

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÖZHENİN İNŞASI BAĞLAMINDA ŞEYTan FİGÜRÜ
VE MÜZİK DİLİNE ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İdil ÖZCAN

Anabilim Dalı: Müzikoloji

Programı: Genel Müzikoloji

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kıvılcım YILDIZ ACAR

OCAK 2023

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

**ÖZKENİN İNŞASI BAĞLAMINDA ŞEYTAN FİĞÜRÜ
VE MÜZİK DİLİNE ETKİSİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

İdil ÖZCAN

Müzikoloji Anabilim Dalı

Genel Müzikoloji Programı

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Kıvılcım YILDIZ ACAR

OCAK 2023

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım klavuzuna uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- ve bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

....

İlkokul arkadaşım Kerem'e,

ÖZHENİN İNŞASI BAĞLAMINDA ŞEYTan FİGÜRÜ VE MÜZİK DİLİNE ETKİSİ

ÖZET

Şeytan figürü tarihsel serüveni boyunca topluluk tarafından belirlenen öznenin sınırları ötesindekileri temsil eder. Bu öznenin gereklilikleri ise her topluluğun kendini var ederken kurduğu epistemeye göre değişir ve bu doğrultuda kurduğu değer sisteminin dışında kalanlar üzerinden belirlenir. Bu bağlamda Şeytan hiçbir zaman bağımsız bir figür değil, özne üzerinden belirlenmiŐ ötekinin temsili olma özelliği taŐır. Bu özelliği dolayısıyla felsefi, edebi, dramatik ve müzikal açıdan öznenin ve öznelliğin tarihindeki güç ilişkilerini açığa çıkarır. Ortaçağ'da yalnızca belirli bir sınıf tarafından bilinen kutsal dil üzerinden aktarılan bilgi, bu sınıfın kurduğu değer sistemini denetlenemez ve sorgulanamaz kılar. Bunu yapanlar ise Şeytan ile bađdaŐtırılıyor ve müzik dilinin bir parçası olduğuna inanılan göksel armonide kendine yer edinemez. Hildegard von Bingen'in *Ordo Virtutum*'unda bu anlayışın uzantısı olarak Şeytan, konuşan ama Őarkı söyleyemeyen, canavarsı bir figür olarak karşımıza çıkar. Reform döneminden itibaren dinin rasyonelleŐen diliyle birlikte Şeytan'a dair söylem gittikçe irrasyonelliğe yönelmeye başlar ve müziğin rasyonelleŐen dilinde akla hitap etmeyenle, yani hazla ilişkilendirilir. Moderniteye baŐkaldırılan romantik düşüncede ise Şeytan, ironinin müzikal karşılığı hâline gelerek tüm kabul edilmişleri yıkan bir güç hâline gelir. Franz Liszt'in *Faust Senfonisi*'ndeki müzikal fikir üretmeyen ancak varolanları yok eden Mefistofeles bu anlayışın en belirgin müzikal yansımalarından biri olarak kabul edilebilir. Bu bilgiler ışığında Şeytan'ın tarihine öznenin inşa edilişi bağlamında bakıldığı zaman, yeni bir kimlik belirlendiği, sınırların yeniden çizildiği Eski ve Yeni Ahit arası, Yeni Ahit sonrası Hristiyan cemaatinin kuruluŐu, Reform dönemi gibi toplumsal kriz dönemlerine veya Romantik düşüncede olduğu gibi kurulu düzene baŐkaldırılan dönemlerde Şeytan'ın özellikle başvurulan bir figür olduğu görülür. Bununla birlikte Şeytan'ın hem kurulu düzenin savunucuları hem de baŐkaldırıcıları tarafından başvurulan bir figür olması, Şeytan'ın gelenekten bađımsızlaŐarak simgesel anlamda farklı anlamlar kazandığını da gösterir. Yüzyıllar içerisinde ötekilik üzerinden beslenen Şeytan figürü, kazandığı zengin malzeme sayesinde öyle güçlenir ki dini bağlamdan tamamıyla özerk bir şekilde öznelerin imgeleminde kendine yer edinmeyi baŐarır. Bu çalışmada literatür taraması ve seçilmiŐ eserlerin analizleri çerçevesinde oluşturulan öznenin tarihine dair öteki üzerinden sunulan bakış göstermektedir ki; Şeytan figürünün tarihi, topluluğun niteliği ne kadar değişirse değişsin genellikle kontrol edilemediği için tehlikeli görülen bilginin, kontrolün ve hazzın libidosu motifi merkezinde gelişmektedir.

Anahtar Kelimeler: Şeytan figürü, yasak bilgi, Faust, müzikoloji

THE FIGURE OF THE DEVIL AND ITS EFFECT ON MUSICAL LANGUAGE IN THE CONTEXT OF FORMATION OF THE SUBJECT

ABSTRACT

The figure of the Devil, throughout its historical adventure, represents those beyond the limits of the subject determined by society. These needs are determined through the episteme that each society determines, and through those who or which are outside the value system usually associated with the Devil. In this context, the Devil is never a figure in itself, but a representation of the other determined through the subject. Due to this feature, it reveals the power relations in the history of the subject and subjectivity in philosophical, literary, dramatic and musical terms. The knowledge transmitted through the sacred language known only to a certain class in the Middle Ages made the value system established by this class uncontrollable and unquestionable. Those who questioned were associated with the Devil and could not find a place for themselves in the celestial harmony believed to be a part of the language of music. In Hildegard von Bingen's *Ordo Virtutum*, as an extension of this understanding, the Devil appeared as a monstrous figure, who could speak but could not sing. With the rationalization of the language of religion starting from the Reformation period, the discourse on the Devil began to tend towards irrationality, and it was associated with what is not appealing to reason and associated with pleasure in the rationalized language of music. In Romantic thought, which rebelled against modernity, it became the musical equivalent of irony and a force that destroyed all accepted ones. Mephistopheles in Franz Liszt's *Faust Symphony*, which does not produce musical ideas but destroys the existing ones, can be considered as one of the most prominent musical reflections of this understanding. In the light of this information, when we look at the history of the Devil in the context of the formation of the subject, the Devil appears to be a particularly referenced figure when a new identity was determined, the borders were redrawn such as between the Old and New Testaments or the establishment of the Christian community after the New Testament; or the periods of social crisis such as the Reformation period; or the periods when the established order was revolted as in Romantic thought. However, the fact that the Devil is a figure referenced by both the defenders of the established order and by the rebels also shows that the Devil gains different symbolic meanings by becoming independent from tradition. The Devil figure, nourished by otherness over the centuries, becomes so strong, thanks to the rich material it has gained, that it succeeds in gaining a place in the imagination of the subjects completely autonomous from the religious context. The perspective on the history of the subject, which has created within the framework of the literature review and the analysis of selected works, shows that the history of the figure of the Devil develops in the center of the libido of knowledge, control and pleasure motif, which is generally seen as dangerous because it cannot be controlled, no matter how much the character of the community changes.

Keywords: The figure of the Devil, the forbidden knowledge, Faust, musicology

İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖZET	vii
ABSTRACT	ix
İÇİNDEKİLER	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xiii
1. GİRİŞ	1
1.1 Problem Durumu	3
1.2 Tezin Amacı	4
1.3 Problem.....	4
1.3.1 Alt Problemler.....	5
1.5 Tezin Kapsamı	5
1.6 Tezin Yöntemi	5
2. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1 Kuramsal Çerçeve.....	6
2.2 Kavramsal Çerçeve	8
2.2.1 Şeytan Figürünün Toplumsal Kökenleri.....	8
2.2.1.1 İyilik ve Kötülüğün Bir Arada Bulunduğu İkiricikli Tanrı.....	8
2.2.1.2 İki Ahit Arasındaki Dönem ve Şeytan'ın Doğuşu	10
2.2.2 Yasak Bilgi Bağlamında Şeytan Figürünün Mitolojik ve Dinî Kökenleri	12
2.2.2.1 Prometheus Mitine Dair İki Farklı Yorum.....	13
2.2.2.2 İlk Günah: İyilik ve Kötülüğü Bilme Ağacının Meyvesi.....	16
3. BULGULAR VE YORUMLAR	18
3.1 Modernite öncesinde topluluğun inşa edilişi bağlamında Şeytan figürünün işlevi nedir? Bu işlevin dramadaki temsili ve müzik diline etkisi nasıl olmuştur?	18
3.1.1 Şeytan'ın Ortaçağ'daki Toplumsal Yansımaları.....	18
3.1.2 Ortaçağ Müzik ve Dramasında Şeytan'ın Yansıması: <i>Ordo Virtutum</i>	20
3.2 Özne kavramının ortaya çıktığı modernitede bilgiyle kurulan ilişkide nasıl bir değişim olmuştur? Bu değişimin müzik diline, Şeytan figürüne dair kavrayışa ve öznenin dramatik anlamda temsiline nasıl bir etkisi olmuştur?.....	24
3.2.1 Modernitenin Toplumsal ve Epistemolojik Kökenleri: Kutsal Dilin Bozulması ve Kapitalist Yayıncılık	24
3.2.2 Müzikte Modernleşme: “Dünyanın Büyüsünün Bozulması”	26
3.2.3 Dramada Modern Öznenin Doğuşu: Everyman'den Faustus'a Doğru	28
3.2.3.1 Dramada Modern Özne: Christopher Marlowe'un <i>Doktor Faustus</i> 'u.....	29
3.2.4 Modern Öznenin Felsefi Temelleri.....	32
3.3 Özneliği ön plana çıkararak Romantik düşüncede Şeytan figürü nasıl bir dönüşüm geçirmiştir? Bu değişim müzik dilini, Şeytan figürüne dair kavrayışı ve öznenin dramatik anlamda temsili nasıl etkilemiştir?	36
3.3.1 Öznelik ve Romantik İroni	36
3.3.2 Romantik Edebiyatta Şeytan'ın Güç Kazanışı.....	38

