedi berzahı aşip kendi olmaktan vazgeçerek Simurg’da fena olan dervişti; otuz kuşun ‘bir’e gidişidir. Başından beri açık olan Kase, Mızrak ile birleşir. Varlık, böylelikle iki Nur’un birleşiminden doğmuş olur. Mızrak ve Kase’nin birleşimi en temelde bu varoluşun masalsı alegorisidir.

Farklı titreşimlerde de olsa ‘Varlıklar Meclisi’ni oluşturan tüm canlılar, insanla beraber aynı varoluş döngüsünde uyum içinde yaşamaktadırlar. Temelde bu yüzden her şey ‘bir’ olmakla ilgilidir ve evrensel ‘bir’e erişmek dualitenin bir araya gelmesiyle mümkündür. Bu durum evrendeki tüm canlıların birbirinden ayrılamaz muazzam bütünün parçaları olduğu gerçeğini doğrulamaktadır. Birlik bilincinin farkında olmak ve bunu mümkün kılan varoluşun sebebini kendi içinde, hiçbir ilahi dış güç etkisiyle süslemeden ‘değerli’ ve ‘kutsal’ addetmek; bu fikri içselleştirmek, Tasavvuf’taki

vahdet-i vücut kavramına fiziksel boyutta olduğu kadar bilinç düzeyinde de erişebilmenin tılsımlı anahtarıdır.

Parsifal'de görüldüğü gibi varlığın bilgisi, cinselliğin uyanışıyla yani üretebilme becerisiyle elde edilmektedir. Fakat, cinselliğin içgüdüsel arzusu uyandığında bunun kişi için birtakım sonuçları olacaktır. Cinsel olgunluk ve varlığı yaratma dürtüsü her insanı arzu kısı kacına sürüklemektedir. Bu “antik lanet” insanlık tarihi kadar eskidir. Nitekim, Adem ve Havva metaforuyla verilmek istenen şey tam da budur. Yılan, cinsel bilgidir; bilgiye ulaşma, hayatta kalma ve yaşama istenç-idir; sadece kendine alma arzusudur. Bu, Schopenhauer felsefesinde, her canlıyı yöneten *istenç* kavramının mistik boyuttaki yansımasıdır.

Ego, bir yanılsama olarak tüm yıkıcı gücüyle bireyi hayatta kalma çabasına itmektedir. Bu, Maya'nın peçesidir. Dolayısıyla yaşamı mümkün kılan cinsel enerji aynı zamanda spiritüel /psikolojik acının da temel sebebidir. O yüzden *Parsifal*'deki Mızrak hem yaralar hem iyileştirir özelliktedir. Varoluşun özü cinsellikte saklı olduğu gibi, kurtuluş ve arınma da cinsel enerji aracılığıyla sağlanacaktır. *Ens seminis*'i *ens virtutis*'e çevirmektir asıl olan; iliklerimizdeki cinsel sıvıda bulunan enerjiyi erdeme dönüştürmek, bir nevi simyacı olmak... Ego'nun henüz oluşmadığı, 'öteki'nden ayrı konumlanan benlik algısı akla yerleşmediği, insan bebeğinin kendi bedensel sınırlarını çevresinden ayırt etme yetisinin gelişmediği o ana bilinçli ve erişkin olarak dönülür. Arzu terk edildiği zaman acının ötesine geçilir ve orada ise daimi huzur vardır. *Nirvana* kelime anlamı olarak bu nedenle acının ötesi, acının kalıcı olarak durması, tükenmesi demektir; fiziksel bir yerden öte, bir zihin ve bilinç düzeyidir; bir oluş halidir.

Scott Derrickson'ın yönettiği *Dr. Strange* (2016) adlı filmde, spiritüel hoca Kadim Olan ve Dr. Strange arasında geçen diyalog tanrısallığa ve egodan arınmış bir bilinçlilik halinin özeti gibidir:

Kadim Olan

Her zaman başarılı oldun ama başarılı olma isteğinden değil, başarısız olmaktan korktuğun için.

Dr. Strange

Beni harika bir doktor yapan da bu.

Kadim Olan

Seni yücelikten alıkoyan şey de tam bu. Kibir ve korku seni en sade ve en önemli dersi öğrenmekten alıkoyuyor.

Dr. Strange

Neymiş o?

Kadim Olan:

Mesele sen değilsin.

*Mesele sen değilsin...*Bu ifade her şeyi özetlemektedir aslında. Bir ‘Varlıklar Meclisi’ olan evrende bireyin kapladığı alan egoist bir varoluşa sığamayacak denli derinlikli ve büyüktür. Egoist bir varoluş sergilemiş Dr. Strange, tıpkı Amfortas gibi Mızrak’ı yani gücünü, cinsel enerjiyi kibri ve başarısızlık korkusu yüzünden kullanmıştır. Bunu farketmese de aslında temelde onu yaralayan şey de budur. Oysa mükemmellik, zaten tanrısal olandır. Tanrısal olana erişmek için kibir ve korku duyulmaz. Kadim Olan, Gurnemanz gibi yaşamın en sade ve temel bilgisini bu şekilde açıklamış olur. Yücelik ve mükemmellik, teslimiyetten ve birey olarak tüm varoluş ve evrenin ayrılmaz bir parçası olduğunu içselleştirmekten geçmektedir. Başarısızlık ve yargılanma korkusu ise egoizmin getirisidir, yani var olma istenç-inin. Oysa gerçek yücelik ve başarı, ölüm korkusundan arınmış bir sadelik halinin doğal bir sonucu ve yansımasıdır. Egoya hizmet etmek için değil, ondan vazgeçmek, ölmeden ölmek için yaşamak mistik uyanışın en temel öğretisidir. Egonun sessizleşmesi ve teslimiyet, insanın içindeki gerçek gücü, yani evrenle bir olduğunu ve içrek olarak tanrısallığa sahip olduğunu algılamasını sağlayacaktır.

Simurg’un kendileri olduğunu anlayabilmek için kuşların öncelikle yolculuğa çıkmaları gerekir. Zira ‘masumiyet’ kaybedilmeden yücelik elde edilemez.

EK 1: *Parsifal* Performans Tarihi

İlk performans: 26 Temmuz 1882, Bayreuth Opera Binası (Festspielhaus)

Oyuncular:

Parsifal : Hermann Winkelmann

Amfortas : Theodor Reichmann

Gurnemanz : Emil Scaria

Titirel : August Kindermann

Klingsor : Karl Hill

Kundry : Amalia Materna

1. Kase Şövalyesi : Anton Fuchs

2. Kase Şövalyesi : Eugen Stumpf

1. Muhafız : Hermine Galfy

2. Muhafız : Mathilde Keil

3. Muhafız : Max Mikorey

4. Muhafız : Adolf von Hübner

Alt-Solo : Sophie Dompierre

Çiçekperisi : Pauline Horson

Çiçekperisi : Johanna Meta

Çiçekperisi : Carrie Pringle

Çiçekperisi: Johanna André

Çiçekperisi: Hermine Galfy

Çiçekperisi: Luise Belce

Telif yasasından dolayı, *Parsifal*'in Bayreuth Opera Binası dışında bir yerde sahnelenmesi yasaklanmıştır.

İlk konser temsillerinin yer ve tarihleri aşağıdaki gibidir:

Birleşmiş Krallık: 10 Kasım 1884, Londra (Albert Hall)

Amerika Birleşik Devletleri: 3 Mart 1886, New York

Hollanda: 5 Aralık 1896, Amsterdam

Telif yasasının uygulanmadığı ülkelerdeki ilk sahne performanslarının yer ve tarihleri aşağıdaki gibidir:

Amerika Birleşik Devletleri: 24 Aralık 1903, New York (Metropolitan)

Kanada: Nisan 1905, Montreal

Hollanda: 20 Haziran 1905, Amsterdam

Monako: Şubat 1913, Monte Carlo [özel temsil]

İsviçre: 13 Nisan 1913, Zürih

Esere ait telif yasası, bestecinin ölümünden otuz yıl sonra, 31 Aralık 1913’de sona ermiştir. Yasanın sonlanmasını takiben gerçekleşen ilk temsillerin yer ve tarihleri aşağıdaki gibidir:

İspanya: 1 Ocak 1914, Barselona

Çek Cumhuriyeti: 1 Ocak 1914, Prag

Almanya [Bayreuth’un dışında]: 1 Ocak 1914, Berlin, Bremen ve Kiel

Macaristan: 1 Ocak 1914, Budapeşte

İtalya: 1 Ocak 1914, Bolonya ve Roma

Polonya: 1 Ocak 1914, Wrocław

Rusya: 3 Ocak 1914, St. Petersburg

Fransa: 4 Ocak 1914, Paris

Belçika: 5 Ocak 1914, Brüksel

Avusturya: 14 Ocak 1914, Viyana

Birleşmiş Krallık: 2 Şubat 1914, Londra (Covent Garden)

Danimarka: 9 Nisan 1915, Kopenhag

İsveç: 21 Nisan 1917, Stockholm

Portekiz: Eylül 1921, Lizbon

Küba: 1921, Havana

Hırvatistan: 28 Nisan 1922, Zagreb

Romanya: Aralık 1932, Bükreş

Finlandiya: 1 Mart 1933, Helsinki

Slovenya: 14 Nisan 1933, Ljubljana

Letonya: 14 Mart 1934, Riga

Yugoslavya: Haziran 1938, Belgrad

New York, Metropolitan Operası'nda gerçekleşen ilk temsil tarihi 24 Aralık 1903'tür. 1975-1976 tarihleri arasında toplam 184 temsil yapılmıştır.

Referans: <http://opera.stanford.edu/Wagner/Parsifal/history.html>

EK 2: Karakterler, Ses Tipleri ve Operanın Konusu

***PARSIFAL* (1882)**

Üç perdelik Romantik mistik opera.

Karakterler: Gurnemanz (Bas), Kundry (Soprano), Amfortas (Bariton), Parsifal (Tenor), Titurel (Bas), Klingsor (Bas).

Konunun geçtiği çağ ve yer: Orta Çağ, İspanya'da Pirene dağlarında kutsal Monsalvat şatosu.

Konusu:

Kase ülkesinin kralı Amfortas'ın babası Titurel, Kurtarıcı Mesih'in böğründe bir yara açan Mızrak'ı ve kanının içine aktığı kutsal Kase'yi saklayıp korumak için Monsalvat adlı şatoyu yaptırmış, koruyucu olarak erdemli ve fedakar şövalyeleri görevli olarak almıştır. Klingsor adlı bir şövalye büyük ihtirası nedeniyle kendini hadım ettiği için Monsalvat'dan kovulunca öç almak amacıyla büyücülük öğrenmiş, bahçesine güzel çiçek perilerini toplayarak şövalyeleri baştan çıkarmaya başlamış, nihayetinde kral Amfortas'ı da ağına düşürünce kutsal Mızrak'ı krallıktan çalmayı başarmıştır. O günden sonra Kral Amfortas'ın vücudunda kapanmayan bir yara açılmıştır. Kundry adlı yarı sürüngen yarı insan, ölümsüzlükle lanetlenmiş garip bir yaratık, krala ara sıra bir merhem getirmektedir. Merhem yaranın acısını birazcık rahatlatır da Kral'ın yarası aslında hiçbir zaman kapanmamaktadır.

I. perdenin başında, şövalyelerin hiç sevmediği tekinsiz Kundry gene görünmüş, merhemi yaşlı ve bilge şövalye Gurnemanz'a uzatmıştır. Bu esnada okla vurulmuş bir kuğu kıyıya yönelir. Onu genç bir adam vurmuştur. Bilge Gurnemanz, delikanlıyı yaptığıının doğru olmadığı konusunda uyarır. Genç adam kim olduğunu ve geçmişini bilmemektedir. Kundry ise onun geçmişi ile ilgili bilgiye sahip olan tek karakterdir. Ona, annesinin ölümünden bahseder. Yabancı genç, bu bilgilerin anlatılmasına kızarak kendini kaybedip Kundry'ye saldırırsa da Gurnemanz durumu önler. Kase şatosunda büyük bir dinsel tören düzenlenmiştir. Kutsal Kase getirilir ve kralın önüne konur, şövalyelerin korusu yankılanır. Yabancı delikanlı, olan biteni kırırdamadan seyretmektedir.

Öte yanda büyücü Klingsor, şatosunda Kundry'ye, saflığının verdiği gücünden endişe duyduğu bu gençten bahsetmektedir. Bu noktada Krallıktaki şövalyeleri baştan çıkaran kişinin Kundry olduğu öğrenilir. Kundry, Klingor'un kölesi olmuştur ve asırlardır süren acı dolu bir yaşam döngüsünde kıvrınmaktadır. Klingsor, Kundry'i genç delikanlıyı baştan çıkarma konusunda ikna eder. Klingsor büyü yaparak genç adamı oraya çekecektir. Genç yabancı nihayetinde görünür, büyücü bir işaretle şatoyu yok eder ve güzel perilerle dolu bir bahçe belirir. Kızlar, gencin aklını çelmeye çalışırlar. Tam bu sırada Kundry ona "Parsifal!" ("Saf Aptal!") diye seslenir ve delikanlı bir anda annesinin de kendisini aynı adla çağırdığını hatırlar. Parsifal'e aşkın büyüsunü öğretmeye çalışan Kundry, Parsifal'i zorla yoldan çıkarır ve onu şehvetli bir biçimde öper. O an Parsifal, Kundry'den bir hışımla kurtularak "Amfortas!" diye bağırır, "Amfortas! Yara! Yara! Burada! Yanıyor!" Parsifal, Amfortas'ın yarasının kaynağını işte bu öpücük sayesinde ilk defa hisseder. İkili arasında uzun süren bir diyalog ve çatışma sonunda Kundry, efendisi Klingsor'u yardıma çağırır. Büyücü kutsal Mızrak'ı Parsifal'i yaralamak için fırlatır. Ancak Mızrak, Parsifal'in başı üzerinde havada kalıp dönmeye başlar. Saflığı sayesinde zafer kazanan Parsifal, Mızrak ile bir haç işareti yapar ve bu işaretle birlikte Klingsor'un büyüsi bozulur; şatosu ve sihirli bahçesi ise tamamen yok olur. Kundry sessizlik içinde diz çökerek olduğu yerde kalır. Parsifal orayı terk eder.

Aradan uzun bir süre geçer. İsa'nın çarmıha gerildiği 'Hayırlı Cuma' gününde Gurnemanz'ın kulübesi önünde bir savaşçı belirir. Kundry ve Gurnemanz Parsifal'i hemen tanırlar. Gurnemanz ona ihtiyar Titurel'in öldüğünü, yaralı Amfortas görev yapamadığı için şövalyelerin dağılmak üzere olduğunu söyler. Parsifal zırhını çıkarır. Kundry ve Gurnemanz tüm zorlu mücadelesinden sonra Parsifal'i arındırmak için dere suyuyla yıkarlar. Kundry, Parsifal'in ayaklarına şişesindeki kutsal yağdan sürer ve saçlarıyla ayaklarını kurutur. Beraberlerinde Kundry'yi de alarak şatoya yönelirler. Cenaze töreni başlamıştır. Parsifal, Mızrak'ı Amfortas'ın yarasına dokundurur ve asla iyileşmeyecek bu yara oracıkta hemen kapanır. Şövalyelerin borusu bu mutlu anı haber vermek için çalar. Parsifal, Mızrak'ı Kase ile buluşturarak krallığa kurtuluş getirmiş olur. Artık kutsal emanetler birleşmiştir. O anda Kundry cansız yere yıkılır. Perde, Amfortas ve Gurnemanz'ın Parsifal'in önünde diz çöküşüyle kapanır.