3.3.3 Modern ile Romantik Arasında İronik Bir Döngü Olarak Goethe'nin <i>Faust</i> 'u	40
3.3.4 İronik Döngünün Müzikteki Yansıması: <i>Faust Senfonisi</i>	45
3.3.4.1 Yapısal Analiz.....	46
3.3.4.2 Faust'un Tematik Resmi	48
4. SONUÇ	54
4.1 Birinci Alt Problemin Sonucu.....	54
4.2 İkinci Alt Problemin Sonucu	55
4.3 Üçüncü Alt Problemin Sonucu	57
KAYNAKLAR	59
ÖZGEÇMİŞ	63

ŞEKİL LİSTESİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 1 : Faust Senfonisi'nin ilk bölümüne dair yapılmış çeşitli analizler	47
Şekil 2 : Faust temasının ilk işlenişi	49
Şekil 3 : Mefistofeles bölümünde Faust temasının tekrar işlenişi	49
Şekil 4 : Faust bölümünde şüphe temasının işlenişi	50
Şekil 5 : Mefistofeles bölümünde şüphe temasının tekrar işlenişi	50
Şekil 6 : Faust bölümünde tutku temasının işlenişi	51
Şekil 7 : Gretchen bölümünde tutku temasının işlenişi	51
Şekil 8 : Mefistofeles bölümünde tutku temasının işlenişi	51
Şekil 9 : Faust bölümünde özlem temasının işlenişi	52
Şekil 10 : Chorus Mysticus'ta özlem temasının işlenişi	52
Şekil 11 : Faust bölümünde gurur temasının işlenişi	52
Şekil 12 : Mefistofeles bölümünde gurur temasının işlenişi	53
Şekil 13 : Mefistofeles motifi	53

1. GİRİŞ

Kötülük ilkesi, tarih boyunca insanlık tarafından bilinmeyi açıklarken başvurulan önemli kaynaklardan biri olmuş ve bu ilke üzerine öncelikle teoloji ve felsefe alanında¹ olmak üzere, edebiyat, sosyoloji, psikoloji ve müzik gibi pek çok alanda çalışmalar yapılmıştır. Tüm bu çalışmalar kapsamında kötülük ve dolayısıyla onun temsilcisi Şeytan, farklı veçheleriyle ele alınmış; kötülüğün varlığı, sebepleri, temsilleri veya toplumsal işlevleri hakkında pek çok soru yöneltilmiştir. Jeffrey Burton Russell, kötülüğün tarihini araştırmak üzere kaleme aldığı *Kötülüğün Tarihi* başlıklı serisinde kötülük ilkesinin kavranmasına dair geleneksel üç kategorinin bulunduğunu ifade eder: Daha kozmolojik bir bakış açısı sunan metafizik kötülük; doğal afet, hastalık gibi olayları kapsayan doğal kötülük ve son olarak ahlaki kötülük. Russell kitabında, bu kategorilerin her ne kadar ayrı başlıklar altında sunulsa da çoğu zaman bir arada algılandıklarını da ayrıca dikkat çeker (2019, s. 18). Doğal kötülük ile metafizik kötülük bir arada düşünülerek doğal afet ve hastalıkların “Şeytan’ın işi” olarak kabul edilmesi veya ahlaki kötülük ile metafizik kötülük ilişkilendirilerek hastalık veya doğal afetlerin işlenen bir günahın sonucunda “Tanrı’nın cezası” olarak değerlendirilmesi bu kategorilerin bir aradalığına örnek olarak verilebilir. Bu örneklerde vurgulanması gereken nokta ise kötülüğe dair yapılan açıklamaların dönemin ve topluluğun epistemisiyle yakın ilişkisidir. Örneğin, ilk günah anlatısının insanlığın üzerine yüklediği suçluluğun yanı sıra Tanrı ile Şeytan arasındaki göksel bir mücadele anlatısının toplumsal hayatta güçlü yankılarının olduğu Ortaçağ’da, kötülüğe metafiziksel-ahlaki açıklamalar getirilmesine dair baskın eğilim, böylesi bir zihniyetin doğal bir sonucu olarak görülmelidir. Benzer bir şekilde modernitede doğal afetlerin biyolojik ve kimyasal sebeplerle açıklanması, böylelikle kötülük kavramına

¹ Bkz. Kökleri Antik Yunan’a dayanan teodise çalışmaları, Hristiyanlığın erken dönemlerinde Plotinus ve Augustinus ile devam etmiş, ismini rasyonel bir Tanrı savunusu geliştirmeyi amaçlayan Leibniz’in *Essais de théodicée sur la bonté de Dieu, la liberté de l’homme et l’origine du mal* [Tanrı’nın İyiliği, İnsanın Özgürlüğü ve Kötülüğün Kaynağı Üzerine Teodise Denemeleri] (1710) başlıklı eserinden almıştır. Bu çalışmalar kapsamında, kadir-i mutlak Tanrı’nın varlığının kabul edildiği bir evrende kötülüğün mevcudiyetinin sebepleri araştırılarak açıklanmaya çalışılır.

gittikçe daha az yapılan vurgu, rasyonelite merkezli bir epistemenin sonucu olarak değerlendirilebilir. Russell'ın sınıflandırmasındaki bu kategorilerin tarihsel süreçte değişen işlevselliği ve dönemin epistemesiyle yakından ilişkisi gösteriyor ki; kötülük ilkesi ve onun en kadim temsilcilerinden biri olan Şeytan figürü, toplumsal yaşantıya ve dünyanın anlamlandırılışına dair önemli bir izlek sunma kapasitesine sahiptir.

Şeytan figürünün dönemin ve toplumun bilgi üretim sürecinde oynadığı kritik rol düşünüldüğünde, yasak bilgiye dair mit ve anlatılarda Şeytan'a rastlamamız anlam kazanır. Benedict Anderson *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (2015) başlıklı kitabında, Hristiyan cemaatinden modern ulus devletine uzanan süreçte, topluluğu oluşturan ana faktörü bilgi üzerine kurulan iktidar üzerinden tanımlar. Böylece dolaylı olarak da olsa, yasak bilgi mitlerinin neden yüzyıllar boyunca varlığını sürdürebildiğini toplumsal düzlemde açıklamış olur. Çünkü bilgi üzerinde kurulan iktidar öncelikle değer sistemlerinin, ardından öznenin ve topluluğun inşasına giden süreci başlatır. Bu süreç sonucunda ise topluluk, hem yasalar ve yükümlülüklerle dışardan hem de değer sistemlerin içselleştirilmesiyle öznenin imgeleminde, yani içerden kurulmuş olur. Henri Lefebvre, Anderson'ın sosyolojik ve tarihsel düzlemde kurduğu topluluk ve bilgi arasındaki ilişkiyi, *Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959-May 1961* [Moderniteye Giriş: 12 Prelüd Eylül 1959-Mayıs 1961] (1995) kitabının “Third Prelude: The Metamorphoses of the Devil” [Üçüncü Prelüd: Şeytan'ın Dönüşümü] başlıklı bölümünde, edebi örnekler üzerinden ele alır. Kitabı Mukaddes'in Tekvin kitabında bulunan yaratılış anlatısını inceleyen Lefebvre, bu anlatıda bilgi ve orgazm arasındaki bağı Şeytan'a atfedildiğini, böylelikle “bilginin düzenlenmiş yaşam ve standartlaştırılmış toplumdan sınır dışı edil[mesine]” (1995, s. 58) dinî bir dayanak yaratıldığını aktarır. Lefebvre'ye göre bireyselliği teşvik eden Hristiyanlık, ilk günah anlatısında bilgi, haz ve kontrolün libidosunu yasaklayarak aynı zamanda insanı birey olduğu için lanetler. Bu incelemesinin ardından ise şu soruyu yöneltir: “İkonografi ve sayısız son muhakeme ile şeytani işkence bu şekilde yorumlansaydı ne açığa çıkarırdı?” (Lefebvre, 1995, s. 59).

Lefebvre'nin bu sorusundan da ilham alınarak, bu çalışmada Prometheus'tan başlayıp, Kitabı Mukaddes'teki ilk günah anlatısına varan ve oradan Faust mitine dek uzanan yasak bilgi anlatılarındaki Şeytan figürü; bilginin, hazzın ve kontrolün libidosuyla ilişkilendirilerek ele alınacaktır. Bu anlatılar üzerinden Şeytan figürünün toplumsal

yaşamda, edebiyatta, müzikte ve dramadaki temsili analiz edilerek özneyi inşa eden güç mekanizmaları ve bu bağlamda üretilen episteme incelenecek, bunların müzik diline etkisi araştırılacaktır.

1.1 Problem Durumu

Şeytan figürünün toplumsal alandan sınır dışı edilenlere dair sunduğu temsil, kötülük ilkesinin toplum tarafından algılanışı ve konumlandırılışıyla koşut bir şekilde gelişir. Şeytan figürü yalnızca kendisini ve antitezi olduğu toplumsal özneyi dönüştürmekle kalmaz, aynı zamanda kötülük kavramına atfedilen özellikleri de bu döngüye dahil eder. Phillip Cole *Kötülük Miti* (2022) başlıklı kitabında kötülük kavramının temsilinin tarihini araştırarak, önce onun kurmacadaki karşılıklarını; ardından 16 ve 17. yüzyılda cadı mahkemeleri, 18. yüzyılda vampir salgını, 20. yüzyılda çocuk failer, Holokost ve 21. yüzyılda terörizm gibi tarihsel örneklerdeki işlevlerini inceler. Bu incelemesinin sonucunda kötülük kavramının felsefi ve dinî bir kavramdan ziyade “mitolojik dünya tarihi bağlamında anlamlı” olduğuna kanaat getirerek, gerçek hayatta herhangi bir eylemi veya nedenini açıklamaktan yoksun olduğuna, yalnızca kefareti olmayan bir etikete işaret ettiğine dikkat çeker (Cole, 2022, s. 278). Bu sebeple bu çalışmada da kötülüğün “ne olduğu”ndan ziyade, mevcut değer sistemlerinde hem bireysel hem de toplumsal anlamda “neyi ifade ettiği”ne odaklanılacaktır.