KAYNAKÇA

- Abbate, Carolyn: “Parsifal: Words and Music,” Parsifal, Richard Wagner, Richmond, VA, Oneworld Classics, 2011
- Afîfî, Ebu’l-Alâ: **Tasavvuf İslam’da Manevi Hayat**, Çev. Ekrem Demirli ve Abdullah Kartal, İstanbul, İz Yay., 1996.
- Akalın, Kürşat Haldun: “Yunan-Roma Uygarlığında İnsan-Tanrılara Tapınma Töreni Olarak: Kilise Ekmek-Şarap Ayini,” **Atatürk Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, Erzurum, 2014, Sayı: 41, s. 130.
- Arıkdal, Ergün: **Gizli Öğreticilik**, Ruh ve Madde Yayınları, İstanbul, 1997.
- Attar, Ferideddin: **Mantık Al-Tayr**, Çev. Abdülbâki Gölpınarlı, İstanbul, MEB Yay., 1990, C.I.
- Aun Weor, Samael: **Parsifal Unveiled**, y.y., Glorian Publishing, ©2013.
- Bahadır, Abdülkerim: **Jung ve Din**, İz Yayıncılık, 2006.
- Bailey, Alice A.: **The Destiny of the Nations**, Lucis, 1949.
- Barth, Herbert, Mack, Dietrich, & Voss, Egon: **Wagner: A Documentary Study**, Thames&Hudson Ltd, 1975.
- Beckett, Lucy: **Richard Wagner: Parsifal**, Cambridge Opera Handbooks, Cambridge University Press, 1981
- Bell, Richard H.: **Wagner’s Parsifal: An Appreciation in the Light of His Theological Journey**, Eugene, Oregon, Cascade Books, ©2013.
- Borchmeyer, Dieter: **Drama and the World of Richard Wagner**, Çev. Daphne Ellis, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 2003.
- Borchmeyer, Dieter: **Richard Wagner: Theory and Theatre**, Çev. Stewart Spencer, Clarendon Press Oxford, 1991.

- Breig, Werner: “The Musical Works,” **Wagner Handbook**, Ed. Ulrich Müller, Peter Wapnewski, & John Deathridge, Cambridge, Harvard University Press, 1992.
- Chamberlain, Houston Stewart: **Richard Wagner**, 6. bs., München, Bruckmann, 1919.
- Campbell, Joseph: **An Open Life: Joseph Campbell in Conversation with Michael Toms**, Ed. John M. Maher & Dennie Briggs, New York, Larson Publications, 1988
- Campbell, Joseph: **Kahramanın Sonsuz Yolculuğu**, Çev. Sabri Gürses, İstanbul, Kabalcı Yayıncılık, 2013
- Campbell, Joseph: **The Masks of God: Creative Mythology**, 4.c, Penguin, 1968
- Campbell, Michael: **Music 2: Student Edition**, 2. bs., Stamford, USA, Cengage Learning, 2015.
- Candan, Ergun: **Gizli Sırlar Öğretisi**, Ed. Nilüfer Dinç, 13. bsk., İstanbul, 1998, Sınır Ötesi Yayınları
- Carruthers, Marry: **The Craft Of Thought, Meditation, Rhetoric, And The Making Of Images, 400-1200**. Cambridge University Press, UK, 1998.
- Chesire, Neil M.: “The empire of the ear: Freud’s problem with music,” **International Journal of Psychoanalysis**, International Psycho-Analytical Association; Institute of Psycho-analysis (Great Britain); International Psycho-Analytical Association, Wiley, 1997, C. 77, pt 6, s.1128.
- Christie-Murray, David: **A History of Heresy**, Oxford, Oxford University Press, 1976
- Comte-Sponville, André: **Cinsellik, Aşk ve Ölüm**, Çev. Canan Özatalay, 2.bs., İstanbul, İletişim Yayınları, 2015.

- Cooper, Barry: **Beethoven and the Creative Process**, New York, Oxford University Press Inc. Clarendon, 1990.
- Çınar, Erdoğan: **Alevi adı Hz. Ali'den Gelmez, Aleviler Aleviliği Tartışıyor**, Ed. Hakan Tanıttıran ve Gülşen İşeri, İstanbul, Kalkedon Yayıncılık, 2006.
- Çınar, Erdoğan: **Aleviliğin Gizli Tarihi: Demirin Üstünde Karınca İzi**, İstanbul, Kalkedon Yayıncılık, 2007.
- Dahlhaus, Carl: **Richard Wagner's Music Dramas**, Çev. Mary Whittall, 2. bs., New York, Cambridge University Press, 1992.
- Dallas, Ian: **The New Wagnerian**, Freiburg, Freiburg Books, 1990.
- Danuser, Hermann: "Tristanakkord," **Die Musik in Geschichte und Gegenwart**, Sachteil, C IX.
- Dardel, Eric: "The Mythic," **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984
- Dayal, Har: **The Bodhissatva Doctrine in Buddhist Sanskrit Literature**, Motilal Banardidass Publishers, Delhi, 1932/1999.
- Deathridge, John: "Strange Love, Or, How We Learned to Stop Worrying and Love Parsifal," **Wagner Beyond Good and Evil**, Berkeley, University of California Press, 2008.
- De Coster, Philippe L. D.D.: **The Collective Unconscious and Its Archetypes**, Gent, Belgium, Satsang Press, 2010.
- Demirbaş, Ayşe Tül: "Wagner Operalarının Düşünsel Altyapısı", Ed. Yrd. Doç. Dr. Esin Ulu, **Müzik-Bilim Dergisi**, İstanbul, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları, Sayı:1, Bahar 2012, s.22.

- Demirci, Kürşat: **Yahudi Mistisizmi veya Kabalacılık: İnançlar ve Tarih**, İstanbul, Ayışığı Kitapları, 2015.
- Diaz de Chumaceiro, Cora L.: “Richard Wagner's Life and Music: What Freud Knew”, **Feder, Stuart, Karmel, Richard L., Pollock, George H., Psychoanalytic Explorations in Music**, Second Series, Madison CT, 1993, s..250-255, 256,257.
- di Voragine, Jacobo: “Saints Barlaam and Josaphat,” **The Golden Legend: Selections**, Çev. Christopher Stace, New York, Penguin Books, 1999.
- Dökmen, Üstün ve Dökmen, Zehra: “Jung’un Aşama Arketipi’nin Test Edilmesi”, **Psikoloji Dergisi**, c.6, Sayı 21, 1987, s.86.
- Eckhart, Meister: **Die Deutschen Werke**, Ed. Josef Quint, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1936-76
- Eger, Manfred: “The Bayreuth Festival and the Wagner Family,” **Wagner Handbook**, Ed. Ulrich Müller & Peter Wapnewski, Çev. ed. John Deathridge, VI. Bölüm 19. Kısım, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1992, s. 491.
- Eliade, Mircea: “Cosmogenic Myth and ‘Sacred History,’” **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984, s. 138.
- Eliade, Mircae: **The Encyclopedia of Religion**, 15 c., C. VII&VIII, New York, MacMillan,1987
- Eski Ahit: Mısır’dan Çıkış, 3:1-2; 3:14; 21:12,17,23-25.
Samuel 16:13
Tekvin 2: 10-14,21-22, 25; 3:6,7,20,22,23; 4:1; 6:14.
- Eyüboğlu, İsmet Zeki: **Tasavvuf-Tarikatlar-Mezhepler Tarihi**, Der Yayınları, İstanbul 1990.

- Feridunoğlu, Doç. Z. Lâle: **Müziğe Giden Yol: Genç Müzisyenin El Kitabı**, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, ©2004.
- Freke, Timothy ve Gandy, Peter: **İsa'nın Gizemleri: "Gerçek İsa" Bir Pagan Tanrısı mıydı?**, Çev. Aslı Bengisu, 2. bs., İstanbul, Ayna Yayınevi, 2011.
- Forster, Greg: **The Contested Public Square: The Crisis of Christianity and Politics**. IVP Academic, 2008.
- Freud, Sigmund: **Civilization and Its Discontents**. Çev. Joan Riviere, Leonard & Virginia Woolf at the Hogarth Press, London, 1930.
- Forsyth, Peter Taylor: "Wagner's 'Parsifal,'" **Religion in Recent Art**, London, Hodder & Stoughton, 1901
- Gaarden, Bonnie: **The Christian Goddess, Archetype and Theology in the Fantasies of George Macdonald**, Plymouth, Fairleigh Dickinson University Press, 2011.
- Gaillard, Paul-André: "Der liturgische 'Schutt' im *Parsifal*," **Programmhefte der Bayreuther Festspiele 1965: "Parsifal"**
- Gaster, Theodor Herzl: "Myth and Story," **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984, s. 37.
- Geck, Martin & Voss, Egon: **Dokumente zur Entstehung und ersten Aufführung des Bühnenweihfestspiels Parsifal**, SW 30, Mainz, B. Schott, 1970.
- Gener, Cihangir: **Ezoterik-Batıni Doktrinler Tarihi Kitabı**, Ankara, Gece Yayınları, 1994
- Gfrörer, August Friedrich: **Geschichte des Urchristentums**, 3 c., Stuttgart, E. Schweizerhart, 1838.
- Gimaret, Daniel: "Tanāsukh" **Encyclopaedia of Islam**, Ed. P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs., 2. bs., t.y.

- Gregor-Dellin, Martin & Mack, Dietrich: **Cosima Wagner's Diaries**, Çev. Geoffrey Skelton, 2 c., New York, Harcourt Brace, 1978-80.
- Gregor-Dellin, Martin: **Richard Wagner-His Life, His Work, His Century**, Çev. J. Maxwell Brownjohn, San Diego, Harcourt Brace Jovanovich, 1983.
- Golther, Wolfgang: **Richard Wagner an Mathilde Wesendonk: Tagebuchblätter und Briefe 1853–1871**, Berlin, Duncker, 1904.
- Gökalp, Altan: **Têtes rouge et bouches noirs: Une confrérie tribale de l'Ouest anatolien**, Paris, Société d'Ethnographie, 1980.
- Guerpin, Martin: "Why Did Art Music Composers Pay Attention to 'Jazz'? The Impact of 'Jazz' on The French Musical Field, 1908-1924", **Eurojazzland: Jazz and European Sources, Dynamics, and Contexts**, Ed. Luca Cerchiari, Laurent Cugny ve Franz Kerschbaumer, Boston, Northeastern University Press, ©2012.
- Guillaume, Alfred: **Islam**, Penguin, 1956.
- Gutman, Robert W.: **Wagner: The Man, His Mind and His Music**, 2. bs., Orlando, Florida, Harcourt Brace Jovanovich Publishers, 1990.
- Güner, Reşat: **Okültizm: Tarih Boyunca Gizli Bilimler**, Ege Meta Yayınları, İzmir, 1996.
- Gürses, Dr. Öğr. Gör.İbrahim: "Jung'cu Arketip Teorisi Bağlamında Tasavvufi Öykülerin Değerlendirilmesi: Simurg Örneği," **Uludağ Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi**, C.XVI, Sayı:1, 2007, s. 79
- Harari, Yuval Noah: **Hayvanlardan Tanrılara Sapiens: İnsan Türünün Kısa Bir Tarihi**, İstanbul, Kolektif Kitap, 2012

- Harari, Yuval Noah: **Homodeus: Yarının Kısa Bir Tarihi**, İstanbul, Kolektif Kitap, 2016.
- Hartford, Robert: **Bayreuth: The Early Years**, London, Gollanz, 1980.
- Hastings, James: **Encyclopædia of Religion and Ethics**, C.III, NY, Charles Scribner's Sons, 1928
- Henderson, Joseph: "Archetypal Symbolism," **ARAS**, C.I, s.8.
- Hillman, James: "A Note on Story," **Parabola**, IV:4, 1979, s. 43,45.
- Hitti, Philip K.: **History of The Arabs**, London, Macmillan, 1950.
- Hollinrake, Roger: "Philosophical Outlook," **The Wagner Compendium: A Guide to Wagner's Life and Music**, Ed. Barry Millington, London, Thames and Hudson, 1992, s. 145.
- Honolka, Kurt v.d.: **Knaurs Weltgeschichte der Musik**, München, Droemer Knaur, 1968.
- Honoré, Tony: **Law in the Crisis of Empire 379-455 AD**, Oxford University Press, 1998.
- Hutin, Serge: **Gizli Cemiyetler: Masonluk, Gizli Dinler, Cinai Cemiyetler, Karbonari, Ku-Klux-Klan**, Çev. Mehmet Arık, İstanbul, Anıl Yayınevi, 1965
- Joseph, Ruben: **Why Are The Young People Leaving The Church-What We Need To Do To Keep Them In**, USA, Xlibris Corporation, 2011.
- Jung, Carl Gustav: **Collected Works of C. G. Jung**: Çev. Gerhard Adler & R.F.C. Hull, Ed. Sir Herbert Reas, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., & Gerard Adler, PH.D., C. V, Princeton, 1964
- Jung, Carl Gustav: **Collected Works of C. G. Jung, Mysterium Coniunctionis: An Inquiry into the Separation and Synthesis of Psychic Opposites in Alchemy**, 2. bs. C. XIV, London & New York, Routledge, 1970.

- Jung, Carl Gustav: **Collected Works of C. G. Jung, C. XVI.**
- Jung, Carl Gustav: **Collected Works of C. G. Jung, C.XVIII**
- Jung, Carl Gustav: **Collected Works of C. G. Jung: The Archetypes and the Collective Unconscious (1934),** Çev. R.F.C. Hull, 2. bs. 2.bsk., C. IX, Bölüm: 1, Bollingen Series XX, Princeton, 1968.
- Jung, Carl Gustav: **Collected Papers on Analytical Psychology,** Çev. Constance E. Long, London, Baillière Tindall & Cox, 1916
- Jung, Carl Gustav: **Psychology and Alchemy,** Çev. R.F.C. Hull, 1953, 2.bs. London, Routledge,1968.
- Jung, Carl Gustav: **Collected Works of C. G. Jung, Civilization in Transition,** Çev. R.F.C. Hull, Ed. Sir Herbert Reas, Michael Fordham, M.D., M.R.C.P., & Gerard Adler, PH.D., C. X, Princeton,1964
- Keen, Sam & Fox, Anne Valley: **Your Mythic Journey: Finding in Your Life through Writing and Storytelling,** Los Angeles, Jeremy P. Tarcher, 1989, s. XI-XII.
- Kısa, Cihad: “Carl Gustav Jung’da Din ve Bireyleşme Süreci,” İzmir İlâhiyat Vakfı Yay., İzmir 2005.
- Kienzle, Ulrike: “Parsifal and Religion: A Christian Music Drama?” **A Companion to Wagner’s Parsifal,** Ed. William Kinderman & Katherine R. Syer, NY, Camden House, 2005.
- Kierkegaard, S.: **Fear and Trembling/Repetition.** Princeton University Press, 1983.
- Kindermann, William: “Introduction: The Challenge of Wagner’s Parsifal”, **A Companion to Wagner’s Parsifal,** Ed. William Kinderman & Katherine R. Syer, NY, Camden House.