Şeytan figürü teoloji, felsefe, edebiyat, sosyoloji, psikoloji ve müzik gibi pek çok alanda çalışılmış ve farklı veçheleriyle ele alınmış bir figürdür. Ancak bu çalışmalardan özellikle felsefe, edebiyat ve sosyoloji yönündeki pek çok çalışmada Şeytan ve yasak bilgi arasındaki bağ üzerine dikkat çekici bir eğilim varken, Şeytan ve müzik ilişkisi bağlamında yapılan araştırmalarda bu figürün müzikal anlamda *diabolus in musica*² gibi göstergelerine odaklanılmasına yönelik bir eğilim olduğu gözlemlenebilir. Oysa Benedict Anderson’ın da savunduğu üzere topluluğun ve dolayısıyla öznenin inşa edilişindeki esas yapıtaşlarından biri bilgi üzerinde kurulan iktidardır. Kurulan bu iktidarın yansımaları ise, ilerde sıklıkla referans verilecek Roger

² *Diabolus in musica*, üç tam sesten meydana gelen ve artmış dördü veya eksik beşli olarak da adlandırılan triton aralığına, modda yarattığı uyumsuz ve kararsız etki sebebiyle Ortaçağ’da verilen isimdir (Scott, 2003, s. 130). Ortaçağ’daki “müzikte Şeytan” yakıştırmasının etkisiyle sonraki yüzyıllarda, Wolfgang Amadeus Mozart (*Don Giovanni*, 1787) ve Carl Maria von Weber (*Der Freischütz*, 1821) gibi pek çok besteci tarafından müzikte şeytanî bir etki yaratmak amacıyla bu aralık kullanılmıştır (Scott, 2003, s. 128-129).

Shattuck'ın *Prometheus'tan Pornografiye Yasak Bilgi* (2014) ve Henri Lefebvre'nin *Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959-May 1961* [Moderniteye Giriş: 12 Prelüd Eylül 1959-Mayıs 1961] (1995) kitabın da görülebileceği gibi, edebî anlatılara da aksetmiştir. Bilgi üzerine kurulan iktidar, gücünü dilde tahkim eder. Daniel K. L. Chua'nın *Absolute Music and the Construction of Meaning* [Absolut Müzik ve Anlamın İnşası] (2004) başlıklı kitabında da ifade ettiği gibi bilgiyle kurulan ilişki üzerinden dilde kurulan tahakküm, sözel dilde olduğu kadar müzik dili için de geçerlidir. Özne, dilde “kötü” olarak nitelendirilenler üzerinden sınırları belirlenerek edebî ve müzikal eserler aracılığıyla inşa edilir. Şeytan figürünün öznenin inşası bağlamında işlevi ancak bilgi üzerinde kurulan iktidar ve dil vasıtasıyla kurulan tahakküm üzerinden anlaşılabilir. Bu sayıltı üzerinden hareketle çalışmada Şeytan figürü ve öznenin inşası bağlamında işlevi, edebiyat ve müzikte yasak bilgi anlatısı bağlamında incelenecektir.

1.2 Tezin Amacı

Bu çalışmada, Şeytan figürünün geçirdiği değişim üzerinden topluluk ve onun en küçük birimi öznenin inşa edilmesine dair bir güç mekanizmalarını açığa çıkaran bir perspektif kazanmak amaçlanmaktadır. Bu bağlamda öznelliğin tarihine dair önemli dönüm noktaları olarak belirlenen; henüz özne kavramının var olmadığı Ortaçağ, özne kavramının ortaya çıktığı modernite ve tekil bir öznedense öznelliği savunan Romantik düşüncede Şeytan figürü incelenecektir. Bu inceleme yapılırken öznenin inşa edilmesinin toplumsal, edebî ve felsefî boyutları ortaya koyularak, bu alanlardaki söylemlerde Şeytan'ın nasıl kullanıldığını tespit etmek ve bu değişimler doğrultusunda müzik dilinde gerçekleşen dönüşümleri açıklamak amaçlanmaktadır. Yüzyıllardır öznenin inşası bağlamında başvuru noktası olarak Şeytan figürü, her “öteki” hakkında üretilen söylemde söz konusu olduğu gibi “biz”in üretimine dair hakikatleri bünyesinde barındırır. Bu nedenle Şeytan figürünün çalışılması; toplumsal, edebî, felsefî ve müzikal anlamda öznenin inşasına dair tarihsel bir süreci açıklayabilme kapasitesi bakımından önem taşımaktadır.

1.3 Problem

Toplumsal, edebî, felsefî ve müzikal anlamda Şeytan figürünün temsili, öznenin inşa edilmesine dair tarihsel perspektifte nasıl bir anlatı sunabilir?

1.3.1 Alt Problemler

- Modernite öncesinde topluluğun inşa edilişi bağlamında Şeytan figürünün işlevi nedir? Bu işlevin dramadaki temsili ve müzik diline etkisi nasıl olmuştur?
- Özne kavramının ortaya çıktığı modernitede bilgiyle kurulan ilişkide nasıl bir değişim olmuştur? Bu değişim müzik dilini, Şeytan figürüne dair kavrayışı ve öznenin dramatik anlamda temsilini nasıl etkilemiştir?
- Öznelliği ön plana çıkaran Romantik düşüncede Şeytan figürü nasıl bir dönüşüm geçirmiştir? Bu dönüşümün Şeytan figürünün edebiyat ve müzikteki temsiline etkisi nasıl olmuştur?

1.4 Tezin Kapsamı

Bu çalışmanın evrenini henüz özne kavramının olmadığı Ortaçağ ile öznellik kavramının ortaya çıktığı Romantik Dönem arasındaki klasik Batı müziği geleneği oluşturur. Ortaçağ'dan Romantik döneme kadar uzanan süreçteki müzik yazısındaki değişimler, moderniteyle ilişkisi bağlamında düşünülecek; Şeytan figüründe toplumsal, edebî, dramatik ve müzikal anlamdaki yansımalarıyla birlikte incelenecektir. Çalışmanın müzikal örneklemini Hildegard von Bingen'in (1098-1179) *Ordo Virtutum* (yklşk. 1151) ve Franz Liszt'in (1811-1886) *Faust Senfonisi* (1857) başlıklı eserlerinden oluşur. Edebî örneklemini ise Faust anlatısı üzerinden şekillenerek Christopher Marlowe'un (1564-1593) *Doktor Faustus* (1592) ve Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) *Faust* (1832) eserlerini kapsar.

1.5 Tezin Yöntemi

Bu çalışmada, klasik Batı müziğinde Ortaçağ'dan Romantik Dönem'e uzanan tarihsel süreç, öznenin inşası bağlamında Şeytan figürünün müzikal, edebî ve dramatik temsilleri üzerinden toplumsal arkaplanlarıyla düşünülerek incelenmiştir. Bu inceleme yapılırken nitel araştırma yöntemleri kullanılmıştır. Sosyal bilimler, felsefe ve estetik alanlarındaki işlevsel bulunan teoriler derlenmiş, yapılan literatür taraması sonucunda elde edilen veriler bu teoriler ışığında yorumlanmıştır. Sosyolojik anlamda Benedict Anderson'ın *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması*, edebî anlamda

Roger Shattuck'ın *Prometheus'tan Pornografiye Yasak Bilgi*, felsefi anlamda Henri Lefebvre'nin *Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959-May 1961* ve estetik anlamda ise Daniel K. L. Chua'nın *Absolute Music and the Construction of Meaning* başlıklı kitaplarında savundukları teoriler kullanılmıştır. Ortaçağ'dan Romantik Dönem'e uzanan zaman aralığında bulunan ikisi müzikal ikisi edebî olmak üzere dört eser analiz edilerek, ulaşılan sonuçlar ışığında değerlendirilmiştir.

2. KURAMSAL VE KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Kuramsal Çerçeve

Kötülüğe dair kavrayışların beden bulduğu Şeytan figürü aracılığıyla toplumsal anlamda öznenin inşası araştırılırken, figürün zaman içerisindeki değişimini takip edebilmek için Russell'ın metafizik, doğal ve ahlaki kötülük sınıflandırmasından daha ayrıntılı bir sınıflandırma gereklidir. Bu noktada Cole'un incelemesinin sonucunda elde ettiği sınıflandırma, Russell'ınkine göre hem insanın kötülükle ilişkisine dair getirdiği açıklama hem de kategorilerinin Şeytan'a da uygulanabilirliğiyle daha işlevsel görünür. Cole'un sınıflandırması kategorilerinde sağladığı esneklikle aynı zamanda Şeytan'ın insana özgü kötülüğün kişileştirilmiş hâli olup olmadığına dair bir incelenmeyi de mümkün kılar. Cole bu sınıflandırmaya göre kötülüğün; canavarlık, saf, saf olmayan ve psikolojik anlayış olmak üzere dört farklı yaklaşımla açıklanabileceğini savunur. Bunlardan canavarlık anlayışı tıpkı saf anlayış gibi kötülük yapmak için kötülük yapma düşüncesi zemininde gelişir. Ancak canavarca anlayış, saf anlayışın aksine, hiçbir zorunluluk olmaksızın kötülük yapma durumunu eyleyenin “farklı doğası”na atfeder (Cole, 2022, s. 15). Saf anlayışta ise bu kapasitenin her insanda mevcut olduğu savunularak rasyonel bir şekilde yapılabilecek seçimlerden yalnızca biri olarak değerlendirilir. Saf olmayan anlayış ise kötülüğün ancak eyleyenin kendine bir fayda sağlama amacıyla veya zorunluluklar sebebiyle yapılabileceğini vurgular (Cole, 2022, s. 18). İnsanların kötülüğü özgür ve rasyonel bir şekilde seçtiği diğer yaklaşımların aksine psikolojik anlayış; eyleyenlerin seçimlerinde sosyal, psikolojik ve fizyolojik faktörlerin etkili olduğu savunur ve böylece kötülük kavramını tamamen reddeder (Cole 2022, s. 20). Ancak burada dikkat edilmesi gereken

yerlerden biri bu anlayışa göre kötülükle birlikte özgür ve rasyonel seçimlerin de yok sayılmasıdır (Cole, 2022, s. 21). Cole bu noktada kötülüğün tamamen varlığının reddedilmesinin onun imgelememizdeki güçlü hâkimiyetine bir açıklama getiremediğine dikkat çeker ve bu aşamadan sonra bunun yanıtının ancak bu anlayış içerisinde psikolojikten psikanalitik olana geçerek bilinçdışının incelenmesiyle alınabileceğini belirtir (2022, s. 22). Bu çalışmada, Şeytan figürü ve bilgi arasındaki ilişki incelenirken, Cole'un kötülüğe dair yaptığı bu sınıflandırma toplumun ve dönemin epistemesine dair önemli ipuçları sunacağı düşüncesiyle sıklıkla başvurulacaktır.