- Kirk, Geoffrey S.: “On Defining Myths”, **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Kirsch, Winfried: “Richard Wagners Biblische Scene Das Liebesmahl der Apostel” **Geistliche Musik: Studien zu ihrer Geschichte und Funktion im 18. und 19. Jahrhundert**, Ed. Constantin Floros, Hans Joachim Marx, & Peter Peterson, Laaber, Germany: Laaber, 1985.
- Kovačev, Asja Nina: “Cognitive functions of myth: Explaining the universe and surpassing alienation,” *Lo Straniero* 38, 2003, s. 43-67.
- Kovačev, Asja Nina: “Myth as a form of cognition”, **Anthropos**, 2000, s. 36, 58-77.
- Kovačev, Asja Nina: “Return to the Origins-Wagner, Jung, and Symbolic Forms,” **Musicological Annual**, Ljubljana University Press, Faculty of Arts, No:45, 1 Haziran 2009, s.104-109.
- Köhler, Joachim: **Richard Wagner: The Last of the Titans**, Çev. Stewart Spencer, New Haven, Yale University Press, 2004.
- Kutlutürk, Cemil: **Upanishadlar’ın Hint Kutsal Metinleri Arasındaki Yeri ve Önemi**, Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 2009, Ankara Üniversitesi Sos. Bilimler Ens. Felsefe ve Din Bilimleri (Dinler Tarihi) Anabilim Dalı, s.63,64.
- Langdon, Stephen Herbert: **The Mythology of All Races**, Ed. Canon John Arnott MacCulloch, D.D,13.c., C. V, New York, Archeological Institute of America, Cooper Square Publishers, 1931(1964)

- Larsen, Stephen: **The Mythic Imagination: Your Quest for Meaning Through Personal Mythology**, New York, Bantam Books, 1990, s. XVII.
- Liébert, Georges: **Nietzsche and Music**, Çev. David Pellauer & Graham Parkes, Chicago & London, The University of Chicago Press, ©2004.
- Mackey Kallis, Susan: “Jungian archetypes and the collective unconscious,” **Encyclopedia of Health**, Salem Press, 2013, s. 5.
- Madrigal, Carlos: **Kurtuluş Yasası**, y.y., Haberci, 2013.
- Magee, Bryan: **Aspects of Wagner**, 2. bs., New York, Oxford University Press, 1988.
- Magee, Bryan: **Wagner and Philosophy**, London, Penguin, 2001.
- Mann, Thomas: “Sufferings and Greatness”, **Essays of Three Decades**, Çev. H. T. Lowe-Porter, London, Secker & Warburg, n.d.
- Mastrogiovanni, John L., D. Min.: **Parsifal, The Will and Redemption: Exploring Richard Wagner’s Final Treatise**, Middletown, DE, y.y., ©2014.
- McDermott, Gerald R. & Netland, Harold A.: **Theology of Religions, An Evangelical Proposal**, New York, Oxford University Press, 2014.
- Mecid, Aydın: “Romantizm Dönemi Bestecilerin Eserlerinde Nefesli ve Vurmalı Çalgılar” Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimleri Enstitüsü, Afyon, 2005, s.31.
- Mélikoff, Irène: **Hadji Bektach: un mythe et ses avatars: Genèse et évolution du soufisme populaire en Turquie**, Leiden E.J., Brill, 1998.
- Millington, Barry: **The Wagner Compendium**, London, Thames & Hudson, 2001

- Millington, Barry v.d.: **The New Grove Dictionary Of Music And Musicians**, Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, 2.bs., 29c., C.XXVI, London: Macmillan, 2001.
- Millington, Spencer, Stewart and Barry: "Selected Letters of Richard Wagner," New York/London, W.W. Norton, 1987, s. 903
- Najiba Ziyayi, Azizi: **Zerdüştiliğin Kutsal Kitabı (Avesta) Üzerine Bir Araştırma**, Doktora Tezi, 2009, Ankara Üniversitesi Sos. Bil. Ens. Felsefe ve Din Bilimleri Anabilim Dalı (Dinler Tarihi), s.33
- Netland, Harold: **Encountering Religious Pluralism: The Challenge to Christian Faith & Mission**, USA, Downers Grove, 111.: InterVarsity Press, Apollos, 2001.
- Neumann, Erich: **The Great Mother: An Analysis of The Archetype**, Bollingen Series, XLVII, Çev. Ralph Manheim, New Jersey, Pinceton University Press, 2015.
- Nietzsche, Frederick: "The Anti-Christ", **The Portable Nietzsche**, Ed. ve Çev. Walter Kaufmann, New York, Penguin Books, 1976, s. 676.
- Pauwels, Louis & Bergier, Jacques: **The Morning of the Magicians**, Avon, 1960.
- Pedersen, Johs. Israel: **Its Life and Culture, I-II**, Çev. Johs. Pedersen and Aslaug Møller, 1926, Reprint. London, Cumberlege, 1946
- Reichenbach, Bruce R.: **The Law of Karma: A Philosophical Study**, Library of Philosophy & Religion, London, Palgrave Macmillan, 1990.
- Reik, Theodor: **The Haunting Melody: Psychoanalytic experiences in life and music**, New York, Farrar, Straus & Young, 1953.

- Rhodes, Ron: **The Complete Guide to Christian Denominations: Understanding the History, Beliefs, and Differences**, Harvest House Publishers, 2015.
- Riaikkenen, Roza & Margarita: **The Laws of Life: The Return of the Prodigal Son**, Ed. Andres Rooke, Canada, 2004, Trafford.
- Rogerson, John William: “Slippery Words: Myth”. **Sacred Narrative: Readings in Theory of Myth**, Ed. Alan Dundes, Berkeley, University of California Press, 1984.
- Sambur, Dr. Bilal: **Bireyselleşme Yolu: Jung’un Psikoloji Teorisi**, İstanbul, Elis Yayınları, s.155.
- Sarı, Emre: **Buda’nın Yaşam Öyküsü**, NoktaE-Book Publishing, 2016.
- Sasson, Gahl & Weinstein, Steve: **Bir Dilek Tut, Hayatın Değişsin: “Kabala’nın Gizemi,”** İstanbul, Butik, 2010.
- Schopenhauer, Arthur: **İsteme ve Tasarım Olarak Dünya**, 1844, Çev. Levent Özşar, Ed. Münevver Özgen, 2.bs., İstanbul, Biblos Kitabevi, ©2009.
- Schopenhauer, Arthur: **On the Basis of Morality**. Çev. E.F.J Payne, Cambridge, Hackett Publishing, 1998.
- Schure, Edouard: **Büyük İnisyeler**, RM Yayınları, İstanbul, 1989.
- Scruton, Roger: **Death-Devoted Heart: Sex and the Sacred in Wagner’s Tristan and Isolde**, Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Segal, Robert A.: **Myth: A Very Short Introduction**, New York, Oxford University Press, 2004, s. 5.
- Suneson, Carl: **Richard Wagner und die Indische Geisteswelt**, Leiden, E.J. Brill, 1987

- Tanner, Michael: **Wagner**, New Jersey, Princeton University Press, 1995.
- Terry, Paul & Bowman, David: **A Student's Guide to A2 Music for the Edexcel Specification 2006-2007**, London, Rheingold Publishing Ltd, 2005.
- Tillich, Paul: **Systematic Theology**, C.I Bölüm: 2, Chicago, The University of Chicago Press, 1951.
- Ülkü, A. Ekrem: **Yahudi Kadim Mistik Öğretisi: Kabala**, Tarih serisi, İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi, 2008,
- von Eschenbach, Wolfram: **Parzival**, Çev. A. T. Hatto 1980, Reprint, Harmondsworth, UK, Penguin Books, 2004.
- Wagner, Richard: **Das Braune Buch**, Ed. Joachim Bergfeld, Piper Verlag GmbH, 1991.
- Wagner, Richard: **Sämtliche Briefe**, Ed. Gertrud Strobel & Werner Wolf, Leipzig, Deutscher Verlag für Musik, 1968, 1-5 c.
- Wagner, Richard: "Religion and Art", Çev. W. Ashton Ellis, Lincoln & London, 1994 reprint, University of Nebraska Press, **Richard Wagner's Prose Works C.VII**, 1892-1899.
- Weigall, Arthur: **Hristiyanlığımızdaki Putperestlik**, İstanbul, Ozan Yayıncılık, 2002.
- Werness, Hope B.: **The Continuum Encyclopedia of Animal Symbolism in Art**, Newy York/London, Continuum Publishing, 2003.
- Westcott, Dr. W.W., Mathers S.L., MacGregor & Stavish, Mark: **Kabala'ya Giriş ve Hermetik Geleneği & Sefer Yetzirah (Oluşum Kitabı)**, Çev. Kemal Menemencioglu, 3. bs. İstanbul, Hermes Yayınları, 2016.
- White, John: "Aydınlanma Nedir?" **İç Dünyanın Keşfi**, Çev. Cengiz Erengil, Ayna Yayınevi, 2002, s. 18.

- Whittall, Arnold: “Leitmotif”, **The New Grove Dictionary Of Music And Musicians**, Ed. Stanley Sadie and John Tyrrell, 2. bs., 29c., C.XIV, London, Macmillan, 2001.
- Yeni Ahit (İncil): 1.Korintliler 15:45
Luka 1:30-34; 7:41-47; 17:21.
Matta 26:6-7
Markos 1:16-18.
Yuhanna 1:4; 1:14; 3:3-5; 12:3; 19:32-35; 20:11-18
- Žižek, Slavoj & Dolar, Mladen: **Opera’s Second Death**, New York/London, Routledge, 2002.
- Žižek, Slavoj: **The Parallax View**, Cambridge, Mass, MIT Press, 2006.
- Žižek, Slavoj: **Žižek’ten Nükteler: Şu Hegel Fıkrasını Duydunuz mu?**, Çev.Erlan Ünal, Ed. Audun Mortensen, İstanbul, Encore, 2014.
- PRIAPEIA, sive diversorum poetarum in Priapum lusos**, Çev. Leonard C. Smithers & Sir Richard Burton, Library of Alexandria, USA [1890]
The Penny Cyclopædia of The Society for the Diffusion of Useful Knowledge, 30c., C. XIV, Limonia-Massachusetts, 1839.
- Görsel Kaynaklar:** “Modern Dünyanın Dahisi”, Sunan Bettany Hughes, BBC-Open University Production, İngiltere, 1. Sezon 2. Bölüm, 2016.
“Zeitgeist: The Movie, Myth of Jesus,” Prod. Peter Joseph, 2007.

E-KAYNAKLAR:

- Altar, Cevad I. Opera ve Bale Kongresi, 16-18 Mayıs 1989, Cevad Memduh Altar'ın
Memduh: irticalen yaptığı konuşmadan alıntı, (Çevrimiçi)
<http://cevadmemduhaltar.com/1-opera-ve-bale-kongresi-konusmasi.html>,
4 Aralık 2017.
- Altar, Cevad “Büyük Bestecilerden Richard Wagner,” **Ulus**, 22.IV.1944, (Çevrimiçi),
Memduh: <http://cevadmemduhaltar.com/makale-wagner.html>, 12 Ocak 2019.
- Altar, Cevad “Richard Wagner ve Devrinin Filozofları”, 1947, (Çevrimiçi)
Memduh: <http://cevadmemduhaltar.com/makale-richard-wagner-ve-devrinin-filozoflari.html>, 26 Aralık 2017.
- Altunay, “Ezoterizm nedir?”, ©1999, (Çevrimiçi)
Erhan: <http://www.hermetics.org/Ezoterizm%20Nedir.html>, 5 Ocak 2018.
- Acar, Ayşe: “Fatıma-tüz Zehra,” **Düşün-ü-yorum**, sayı 22, 22 Mart 2012, (Çevrimiçi)
<http://www.dusunuyorumdergisi.com/fatima-tuz-zehra/>, 21 Ekim 2017.
- Basett, “The Use of Buddhist and Hindu Concepts in Wagner’s Stage Works,”
Peter: **The Wagnerian: Here, Time becomes Space**, 1 Ocak 2014, (Çevrimiçi)
<http://www.the-wagnerian.com/2014/01/the-use-of-buddhist-and-hindu-concepts.html>, 21 Ocak 2018.
- Beaumont, “Quoting Tristan: Echoes of Wagner over 150 years of music and film:
Rachel: Richard Wagner’s iconic masterpiece pervades Western culture”, 3
Aralık 2014, (Çevrimiçi) <http://www.roh.org.uk/news/quoting-tristan-echoes-of-wagner-over-150-years-of-music-and-film>, 29 Ağustos 2017.
- Chamberlain, “The political message of Nietzsche’s ‘God is dead,’” The Big Ideas, **The**
Lesley: **Guardian**, 7 Şubat 2012, (Çevrimiçi)
<https://www.theguardian.com/commentisfree/belief/2012/feb/07/political-message-nietzsche-god-is-dead>, 26 Aralık 2017.
- Çakar, “Senfonik Orkestrada Yer Alan Bakır Üflemeli Çalgılarda Doğuşkanlar,
Doğan: Valf Sistemleri Ve Pozisyonlar”, **Sahne ve Müzik Eğitim-Araştırma e-**

- Dergisi**, 5. Sayı, Temmuz 2017, s. 242, (Çevrimiçi)
<http://dergipark.gov.tr/download/article-file/327981>, 29 Mayıs, 2018.
- Davis, Peter “Smooth Sailing”, New York, 21 Ocak 2002, (Çevrimiçi)
G.: <http://nymag.com/nymetro/arts/music/classical/reviews/5596/>, 17 Şubat 2018.
- de Martelly, “Signification, Objectification, and the Mimetic Uncanny in Claude Elizabeth: Debussy’s ‘Golliwog’s Cakewalk’”, **Current Musicology**, No.90, Sonbahar 2010, Trustees of Columbia University in the City of New York, s.7,27, (Çevrimiçi)
<https://currentmusicology.columbia.edu/article/signification-objectification-and-the-mimetic-uncanny-in-claude-debussys-golliwogs-cakewalk/>, 4 Nisan 2018.
- DeVoto, “A Field Guide to Chromaticism”, s. 4 (Çevrimiçi)
Mark: <http://emerald.tufts.edu/~mdevoto/Chromaticism.pdf>, 29 Nisan 2018.
- Demirci, **Avrupa: Fiziki ve Beşeri Coğrafya/Din**, C. IV, Bölüm 2, 1991, s. 132-133. (Çevrimiçi)
Kürşat: <http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=040132&idno2=c040126#1>, 4 Aralık 2017.
- Erengil, “Kutsal Metinlerde ‘Tanrısal Olan’ın Dişil Yanı’nın Bastırılışı” **Düşün-ü-yorum**, Mart 2012, Sayı:22 (Çevrimiçi)
Cengiz & Özbilen, <http://www.dusunuyorumdergisi.com/kutsal-metinlerde-tanrisal-olanin-disil-yaninin-ba/>, 5 Aralık 2017.
- Ahmet Y.: “Astroloji ve Vahdeti Vücûd,” Denemeler, Hikmet ve Tasavvuf, Kavramsal, **Düşün-ü-yorum**, 20 Aralık 2016, (Çevrimiçi)
Ers, İzzet: <http://www.dusunuyorumdergisi.com/astroloji-ve-vahdeti-vucud/>, 30 Ekim 2017.
- Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/motiftop.htm>, 21 Haziran 2017.
- Derrick:
- Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/kundry.htm#X2>, 12 Aralık 2017.
- Derrick:

- Everett, (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/trans2.htm, 4 Mart 2018.
- Derrick:
- Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/racism.htm>, 2 Şubat 2018.
- Derrick:
- Everett, (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/sleep.htm>, 21 Kasım 2017.
- Derrick:
- Everett, (Çevrimiçi) www.monsalvat.no/introduction.htm, 4 Mayıs 2017.
- Derrick:
- Everett, “Ideas from Indian Religion, Philosophy and Literature in Parsifal,” 13
- Derrick: Nisan 2018 (Çevrimiçi) <http://www.monsalvat.no/suneson.htm>, 3 Mayıs 2018.
- Everett, “Spiritual Masters,” 18 Nisan 2018, (Çevrimiçi)
- Derrick: <http://www.monsalvat.no/masters.htm>, 4 Aralık, 2017.
- Everett, “Wagner on Parsifal” 20 Nisan 2018, (Çevrimiçi)
- Derrick: <http://www.monsalvat.no/writings.htm>, 8 Ocak 2018.
- Fry, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=dWLp7lBomW8>, 30
- Stephen: Ocak 2018.
- Gündüz, “Başkaldırı Geleneği ve Heterodoksi,” **Bilimname**, VI, Mart 2004, s. 75-
- Prof. Dr. 76. (Çevrimiçi)
- Şinasi: http://isamveri.org/pdfdrg/D02237/2004_6/2004_6_GUNDUZS.pdf, 26
- Aralık 2017.
- Güngen, Dr. “Ludwig Feuerbach felsefesi,” (Çevrimiçi)
- Can: <http://www.cangungen.com/2011/03/08/ludwig-feuerbach-felsefesi/>, 24
- Aralık 2017.
- Gürel, “Ramayana Destanı,” 19 Kasım 2016, (Çevrimiçi)
- Nigün <http://www.dusunuyorumdergisi.com/ramayana-destani/>, 2 Mayıs 2017.
- Çevik:
- Geniş, (Çevrimiçi) <http://atillagenis.blogcu.com/irfan-ogretileri-hint-irfani/264004>, 21 Ekim 2017.
- Atilla:

- Holland, Bernard: “Critic’s Notebook; How Debussy Defused Wagner In His ‘Pelleas’”, **New York Times**, 1983, p.16, (Çevrimiçi) <https://www.nytimes.com/1983/01/27/arts/critic-s-notebook-how-debussy-defused-wagner-in-his-pelleas.html>, 14 Mart 2018.
- Hoeller, Stephan A.: “The Gnosis of The Eucharist,” (Çevrimiçi) http://gnosis.org/gnosis_eucharist1.html, 4 Ocak 2018.
- Howlett, Neil: “What is a Heldentenor?” 10 Ocak 2010, (Çevrimiçi) <http://neilhowlett.com/articles/what-is-a-heldentenor/>, 27 Ekim 2017.
- Jung, Carl Gustav: “Gnostic Symbols of the Self,” **The Gnostic Jung**, 1992, s. 55 -92. (Çevrimiçi) <http://www.iep.utm.edu/gnostic/>, 3 Mayıs 2018.
- Lajosi, Krisztina: “Wagner and the (Re)mediation of Art: Gesamtkunstwerk and Nineteenth-Century Theories of Media”, **Frame: Literatuur en Muziek**, 23.2, Kasım 2010, s.43,47-49. (Çevrimiçi) <http://www.tijdschriftframe.nl/wp-content/uploads/2014/11/03.-Krisztina-Lajosi-Wagner-and-the-Re-mediation-of-Art-Gesamtkunstwerk-and-Nineteen-Century-Theories-of-Media-main.pdf>, 17 Şubat 2018.
- Menemenci oğlu, Kemal: “Temel Ezoterik ve Okült Terimler ve Kavramlar”, ©2007, (Çevrimiçi), <http://www.hermetics.org/Terimler.html>, 3 Mayıs 2018.
- Nasio, J.D: “Jacques Lacan Kuramının Genel Kavramları”, **Mono Kurgusuz Labirent**, Çev. Atakan Karakış, Monokl yayın, 2009 yaz, Yıl:3, Sayı: VI-VII, (Çevrimiçi) <http://www.cangungen.com/2012/08/24/jacques-lacan-kuraminin-genel-kavramlari-j-d-nasio/>, 5 Nisan 2018.
- Nash, John F.: “Esoteric Perspectives on the Eucharist,” **Esoteric Quarterly**, Yaz 2008, (Çevrimiçi) <http://www.esotericquarterly.com/issues/EQ04/EQ0402/EQ040208-Nash.pdf>, 10 Ocak 2018.
- Özgüney, Turgut: “Gnostisizm,” **Düşün-ü-yorum**, sayı 10, Mart 2011, (Çevrimiçi) <http://www.dusunuyorumdergisi.com/gnostisizm/>, 19 Ekim 2017.

- Pappano, (Çevrimiçi) <https://www.youtube.com/watch?v=fNDBgEL6Qx0>, 4 Mart Antonio: 2018.
- Rumi, **Fihî Mafih**, Çev. M.Ü Tarıkaya, Devlet Kitapları, 1985, s.11, (Çevrimiçi) Mevlâna <https://www.kizildelisultan.com/alevilikte-tasavvuf/>, 22 Haziran 2017
- Celaleddin: Say, Ahmet: “Wagner ve Verdi”, **Sol**, 6 Aralık 2013, (Çevrimiçi) <http://haber.sol.org.tr/yazarlar/ahmet-say/wagner-ve-verdi-83722>, 12 Mart 2018.
- Say, Ahmet: **Müzik Sözlüğü**, Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 2002, s. 321, (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/192454>, 21 Mayıs 2018.
- Sivananda, “All About Hinduism”, A divine life society Publication, 1999, s.1 Sri Swami: (Çevrimiçi) <http://www.dlshq.org/download/hinduismbk.pdf>, 5 Şubat 2018.
- Thamos: ©2004, “Gnostisizm”, (Çevrimiçi) <http://www.hermetics.org/Gnosis2.html>, 3 Şubat 2018.
- Topcan, “Mistik Bir Hareket Olarak Pentekostalizm’in Doğuşu: Tarihsel Bir Özlem: Değerlendirme”, Dini Araştırmalar, Temmuz-Aralık 2016, Cilt 19, Sayı 50, s. 161. (Çevrimiçi) <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/262087>, 14 Mart 2018.
- Türkyılmaz, “Kant’ta ve Schopenhauer’de Kendinde Şey,” 1998, (Çevrimiçi) Çetin: <http://felsefet.home.uludag.edu.tr/kaygi/dergi002/3-2.pdf>, 2 Nisan 2018.
- Veli, Hacı **Makalat**, Çev. Esad Coşan, Seha Neşriyat, İstanbul, 1971, s. 12; Hacı Bektaş: Bektâş-ı Velî, **Makalât**, Emek Basımevi, Ankara 1954, (Çevrimiçi) <http://www.kizildelisultan.com/alevilikte-tasavvuf/>, 4 Mayıs 2017.
- Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/courses/daath-the-tree-of-knowledge/695-daath-the-doorway-to-knowledge-1.html>, 5 Eylül 2017.
- Samael Aun: Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/psychology/1761-what-is-ego.html>, 21 Temmuz 2017.