Toplumsal değişimleri hem özneyi hem de ötekiyi formüle eden topluluk kavramı üzerine düşünülürken Benedict Anderson'ın *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* başlıklı kitabı referans alınacaktır. Topluluğu bilgi üzerine kurulan iktidar üzerinden açıklayan Anderson, içine dinsel cemaat ve hanedanlıkların da dahil olduğu modernite öncesi klasik cemaatleri şu şekilde tanımlar: “Büyük klasik cemaatlerin hepsi, kutsal bir dil aracılığıyla dünya ötesi bir iktidar düzlemiyle kurdukları ilişkiden ötürü, kendilerinin kozmosun merkezinde durdukları tasarımına sahiptiler” (2015, s. 27). Bu kutsal dil aracılığıyla kurulan “kendinin bilincinde olmayan [ama] iç tutarlılığı [olan]” cemaatler (Anderson, 2015, s. 30), kapitalist yayıncılığın etkisiyle bilginin hızlı bir şekilde yayılması sonucunda yerini merkezinde bilinçli bireyin bulunduğu modern ulusa bırakmaya başlar. Kutsal dilin yerini yerel dillere bırakmasıyla dinsel cemaatin okur-yazar olmayan öznesi artık bu edimi kazanarak yayın dili aracılığıyla yurttaşlarının bilincine varır (Anderson, 2015, s. 60). Böylelikle kapitalist yayıncılık vasıtasıyla bilginin üretim ve tüketiminin hızlandığı modern toplumda, toplumsal alan, dilden zaman tasavvurlarına dek uzanan bir erimde her yurttaş için aynı deneyimleri sağlayacak şekilde düzenlenmeye başlar. Bu çalışmada topluluk kavramı ifade edilirken, Anderson'ın sunduğu bilgi üzerine kurulan iktidar üzerinden açıklanan topluluk kavramına referans verilecek, dinsel bağlamda kullanıldığında topluluk (*community*) kelimesi için “cemaat” ifadesi tercih edilirken modern bağlamda kullanıldığında sekülerleşmeye dair barındırdığı vurgu nedeniyle “topluluk” ifadesi tercih edilecektir.

Toplumsal değişimlerin Şeytan figürü üzerinden müzik diline etkisi hakkında düşünülürken Daniel K. L. Chua'nın *Absolute Music and the Construction of Meaning* başlıklı kitabında sunduğu okumaya sıklıkla referans verilecektir. Chua, modernitenin

müzik dahil olmak üzere toplumsal hayattaki her şeyi rasyonelleştirerek düzenleyip standartlaştırdığını, böylelikle, Weber'in ifadesiyle “dünyanın büyüünün bozulduğunu” savunur. Bu büyüünün bozulmasıyla müzik dilinin gittikçe fonksiyonelleştiğini, metnin ve anlamın tahakkümü altında kaldığını ve antik dönemde sahip olduğu özne üzerindeki dönüştürücü etkisini kaybettiğini ifade eder. Bu kaybın ise ancak Romantik düşünürler tarafından bilincine varıldığının, onlar tarafından *absolut* müzik kavramı üzerinden estetize edilerek yeniden inşa edilmeye çalışıldığını ekler. Chua'nın dönemin ve topluluğun epistemesiyle müzik dili arasındaki ilişkiye dair yaptığı bu okuma, bu çalışmada müzik dilindeki değişim incelenirken oluşturulan izleğin ana referans noktası olarak alınacaktır.

2.2 Kavramsal Çerçeve

2.2.1 Şeytan Figürünün Toplumsal Kökenleri

2.2.1.1 İyilik ve Kötülüğün Bir Arada Bulunduğu İkircikli Tanrı

Jeffrey Burton Russell, kötülüğün tarihini araştırdığı kitap serisinde pek çok mitolojiye bakıldığında aslında yalnızca iyilik veya kötülükle bağdaştırılmış varlıklara nadiren rastlandığını belirtir (Russell 2019, s. 71). Hem iyiliği hem de kötülüğü bünyesinde barındıran ikircikli tanrılar, çeşitli nedenlerle zamanla dönüşüme uğramış, bu ilkelerden yalnızca birini temsil etmeye başlamışlardır. Bu dönüşüm zorunlu olmamakla birlikte çeşitli mitolojilerden pek çok örneğine rastlanan bir motiftir. Hinduizmin erken dönem yazıları olan Brahmanalar'da bu dönüşüm şöyle anlatılır: “Tanrılar ve demonların her ikisi de doğruyu söylediler ve her ikisi de yalan söylediler. Tanrılar yalanı terk ettiler ve demonlar da doğruyu terk ettiler.” (akt. Russell 2019, s. 70). Burada görüldüğü gibi bir zamanlar ikircikli bir yapıya sahip olan bazı tanrı veya tanrısal varlıklar, zamanla yalnızca iyiliği veya kötülüğü bünyesinde barındırmaya başlamışlardır. Yunan mitolojisinde Apollon'un hem güneş, sanat ve mantık hem de salgın hastalıklar, yıkıcı doğa güçleri ve ani ölümlerle; Artemis'in hem bakire hem de bereketle ilişkilendirilmesi buna örnektir. Daha sonra Yahudi-Hristiyan inancındaki Şeytan ile yakından ilişkilendirilecek Hades'in hüküm sürdüğü yer altı dünyası da benzer bir şekilde hem ölümün hem de bereketin kaynağı kabul edilir. Bereket ve ölüm gibi zıtlıkların bir arada bulunması mitlerdeki döngüsel zamanla yakından ilişkilidir.

Çünkü kıyamet inancı sebebiyle anlatısını doğrusal bir zamanda kuran Hristiyanlığın aksine mitlerde ölüm bir nihai bir yargıyı ifade etmiyor, çoğu zaman yeniden doğmanın ön şartı olarak görülüyordu (Russell 2019, s. 80). Bu ikircikli yapı yalnızca Tanrılar'da görülmez, tanrılarla ilişkilendirilen, tanrı ile insanlar arasında bulunan varlıklar için de geçerlidir. Örneğin Sokrates kendi içerisinde bulunan ve kendine ait bir sesi olan *daimon*'un varlığından söz eder (Van Kiel 2005, s. 34). İnsanlık ile tanrılar arasında bulunan *daimon*'ların hem yararlı hem de zararlı özellikler gösterebilmesi de böylesi bir anlayışın ürünü olarak kabul edilebilir (Cole 2022, s. 16). Sokrates'in *daimonu*, ki bu kelime Latince iblis anlamına gelen "demon" kelimesinin de köküdür (Merriam-Webster, Url-1), gelecekte insan ve şeytan ilişkisine dair barındırdıklarıyla da ayrıca dikkat çekicidir.

Mitolojilerdeki Tanrı veya Tanrıların iyilik ve kötülüğü bir arada bulunduran niteliği Eski Ahit'te de kendini gösterir. Cole, Eski Ahit'i incelerken, Robert Carroll ve Stephen Prickett'in çalışmasına atıfta bulunarak, metnin zaman içerisinde Yeni Ahit'in de etkisiyle İbranice'den çevrilmesinde ve dizgisinde pek çok değişiklik geçirdiğine dikkat çeker. İbrani versiyonunun "aynı anda zamansız ve açık" olduğunu da ekler (akt. 2022, s. 32). Russell ise incelemesinde Eski Ahit'teki Tanrı'nın aynı anda hem iyi hem kötüyü içinde barındırdığı sonucuna varır (akt. Cole, s. 34). Eski Ahit'in zamansızlığı ve Tanrı'sının ikircikli yapısının etkisini Şeytan'da, daha doğrusu Şeytan'ın yokluğunda görürüz. Burada "satan" kelimesi İbranice "yoldan çıkmak, başkaldırmak ve cezbetmek" anlamında, spesifik bir varlığı işaret etmeden, bu işlevi üstlenen herkesi tanımlamak amacıyla kullanılır (Cole, 2022, s. 36). Bu noktada Goethe'nin *Faust*'unun "Gökteki Prolog" bölümünün modelini oluşturacak Eyub'un Kitabı, tüm bu özellikleri barındırması ve Faust geleneğiyle sıkı ilişkisi dolayısıyla değinilmeye değer bir örnektir. Eski Ahit'in bu bölümünde anlatı Eyub'un kalabalık ailesi, mal varlığı ve sarsılmaz Tanrı inancıyla başlar. Dünyayı dolaşıp huzuruna gelen Şeytan'a Tanrı şöyle der: "Kulum Eyub'a iyice baktın mı? Çünkü dünyada onun gibisi yok; kâmil ve doğru adam; Allaktan korkar ve kötülükten çekinir." (Eyup, BAP 8). Şeytan ise bunca varlığın içinde Eyub'un Allah'tan korkmasının yerinde olduğunu söyleyerek onu mal varlığı ile sınaması için meydan okur. Böylece anlatıdaki kritik noktaya varılır, Tanrı Şeytan'a şöyle der: "İşte, bütün nesi varsa senin elinde; ancak kendisine elini uzatma" (Eyup, BAP 12). Anlatı boyunca Eyub elindeki her şeyi teker teker kaybeder, türlü ıstırapla sınanır. Üstelik tüm bunları hiçbir suçu olmadığı hâlde

Tanrı'nın emriyle deneyimlemiştir. Şeytan hikâyede meydan okuma veya itiraz etme işlevleri dışında hiçbir yerde, verilen emri eyleyken dahi, görülmez. O, Tanrı'nın emri doğrultusunda hareket ettiği bilinen bir güçtür yalnızca, dolayısıyla Eyub'un ıstırabının faturasını Tanrı'dan başkasına kesmek de pek mümkün görünmez. Anlatının sonu mutlu sonla biter, Tanrı Eyub'a merhamet eder; Eyub başlangıçtakinden iki kat daha zengin olur ve yeniden aile kurar. Tüm bu bilgiler ışığında Eyub'un Kitabı değerlendirildiğinde, tıpkı mitolojide olduğu gibi hem acımasız hem de merhametli bir Tanrı'yla karşılaşılır. Eyub'un yaşadığı ıstırap ve kayıplar iki katına çıkmak suretiyle bereketli bir şekilde yenilenir ve Şeytan'ın kendisine dair hiçbir kişisel özellik görülmez.

2.2.1.2 İki Ahit Arasındaki Dönem ve Şeytan'ın Doğuşu

İki ahit arasında kaleme alınan eserlerin derlemesi olan *Apocrypha* ve *Pseudepigrapha*'da Şeytan kişisel özellikler kazanmaya başlar (Cole, 2022, s. 40). Kitabı Mukaddes'teki kişiler tarafından yazıldığı iddia edilen ancak güvenilir bulunmadıkları için Kitabı Mukaddes kanonuna kabul edilmeyen bu yazılar³, yalnızca kötülük ilkesinin vücut bulduğu bir varlığın düşünülmüş olması bakımından dikkat çekicidir. Russell, *Pseudepigrapha*'yı incelerken bu metinleri dönemin toplumsal krizleriyle bir arada değerlendirir. Bu metinlerin, Yahudi halkının önce Asur, sonra Roma işgali altında bulunduğu bir dönemde yazılmasını, halkın “bu denli büyük bir ıstırapın bizzat yaptıkları bir şey nedeniyle başlarına gelmiş olabileceğine inanamayışları”na (akt. Cole, 2022, s. 40-41) bağlar. Şeytanın bu metinlerde ortaya çıkışını ise halkın bu ıstırapta “tinsel bir neden” bulma ihtiyacı hissetmiş olabileceği ihtimaliyle açıklar. Bu tinsel nedenin bulunuşu hakkındaki teorilerden biri de Yahudilerin Babil sürgünü sırasında düalist bir din olan Zerdüştlük⁴ dininden

³ Bu metinlerin kendi aralarında kabul görmeleri de değişiklik göstermektedir. *Apocrypha* M.Ö. 3. Yüzyıl ile M.S. 1. Yüzyıl arasında kaleme alınmıştır (Oxford Bibliographies, Url-2). 14 kitaptan oluşur ve Eski Ahit'le ilişkilidir. Bu metinler Yunan Kitabı Mukaddes'i *Septuagint*'te ve Kitabı Mukaddes'in Aziz Jerome tarafından yapılan Latince çevirisinde kendisine yer bulur, ancak İbrani kanonunu takip eden Protestan versiyonuna dahil edilmez (Collins Dictionary, Url-3). *Pseudepigrapha* ise *Apocrypha*'dan çok daha geniş bir kapsama sahiptir ve teknik olarak M.Ö. 200- M.S. 200 arasında yanlış atıfta bulunulmuş yazıları tek bir başlık altında toplamak için kullanılır. (Oxford Bibliographies, Url-2).

⁴ Zerdüştlük düalist bir değer sistemine sahip tektanrıci bir dindir. Bu düalizm, Ahura Mazda'dan doğan iyiyi temsil eden ışığın ruhu Spenta Mainyu ve kötülüğü temsil eden Angra Mainyu'da vücut bulur (Cole 2022, s. 42). Her iki ruhun da Ahura Mazda'dan doğmuş olması ilk neslin ikircikli yapısına işaret

etkilenmiş olma olasılığı üzerinedir. Cole bu etkinin özellikle Yahudilerin Esseni mezhebine ait *Ölü Deniz Yazmaları* arasında bulunan “İki Ruh Risalesi”nde belirgin bir şekilde görülebileceğini savunur. Bu bağlamda risalede bahsi geçen insanın kaderini belirleyen Işığın Ruhı ile Karanlığın Ruhı’nun Zerdüştlük dinindeki ışığın ve iyiliğin temsilcisi Spenta Mainyu ve karanlık ve kötülüğün temsilcisi Angra Mainyu ruhları ile paralelliklerine dikkat çeker (Cole, 2022, 43-44). Kötülüğün temsilcisi Şeytan’ın iyi ve kötüyü içinde barındıran ikircikli Tanrı’nın kaburgasından çıkışı; yukarıdaki iki ihtimalin hangisiyle ilişkili olursa olsun, toplumsal bir kriz anına işaret etmesi bakımından değerlendirilmelidir.

George A. Barton, MÖ 589 yılında gerçekleşen Babil sürgününün bu bağlamda önemli bir rol oynadığını savunur (1911). Babil Kralı II. Nebukadnezar, Kudüs’ü ele geçirdikten sonra iki tane sürgün yapmış; bu sürgünlerde şehirdeki üst düzey memurları, din adamlarını ve varlıklı İbranileri Babil’e göndermiştir (Barton, 1911, s. 369). Barton, bu sürgünün hemen öncesinde gelişmeye başlayan ve sürgün sonrasında da İbrani inancını ayakta tutan değişimin, Jeremya tarafından ritüel ve ibadethaneler yoluyla dışadönük bir inançansa içe dönük bir inancın savunulmasıyla mümkün olduğunu savunur. Bu içe dönüşün Yahudi inancında yarattığı değişimi ise üç ana başlık altında toplar: “teorik tektanrıcılık veya kafirlerin tanrılarının hayal ürünü kabul edilmesi, Tanrı’nın tövbekâr Yahudilere olduğu kadar tövbekâr kafirlere de ibadetine buyur edici olması algısı ve ahlakta bireysel sorumluluk gerçeği” (Barton, 1911, s. 370). Yahudi halkının sürgünlerle dolu tarihinin ilk adımı olan bu olayı Valerie Flint Şeytan’ın gelişimi bağlamında şöyle yorumlar:

Dinini ve kimliğini korumak için mücadele eden ve askeri zafer ümidi bulunmayan bir halk, başka tür bir zafere özellikle ihtiyaç duyar ve kendisine en çok hasım olanı kendi içinde kategorize eder. Kötücül ‘daimonlar’ Yahudilikte bu iş için biçilmiş kaftandı. Dolayısıyla hevesle benimsendiler (akt. Cole, 2022, s. 44).

Babil sürgünüyle birlikte cemaat birliğini kaybetmiş, cemaati tanımlayan unsurların yeniden düşünülmesi gerekmiştir. Cole, sınırların yeniden düşünülmesinin önemli bir parçasının cemaat içerisindeki fikir ayrılıkları olduğunu ifade ederek dışarı kültürlerle kaynaşmaya daha ılımlı yaklaşanlarla gelenekçiler arasındaki tartışmaları örnek

etse de ikinci nesildeki bu belirgin çift kutupluluk ve hayatın her alanına, kimi zaman açık renkli gıdaların tüketilip koyu renklerin tüketilmemesine varan ölçüde (Carlton, 2004, s. 140), yansır.

gösterir. Barton ve Flint'in de analizlerindeki farklı yaklaşımlar, Cole'un ifade ettiği tartışmaları destekler niteliktedir. Bu tartışmalarda özellikle MÖ 168'de Yahudiler bağımsızlıklarını kazandıktan sonra geleneği korumaktan yana olan radikal ayrılıkların muhaliflerine dair söylemlerinde gittikçe daha çok Şeytan'a başvurmaları ve bu söylemlerde Şeytan'ın gittikçe daha güçlenmesi ve kötüleşmesi dikkat çekicidir (Cole, 2022, s. 45). Düşman olan öteki ile Şeytan arasında kurulmaya başlayan derin bağ Pagels'in savunduğuna göre *Pseudepigrapha*'da gözlemlenebilir. Pagels'a göre örneğin buradaki Hanok Kitabı'nda kadınlara duydukları ilgi, şehvet ve kibirleri nedeniyle cennetten kovulan Gözcü Melekler'e dair hikâye, din adamlarına dair "sosyopolitik bir hiciv" işlevi görüyor olabilir (akt. Cole, 2022, s. 45). Yahudiliğin nasıl olması gerektiği, Yahudi cemaatini tanımlayan unsurların tekrar düşünülmesi gereken toplumsal bir kriz sürecine işaret eden ve Babil sürgünüyle başlayan bu süreç, görünen o ki Şeytan'ı gittikçe cemaatin dışında ve içindeki ötekiler üzerinden tanımlayarak sınırlarını yeniden inşa etmiştir.

2.2.2 Yasak Bilgi Bağlamında Şeytan Figürünün Mitolojik ile Dinî Kökenleri

Her "öteki" hakkında üretilen söylemde söz konusu olduğu gibi, Şeytan kendinde bir varlık olmaktan ziyade onu imgeleminde yaratanla ilgilidir. Bu nedenle Şeytan figüründeki değişimi anlamak için Şeytan'ı yaratan özneye bakmak gerekir. Şeytan, bu çalışmada savunulduğu üzere, toplum tarafından öznenin kabul görmüş temsilinin dışındakilerle ilgilidir ve özneye toplum arasındaki kabul etme ve edilmenin sınırı yüzyıllar boyunca bilgi üzerine kurulan iktidar üzerinden sağlanmıştır. Bu iktidarın en belirgin sağlanma yollarından biri ise bilgiye ulaşımındır. Sosyolog Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* başlıklı kitabında, cemaatlerin aslında imgesel olarak yaratıldığını yani hayali olduğunu savunur. Bu bağlamda büyük klasik cemaatlere dair yaptığı incelemesinde şu sonucuna varır: "Büyük klasik cemaatlerin hepsi, kutsal bir dil aracılığıyla dünya ötesi bir iktidar düzlemiyle kurdukları ilişkiden ötürü, kendilerinin kozmosun merkezinde durdukları tasarımına sahiptirler." (Anderson, 2015, s. 27). Bu kutsal dile erişimi olan ruhbanlar ve soylular, ulus devletlerde görülen sınırları belli ve yatay olan yapıdan ziyade merkezi ve hiyerarşik bir yapıya sahip sistemin kalbinde yer alabiliyorlardı. Latince ile halk dili arasında köprü görevini üstlenerek dünya ile cennet arasındaki bir yerde konumlanıyorlardı. Kutsal dilin bu sınıflar dışındaki anlaşılabilirliği, bu bilgiye erişen

sınıfların doğru ve yanlışını belirlemesine imkân sağlıyordu. Güçlerini ise Tanrı'nın kelamına erişimlerinden alarak "tasarlanan gerçekliği" görsel ve işitsel üretimler aracılığıyla cemaat ile buluşturuyorlardı. Böylece Anderson'ın tabiriyle "kendinin bilincinde olmayan [ama] iç tutarlılığı [olan]" bir cemaat yaratılıyordu (Anderson, 2015, s. 30).