- Weor, “Cteis,” (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/glossary/c/2109-cteis.html>, 4 Şubat 2018.
- Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/scripture/3394-what-is-the-meaning-of-noah-and-the-ark.html>, 30 Mart 2017.
- Weor, 7 Daleth, 12 Ekim 2010, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/courses/alphabet-of-kabbalah/716-daleth.html>, 22 Kasım 2017.
- Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/courses/alphabet-of-kabbalah/716-daleth.html>, 2 Ekim 2017.
- Weor, (Çevrimiçi) <https://gnosticteachings.org/faqs/psychology/1761-what-is-ego.html>, 6 Ekim 2017.
- Yaşar, Ziya: “Mevlânâ Rubailerinde Gerçek Aşkın Büründüğü Kisveler,” **Berceste**, 12 Mayıs 2018, (Çevrimiçi) http://akademik.semazen.net/author_article_print.php?id=1414, 23 Nisan 2018.
- Young, “Arthur Schopenhauer: İlk Avrupalı Budist” Çev. M. Kaan Erdoğan, Julian: (Çevrimiçi) <https://dusunbil.com/arthur-schopenhauer-ilk-avrupali-budist/>, 5 Ocak 2018.
- Yüksel, “Gnostisizm”, **Milliyet Blog**, 25 Şubat 2008, (Çevrimiçi) Berk: <http://blog.milliyet.com.tr/gnostisizm/Blog/?BlogNo=94353>, 3 Mayıs 2019.
- (Çevrimiçi) http://www.ancient-hebrew.org/alphabet_letters_tav.html, 11 Şubat 2018.
- (Çevrimiçi) <http://biblehub.com/text/genesis/6-14.htm> 3 Şubat 2018.
- (Çevrimiçi) <http://biblehub.com/text/genesis/4-1.htm>, 3 Mart 2018.
- (Çevrimiçi) <http://bilgioloji.com/pages/din/sami/hristiyan/temel/kanonik-incil-nedir/>, 25 Aralık 2017.
- (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/cakewalk>, 24 Ocak 2018.
- (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/art/idee-fixe>, 4 Ekim 2017.
- (Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/occultism>, 6 Nisan 2018.

(Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/Vulgate-cycle>, 19 Nisan 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/Buddhism>, 3 Aralık 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/logos>, 7 Nisan, 2018

(Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/topic/wandering-Jew>, 6 Mart, 2018.

(Çevrimiçi) <https://www.britannica.com/science/photosynthesis>, 3 Mayıs 2018.

(Çevrimiçi) <https://www.diamondway-buddhism.org/buddhism/buddha/>, 3 Aralık 2017.

(Çevrimiçi) <http://www.dmy.info/budizm-nedir/>, 5 Şubat 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.dmy.info/kendinde-sey/>, 7 Aralık 2017.

(Çevrimiçi) <http://www.dmy.info/schopenhauer-felsefesi-hayati/>, 3 Mart 2018.

(Çevrimiçi) www.dunyadinleri.com/tr-TR/dunya-dinleri/kutsal-kitabi-avesta/oku_zerdust-dininin-kutsal-kitabi-avesta-zend-avesta, 3 Mart 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.dlshq.org/download/hinduismbk.pdf>, 4 Nisan 2018.

(Çevrimiçi) <https://www.etymonline.com/word/individual>, 21 Aralık 2017.

(Çevrimiçi) <http://www.encyclopedia.com/arts/dictionaries-thesauruses-pictures-and-press-releases/dresden-amen>, 23 Kasım 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.etymonline.com/word/eden>, 4 Mart 2018.

(Çevrimiçi) <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/mesih>, 3 Ekim 2017.

(Çevrimiçi)
http://www.felsefe.gen.tr/felsefe_sozlugu/l/logos_nedir_ne_demektir.asp, 3 Mart 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.hinduwebsite.com/upaindex.asp>, 4 Ocak 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.hereofcamelot.com/literature/influence-of-christianity>, 30 Nisan, 2017.

(Çevrimiçi)
<http://www.islamansiklopedisi.info/dia/ayrmetin.php?idno=220271>, 25
Aralık 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.insanokur.org/universiteler-ve-felsefe-arthur-schopenhauer/>, 4 Şubat 2019.

(Çevrimiçi) <http://www.kitabimukaddes.com/kutsal-kitap-hakkinda-bilgilendirme-ve-tam-metni/>, 16 Aralık 2017

(Çevrimiçi) <http://www.kursunkalem.com/felsefe-terimi/logos/>, 18 Mart 2018.

(Çevrimiçi) <https://www.learnclassical.com/the-courses/wagner/wagner-5-endless-melody/>, 21 Eylül 2017.

“Ludwig Andreas Feuerbach Sözleri ve Hayatı,” (Çevrimiçi)
<http://www.sozkimin.com/a/1679-ludwig-andreas-feuerbach-kimdir-sozleri-ve-hayati.html>, 6 Ocak 2018.

(Çevrimiçi)
<https://www.nationalgeographic.com/environment/freshwater/freshwater-crisis/>, 4 Mayıs 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.medieval-spell.com/Medieval-Code-of-Chivalry.html>, 24 Mart 2017.

(Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mandala>, 24 Kasım, 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/gnosis>, 12 Ekim 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/Teuton>, 12 Ekim 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.merriam-webster.com/dictionary/alchemy>, 23 Mart 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Rigveda>, 4 Ocak 2018.

(Çevrimiçi)
[http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Passion_\(Christianity\)](http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Passion_(Christianity)), 23 Aralık 2017.

(Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=Komünyon&lnk=1>, 5 Şubat 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=tötonik>, 12 Ekim 2017.

(Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=okült>, 5 Mayıs 2018.

(Çevrimiçi) www.nisanyansozluk.com/?k=Rab&lnk=1, 2 Nisan 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=Arketip>, 6 Nisan 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.nisanyansozluk.com/?k=nefs>, 20 Kasım 2017.

(Çevrimiçi)
<https://oregonstate.edu/instruct/phl201/modules/Philosophers/Schopenhauer/schopenhauer.html>, 5, Şubat 2018.

(Çevrimiçi) <https://plato.stanford.edu/entries/intentionality/>, 2 Ocak 2018.

(Çevrimiçi) <http://www.sadikerenler.com/upload/Hallaci%20Mansur.pdf>, 9 Mart 2018.

(Çevrimiçi) <https://study.com/academy/lesson/what-is-contrapuntal-music-definition-texture.html>, 29 Eylül 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.turkcebilgi.org/sozluk/felsefe-terimleri/teosofi-11688.html>, 21 Kasım 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.turkcebilgi.com/gnostisizm>, 2 Kasım 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.timelessmyths.com/arthurian/quest1.html>, 15 Nisan 2017.

(Çevrimiçi) <http://www.tarihiolaylar.com/tarihi-olaylar/1848-isci-devrimleri-230>, 13 Ekim 2017.

(Çevrimiçi) <https://www.turkedebiyati.org/panteizm/>, 4 Şubat 2018.

(Çevrimiçi) www.webskeptic.wikidot.com/zeitgeist-transcript, 29 Ekim 2017.