Düşünür Lefebvre, Şeytan'ın dönüşümüne dair okumasını yaparken Anderson ile tam olarak aynı noktada durmasa da benzer bir sonuçta hemfikir görünür: "Bilginin düzenlenmiş yaşam ve standartlaştırılmış toplumdaki sınır dışı edilmesi" (Lefebvre, 1995, s. 58). Lefebvre bilginin üzerindeki tül kaldırıldığı takdirde ardındaki bilinmezliği, hazın peşinden gitmenin riskleri ve korku ile yüceliğin bir aradalığını ifade eder (1995, s. 59). Bu işe kalkışan insanların cadılık veya Şeytan'la anlaşma gibi motifler ile ilişkilendirilmesi de bu bağlantıların doğal bir uzantısı olarak anlaşılmalıdır. Bilginin dağıtımını, cemaatin imgelemde inşa edilmesinde ana unsurlardan biridir ve bu bağlamda tarih boyunca pek çok anlatının bilgiyle kurulan ilişki çevresinde gelişmesi tesadüf değildir. Bu nedenle Lefebvre'nin "sonsuzluktan zamanı ve Tanrılardan bilinci" çalan Prometheus mitini örnek göstererek söylediği ifadesini burada tekrarlamak yerinde olacaktır: "Tarih suçla başlar" (1995, s. 59).

2.2.2.1 Prometheus Mitine Dair İki Farklı Yorum

Prometheus miti, Prometheus'un otoriteye ve kural koyucuya karşı cüretkâr isyanını yapılan yorumlamalar vasıtasıyla yüzyıllar boyunca yaşamaya devam etmiştir. Prometheus miti önemlidir, çünkü esas çekirdeğinde, insanlığın kendisine armağan edilen bilinçle ödüllendirilişini ve cezalandırılışını anlatır. Bu başlıkta Prometheus miti, Hesiodos ve Aiskhylos'un bu miti işledikleri eserlerinde kötülüğe dair sundukları farklı bakış açıları üzerinden incelenecektir.

Hesiodos'un Kurnaz Prometheus'u ve Pandora

Hesiodos bu miti, *Theogonia* ve *İşler ve Günler* adlı iki eserinde ele alır. *Theogonia* çok daha Prometheus merkezli bir anlatıya sahipken *İşler ve Günler* Pandora merkezinde gelişir. Hesiodos'un anlatısında Prometheus Zeus'a iki kez itaatsizlikte bulunur. Bunlardan ilkinde Prometheus Zeus'a "göğsündeki yürek hangi payı istiyorsa onu al" (Hesiodos, 1968, s. 21) diyerek yarısı yağlı etler ve bağırsak yarısı yalın kemiklerden oluşan bir öküz sunar. Zeus yalın kemiklerden oluşan kısmı seçtiğinde

kandırıldığını anlar ve Prometheus'a öfkelenerek onu cezalandırmak için ölümlülerden ateşi esirger. Prometheus'un ikinci oyunu ise bu cezaya karşılık yasaklanan ateşten bir kıvılcımı kamışın içine koyarak ölümlülere getirmesidir. Tanrısal olanı ölümlülere getirmenin cezasını sonuç olarak hem ölümlüler hem de Prometheus öder. *Theogonia*'da bu ceza işlenir: Prometheus'un kayaya zincirlenerek her gün yenilenen karaciğerini tekrar yemesi için gönderilen kartal ile Tanrısal olan ateşe erişen ölümlüler ise Pandora⁵ ile cezalandırılır. Pandora yanında meşhur kutusuyla Prometheus'un kardeşi Epimetheus'a gönderilir. Pandora kutusunun kapağını açmasıyla insanlığın başına türlü dertler açılır. Ancak bu anlatıda önemli noktalardan biri Pandora'nın Umut'u dışarı bırakmamasının Zeus'un emri olmasıdır: "Pandora açınca kutunun kapağını, dağıttı insanlara acıları dertleri. Bir tek Umut kaldı dışarda çıkmadık kapağı açılan dert kutusundan. Umut tam çıkacakken Pandora kapamıştı kapağı, böyle istemişti bulutları devşiren Zeus." (Hesiodos, 1968, s. 25). Hesiodos anlatısını dinleyenlere seslenen bir şekilde "Görüyorsun ya Zeus'un dilediğine karşı konmaz." (Hesiodos, 1968, s. 26) nasihati ile bitirir.

Roger Shattuck, Prometheus anlatısını işleyen Aiskhylos (*Zincire Vurulmuş Prometheus*) ve Mary Shelley (*Zincirlerinden Kurtulmuş Prometheus*) gibi sanatçıların Pandora'yı gözardı etme eğiliminde olduklarını ve bunun Prometheus'un insanlığa ateşi getirerek teslim ettiği bilginin, bedelinin yeterince vurgulanmamasına neden olduğuna dikkat çeker (2014, s. 31). Prometheus'un cüretinin ardından gelen Pandora, açık bir şekilde sınırların aşılması durumunda katlanılacak bedelin büyüklüğünü hatırlatır. Aradaki Pandora ile ilgili büyük farklılığı göz ardı ederek Hesiodos'un iki anlatısına bir bütünün parçalarıymış gibi yaklaşırsa Zeus'un itaatsizlik karşısında acımasız olduğu kadar merhametli, Prometheus'un ise nedensiz bir biçimde kurnazlık ve itaatsizlik peşinde olarak yansıtıldığı görülebilir. Hesiodos, Zeus için "engin akıllı" sıfatını kullanırken Prometheus için "cin fikirli", "sinsi düşünceli", "kurnaz" gibi sıfatlar kullanır (Hesiodos, 1968, s. 21). Prometheus ardında hiçbir motivasyon

⁵ Hesiodos *Theogonia*'da Pandora'yı "kızoğlankız" (Hesiodos, 1968, s. 22) olarak niteler ve lanetini "belâlı soy" (Hesiodos, 1968, s. 23) olarak adlandırdığı kadınları dünyaya getirmesiyle açıklar. *İşler ve Günler*'de ise Pandora "kızoğlankız" gibi hermafrodit özelliklerdense dişil özelliklerle bağdaştırılır. Androjenlik, ilahî syzygy gibi özellikler, Tanrılar'ın ikircikli yapısını tarif etmek için kullanılmış göstergeler olarak yorumlanabilir (Russell 2019, s. 76). Tanrılar'ın hem iyiyi hem kötüyü bünyesinde barındıran ikircikli yapısı kimi zaman sakallı Afrodit, hermafrodit Dionysos örneklerinde görüldüğü gibi çift cinsiyetlilik gibi daha somut göstergelerle sunulabilir. Pandora hermafroditliği ile bünyesinde savaşlar, kuraklık ve salgının yanı sıra umudu da bulundurması ikircikli yapısının uzantıları olarak yorumlanabilir.

olmadan yaptığı eylemleriyle saf kötülüğün temsilcisi gibidir. Kötülük yapmak onun seçeneklerinden biridir ve o bu seçeneği değerlendirmiştir. Zeus'un Prometheus'a verdiği korkunç ceza ise hemen ardından Herakles tarafından kurtarıldığı ve Zeus Herakles'e kıyamadığı için Prometheus'a da merhamet ettiği bilgisi ile sunulur. Hesiodos'un Zeus'u ikircikli bir tanrı figürüdür. Anlatıda her ne kadar Prometheus'un kurnazlıklarına değinilse de Zeus'un verdiği cezalar daha çok vurgulanır. Cezalara yapılan vurgu şunu gösterir; bu anlatı, Prometheus, Pandora hatta Zeus hakkında değildir. Shattuck'ın da savunduğu gibi yasak bilgiye erişmek için çabalayacakların merakının bedeli hakkındadır. Bu nedenle anlatının itaat etmeyi nasihat ederek bitmesi de şaşırtıcı değildir.

Aiskhylos'un Cüretkâr Prometheus'u

Aiskhylos *Zincire Vurulmuş Prometheus*'unda, anlatıdan Pandora'yı çıkararak hem cezayı azaltmış hem de Prometheus ve Zeus'u net bir biçimde iyi ve kötü olarak kutuplaştırmıştır. Aiskhylos, Hesiodos'un aksine isyankâr, zamanın ötesindeki bilgisiyle çok daha güçlü, sivri dilli bir Prometheus ve iktidar hırsıyla gözü dönmüş tiran bir Zeus tasvir etmiştir. Anlatı boyunca yasak bilgiyle aradaki sınırın keyfiliği vurgulanır, hatta sözünü sakınmasını öğütleyen herkese karşı dik duran Prometheus kahramanlaştırılır. Bir zamanlar Zeus'a titanları devirmesinde yardımcı olan Okeanos'un oğlu Prometheus, Zeus'a karşı çıkarak bilim ve sanatın kaynağı olacak tanrısal ateşi, "Bilinç yoktu hiçbir yaptıklarında (...)" (Aiskhylos, 1968, s. 51) diye tarif ettiği insanlığa armağan eder. Hephaistos ise Prometheus'un bu armağanını şöyle yorumlar: "Tanrıyken tanrı öfkесinden korkmadın, şeref paylarını ölümlülere vermekle kurulu düzeni çiğnemiş oldun." (Aiskhylos, 1968, s. 34). Burada kurulu düzene yapılan vurgu önemlidir, çünkü kutsal dille ilgili konuya bizi geri döndürür. Bilgi tanrısaldir veya tersi bir yerden okursak Tanrı'yı Tanrı yapan vadettiği bilgidir, hakikattir. Prometheus, bilinci insanlara vererek onları Zeus'un lütfunu beklemekten kurtarır ve gerekli cüreti onlar yerine sergileyerek bedelini de yine kendisi öder. Aiskhylos anlatısında insanları cezalandırmaz, çünkü tıpkı İsa gibi Prometheus da yasak bilginin bedelini onlar yerine ödemiştir. İnsanlık için gelişim ve kalkınma çağı başlamıştır. Prometheus ise bilgiye bütünlüklü bir şekilde, yani zamanın ötesinde ulaşabildiği için kendi kurtuluşunu dolayısıyla Zeus'un düşüşünü dinleyenlere müjdelar: "Ölümsüz mutluların başı Zeus benden yardım istemeye gelecek. Öğrenmeye can atacak benden nereden doğabilecek olduğunu, tacını tahtını elinden

alacak devrimlerin.” (Aiskhylos, 1968, s. 40). Prometheus’u cezasından özgür kılacak olan Zeus’un düşüşüne dair elindeki bilgidir ve bu bilgi karşılığında Zeus onu serbest bırakmak zorunda kalacaktır. Zeus’un iktidarı sona ermiştir.

2.2.2.2 İlk Günah: İyilik ve Kötülüğü Bilme Ağacının Meyvesi

Adem ve Havva’nın işlediği ilk günah hikâyesi, Prometheus efsanesinin Tanrı tarafından yazılmış hâli gibidir. Frazer bu miti yorumlarken şu ifadeyi kullanır: “Hem içimizdeki hem de dışardaki tabuyla insanın ilk sembolik karşılaşması gibidir” (Shattuck 2014, s. 75). Kitabı Mukaddes’in ilk bölümünde bulunan Yaratılış miti, barındırdığı vurgular ve toplumsal alandaki etkileriyle önemli bir karşılaşma anına işaret eder.

Mit, Tanrı’nın ilk yedi gün gökleri, yeri, suları, toprağı, canlıları ve insanı yaratmasıyla başlar. Tanrı altıncı gün insanı kendi suretinde dişi ve erkek olarak yaratır (Tekvin, BAP 27). Yedi gün içerisinde tüm yaratım sürecini bitiren Tanrı, ikinci döngüde önce adamı, sonra onun yaşayacağı ağaçlarla dolu cennet bahçesini, ardından cennet bahçesinin ortasında bulunan iki ağacı yaratır: Hayat ağacı ve iyilik ve kötülüğü bilme ağacı. Bu ağaçların yaratılmasıyla Tanrı ilk yasağını koyar: “Bahçenin her ağacından istediğin gibi ye; fakat iyilik ve kötülüğü bilme ağacından yemiyeceksin; çünkü ondan yediğin günde mutlaka ölürsün.” (Tekvin, BAP 16-17). Ardından Tanrı, adamın yalnız olmaması için kadını yaratmayı düşünür, ancak bundan önce yapılması gerekli bir işlem daha vardır: Tanrı’nın yarattıklarına adamın isim vermesi (Tekvin, BAP 18). Erkek bu canlılara isim vererek iktidarını kurduktan sonra kadın onun kaburgasından yaratılır. Kadının yaratılmasının ardından adam ona Nisa ismini koyar. Böylece adam ve kadın, bütünlüklü bir masumiyet ve itaat içerisinde, var olurlar: “Ve adam ve karısı, ikisi de çıplaktılar ve utançları yoktu.” (Tekvin, BAP 25). Ancak tüm bu masumiyet ve itaatlerini devamlı sınavacak olan “iyilik ve kötülüğü bilme ağacı” tıpkı bahçenin olduğu gibi, yaşamlarının merkezinde konumlandırılmıştır. Adam ve kadının, herhangi bir müdahale olmadan, bu ağaca karşı merak duymaması, belki de bu anlatıdaki en olağanüstü unsurdur. Nitekim üçüncü bölüm bu yasaklı ağaca karşı duyulan merakla başlar. Ancak anlatı boyunca dikkat çeken unsurlardan biri, itaatsizliğe yol açacak iradeye yönelik zayıflıkların olabildiğince öncelikle insandan sonra da adamdan uzaklaştırılmaya çalışılmasıdır. Bu nedenle bu merakı tetikleyen “hilekârlık”la betimlenen yılan olur. Yılanın hilekârlıkla betimlenmesi dikkat

çekicidir, çünkü Yaratılış mitine benzer bir şekilde, anlatısının perspektifini var olan düzenin kural koyucusundan kuran Hesiodos da Prometheus'u nitelerken "kurnaz", "sinsi düşünceli" gibi ifadeler kullanır. Yılan, ilk olarak kadına Tanrı'nın koyduğu yasağı söyletmeye çalışır: "Gerçek, Allah: Bahçenin hiçbir ağacından yemiyeceksiniz dedi mi?" (Tekvin 3, BAP 1). Kadın yasağı ve Tanrı'nın "Ondan yemeyin, ve ona dokunmayın ki, ölmiyesiniz." (Tekvin 3, BAP 3) öğüdünü ona açıkladıktan sonra, yılan karşı çıkar: "Katiyen ölmezsiniz; çünkü Allah bilir ki, ondan yediğiniz gün, o vakit gözleriniz açılacak, ve iyiyi ve kötüyü bilerek Allah gibi olacaksınız." (Tekvin, BAP 3). Yılanın sözlerinin ardından anlatıda ağaç nitelenirken kullanılan ifadeler dikkat çekicidir: "ağaç yemek için iyi, ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur bir ağaçtı" (Tekvin 3, BAP 6). Dikkat çekicidir, çünkü bu noktada aslında iyiyi ve kötüyü bilme ağacına getirilen yasağın Hristiyan öznedeki hangi özelliklerle bağdaştırılabileceği belirgindir. Lefebvre, Hristiyanlığı özne ile ilişkisi üzerinden ele aldığı anda şu sonuca varır; Hristiyanlık her ne kadar bireyi ön plana çıkarsa da, bireyi tam olarak bireyselliği yüzünden lanetler. Lefebvre'nin kavramsallaştırdığı şekilde bireyselliğin yapıtaşı üç çeşit libido yasaklanır: Bilginin, hazzın ve kontrolün libidosu (Lefebvre 1995, s. 59). Bu bağlamda iyiyi ve kötüyü bilme ağacı, bireye ait bu üç libidonun merkezinde bulunur. Kadının, yılan ile konuştuğundan sonra ağacı tarif ederken arzu kelimesini kullanması bu bağlama oturur. Ağacın kendisi bilinci, bilginin libidosunu temsil eder; onun "yemek için iyi, ve gözlere hoş, ve anlayışlı kılmak için arzu olunur" görünümü haz libidosunu; ağaç hakkında koyulan yasak ise kontrolün libidosunu temsil eder. Adam ve kadın bu ağacın meyvesinden yemeden önce henüz birey olmamışlardır, çıplaklardır ve bunun bilincinde olmadıkları için utanç hissetmezler. Yılanla konuşmasının ardından kadın meyveden yer ve adama da verir. Artık bilinç sahibi olmuşlardır yani "gözleri açılmış" (Tekvin 3, BAP 7) birey olmuşlardır. Bu noktadan sonra adam Adem olur ve kadının ismini ise "hayatı olan" anlamında Havva koyar. Tanrı, günahın işlendiğini anlar, onlara "deriden bir kaftan" (Tekvin 3, BAP 21) yapar. Ardından "İşte, adam iyiyi ve kötüyü bilmekte bizden biri gibi oldu; ve şimdi elini uzatmasın ve hayat ağacından almasın, ve yemesin ve ebediyen yaşamasın" (Tekvin 3, BAP 22) diyerek onları Aden bahçesinden sürer. Aden bahçesinin ortasındaki iyiyi ve kötüyü bilme ağacına yasak getirilirken Hayat ağacına getirilmemesi, Yaratılış anlatısının sonucunun kaçınılmaz olduğunun işareti olarak yorumlanabilir. Shattuck, anlatının başlangıcında Hayat Ağacı'na yasak

koyulmamasını, henüz buna ihtiyaç duyulmamasıyla açıklar; onun rolü iyiyi ve kötüyü bilme ağacının meyvesi yendikten sonra başlayacaktır (2014, s. 74).

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1 Modernite öncesinde topluluğun inşa edilişi bağlamında Şeytan figürünün işlevi nedir? Bu işlevin dramadaki temsili ve müzik diline etkisi nasıl olmuştur?

3.1.1 Şeytan'ın Ortaçağ'daki Toplumsal Yansımaları

İnsanlığın bilgiye ulaşmak için kendisi için çizilmiş sınırı aşmaya cüret etmesine dair ilk günah anlatısı, Hristiyan cemaatinin dünyayla ve “içerisine mahkum edildiği” bedeniyle olan ilişkisinde belirleyici rol oynamıştır. Bunun en belirgin sebeplerinden biri Ortaçağ Avrupa'sının modern dünyadakinin aksine olağan ile olağanüstü arasında keskin çizgiler çizmemesidir. Francesco Stella bu konuyu ele aldığı *Ortaçağ Edebiyatında Olağanüstü Kavramı* başlıklı yazısında, olağanüstünün hakikat biçimlerinden biri olduğunu ve üç başlıkta sınıflandırıldığını belirtir: *Mirabilis*, *magicus* ve *miraculous* (2021, s. 632). Bunlardan *mirabilis*, “canavar kitapları” olarak çevrilebilecek *bestiarum vocabulum*larda da görülen, dönemin epistemesine göre doğabilimsel olan olağanüstüdür. Bu türün örneklerinden biri 2-3. yüzyıllar arasında tarihlendiği tahmin edilen *Physiologos*'tur ve bu kitapta canavarların özellikleri, ilahi düzendeki yerleri ve hizmet ettikleri ilahi ve ahlaki öğretilerle bir arada açıklanır (Eco 2009, s. 114). *Magicus*, temellerini folklor ve folklorle iç içe geçmiş olan paganlıkla bağlantılı Şeytanî inançlar içeren bir olağanüstünü; *miraculosus* ise azizlerle ilgili anlatılarda sıklıkla karşılaşılan Hristiyanlık bağlamındaki olağanüstünü ifade eder (Stella, 2021, s. 632). Bu sınıflandırma, günümüzde olağanüstü olarak sınıflandırılan, ancak Ortaçağ'da olağan kabul edilenlerin geniş spektrumunu gözler önüne serer. Olağanüstü ile olağan arasındaki sınırların bulanıklığı, hem ilahî hem de Şeytanî olanın günlük yaşama sızması için gerekli kanalları sağlar. Hristiyan günlük hayatında kimi zaman ona yol gösteren bir aziz veya azize, kimi zamansa Şeytan veya onun elçilerinden biri tarafından ziyaret edilir.

İlk günah motifinin toplumsal hayattaki belirgin izine getirilebilecek bir başka açıklama da Ortaçağ'da zamanla kurulan ilişkidir. Anderson, Ortaçağ'daki zaman algısını tarif ederken “zaman-boyunca-eşzamanlılık” kavramını kullanır (2015, s. 39). Anderson, bu tarifile Walter Benjamin'in “Mesihçi” zaman olarak nitelendirdiği kavrama atıfta bulunarak onu “geçmiş ve geleceğin eşzamanlı olarak içinde bulunduğu anlık bir şimdi” (1995, s. 39) olarak açıklar. Bu öyle bir “şimdi” anıdır ki hem ilk günahı hem de kurtuluşu içinde barındırır. “Modern kılıklı” Meryem Ana tasvirleri veya vakanivüs Psikopos Freisingli Otto'nun kendisi ve çağdaşları hakkında yazarken “zamanın sonuna yerleştirilmiş olan bizler” (akt. Anderson, 1995, s. 38) ifadesini kullanması, zaman-boyunca-eşzamanlılığın ürünüdür. Hristiyan cemaati adeta hem ilk günahı hem de kefareti içinde barındıran an içinde daima sınanıyor gibidir.

Hristiyanlıkta bilgi, haz ve kontrole dair libidoya getirilen yasağa dair sınavlar, Hristiyanlığın erken dönemlerinden itibaren münzevilerin kendisini dünyadan ve dünyevi zevklerden izole ederek çileci uygulamaları benimsemesine, ardından cemaat hâlinde yaşamayı tercih edenlerin bu savaşta birlik oluşturarak manastır çatısı altında toplanması için gerekli motivasyonu oluşturur. Bu motivasyonla çatısı altında toplanılan manastırlar, Tanrı'nın yarattıkları ile insanın ruhu arasında, okuma (*lectio*), düşünme (*meditatio*) ve tefekkür etme (*contemplatio*) gibi pratikler aracılığıyla dairesel bir dinamik kurarak hem insanın ruhuna Tanrısal bilginin nüfuz etmesini hem de insanın Tanrı'nın yarattığı ilahi düzeni takdis etmesini sağlayarak tekrar Tanrı'ya dönmesini (*deificatio*) amaçlarlar. Müzik bu anlamda manastır pratiğinin önemli bir parçasını oluşturur; çünkü çalgısal müzik (*musica instrumentalis*), insanların müziği (*musica humana*) ve dünyaların müziği (*musica mundana*) arasındaki armoni kurularak, insanlığın ilk günahla kaybettiği armoninin tekrar kurulmasına, yani müzikal anlamda bir *deificatio*'ya ulaşılmasına yardımcı olur. Müziğin sesle ilgili olduğu kadar, görsel, kaligrafi ve metinle de ilgili, birleştirici bir unsur kabul edildiği Ortaçağ'da (Chua 2004, s. 24), müzik göksel olanla dünyevi arasındaki bağlantıyı sağlar. Daniel Chua, *Absolute Music and the Construction of Meaning* başlıklı kitabında bu bağlamda katedrallerde icra edilen polifoniyi tüm göksel bağlantılarıyla birlikte düşündüğünde, polifoninin partilerindeki düzeni katmanlarında indirgmeden birleştirdiğini ve ancak Tanrı'nın görebileceği bir bütünlüğü sunduğunu savunur (2004, s. 23). Müzikteki bu indirgmeden birleştirme, Chua'ya göre Ortaçağ'da öznenin konumuyla da yakından ilişkilidir. Ortaçağ'da özne cemaatin bir parçası

olarak anlamlıdır, izleyici değil katılımcıdır, modernitede olduğunun aksine düşünüşü ve tahakkümüyle merkezde değildir.

12. yüzyılda yaşamış, Benedikten tarikatına bağlı bir rahibe olan ve çalışmalarıyla hem bilim hem de müzik dünyasında önemli bir yer edinmiş Hildegard von Bingen'in 1178-1179 yılları arasında, Mainz piskoposluğunun, Hildegard'ın başında olduğu Rupertsberg manastırında kutsal ayinin müzikle söylenmesini yasaklamasına⁶ cevaben yazdığı mektup, müzikle kurulan ilişki hakkında önemli ipuçları içerir: "(...) çalgıların yapısı ve niteliğinin yanı sıra onlara eşlik eden kelimelerin anlamı yoluyla [mezmur ve ilahileri] duyanlar, içsel şeyler hakkında eğitilebilirler, çünkü onlar dışsal şeyler tarafından hatırlatılabilir ve uyarılabilir." (Bingen, 1994, s. 78). Hildegard piskoposluğa yazdığı mektubunda, gördüğü bir görüde, Yaşayan Işık'tan gelen bir sestem, mezmurda Davut'un söylediği "Trampetin sesiyle ona hamdedin: Psalter ve arp ile ona hamdedin"⁷ yakarılarını duyduğunu ifade eder. Ardından bunun piskoposluğun koyduğu yasağa uyararak kutsal ayini yanlış bir şekilde icra etmesine yönelik bir uyarı olduğunu belirtir (Bingen, 1994, s. 77). Son olarak "Sebepsiz yere kilisede sessizliği dayatan, Tanrı'ya yakarıları söylemeyi yasaklayanlar ve dünyada Tanrı'nın onur ve şanını adaletsizce kirletenler; tövbekâr olarak hayatlarını düzeltmediği ve [mevcut durumu] eski hâline döndürmedikçe, melekler korosunda yerlerini kaybedeceklerdir." (Bingen, 1994, s. 81) diyerek mektubunu bitirir.

3.1.2 Ortaçağ Müzik ve Dramasında Şeytan'ın Yansıması: *Ordo Virtutum*

Hildegard'ın mektubunu bitirirken söylediği sözler önemlidir; nitekim kendisinin tek litürjik draması olan *Ordo Virtutum*'umda tek bir karakter hariç tüm karakterlere müzik yazılmıştır: Şeytan. Dramada Kilise Babaları ve Peygamberler, alegorik karakterler olan erdemler ve ruhun müzikleriyle yarattıkları armoniyi, Şeytan konuşarak kesintiye uğratar. *Ordo Virtutum*'un Şeytan figürünün müzik dilindeki

⁶ Bu yasak piskoposluk tarafından, Hildegard'ın piskoposluğa danışmadan, aforoz edilmiş ancak daha sonra geri kabul edilip edilmediği net olmayan, bir soylunun cenazesinin Saint Rupert dağına kutsal kabul edilen topraklarına gömülmesine izin vermesi sonucu ceza olarak koyulmuştur. (Hildegard of Bingen, 1994, "23: Hildegard to the prelates at Mainz". *The Letters of Hildegard of Bingen*. Joseph L Baird and Radd K Ehrman. New York: Oxford University Press, s. 79).

⁷ Krş. Kitabı Mukaddes (1997) yılı Türkçe çevirisi: "Boru sesile ona hamdedin; Santur ve çenk ile ona hamdedin." (Mezmur 150, 3). Tıpkı çağdaş Avrupalı görünümlü Meryem Ana portrelerinde olduğu gibi, çalgı isimlerine dair yapılan çevirilerde de kültürel anlamda da bir çağdaşlık göz önünde bulunduruluyor gibidir.

değişimine dair izlekteki ilk durak olarak kabul edilmesinin sebebi, hem ilk günah anlatısını barındırıyor olması, hem de Ortaçağ dramasının başlıca türlerinden biri olarak kabul edilen ahlak oyunlarının ilk örneklerinden biri olduğu düşünülür⁸ (Bent, 2001) bu eserin ilk günah anlatısına müzikal bir boyut katmasıdır. Çevirisi “Erdemlerin Düzeni” olan bu eserde, daha fazlasını arzulayan bedenleşmiş ruhun Şeytan tarafından baştan çıkarılması, ardından kraliçe Tevazu önderliğindeki erdemlerin rehberliğiyle tövbe ederek tekrar Tanrı’nın yoluna dönmesi işlenir. Hildegard bu anlatıyı ele alırken dikkat çekici bir şekilde hem müzikal hem de metinsel olarak onu ardıllarından ayıracak bir karar verir. Bu tip anlatılarda sıklıkla rastlanılan, insanın sınırı aşarak daha fazlasını bilmek istemesi sonucunda Şeytan rehberliğinde gerçekleşen keşifleri ve bu süreçteki maceraları *Ordo Virtutum*’a dahil etmez. Tüm bu keşif ve deneyim süreci boyunca, ruh sahnenin dışındadır. Sonraki yüzyıllarda, insanı dramının merkezine alan ahlak oyunları ve bu oyunların uzantısı olan *Faust* geleneğinin aksine, bu dramının başrolü erdemlerdir. Ruh, ancak dramının gizli öznesi olabilir. Bu dramatik yapıyı Goethe’nin *Faust*’u üzerinden ifade edersek *Ordo Virtutum*’un “Göklerdeki Prolog”da yer aldığını söyleyebiliriz. Manastırı “sonik bir topluluk” (Boynton, 2020, s. 93) olarak kavrayan Hildegard için nasıl ki Aden’in bahçesinde günahların yeri yoksa, manastırda da ruhu bozacak disonans seslere yer yoktur.

Hildegard, Şeytan’ı yalnızca müzikal olarak değil, dramatik kurgu bağlamında da ikinci plana yerleştirir. Şeytan, aslında ruhu baştan çıkarmaz. Eserin başından itibaren bedenleşmiş ruh, müzikal olarak sıklıkla modun finalis derecesinin çevresindeki salınımlarla gösterilen bir ikilem içerisindedir (Davidson, 1992, s. 10). Bu ikilem kendi bedeninde yatar: “Ah zalim ihtilaf, ah bu hayatın kıyafetinde taşıdığım acımasız yük: kendi bedenim karşısında mücadele etmek benim için çok güç.” Lefebvre’nin de ifade ettiği gibi bilgiye, hazza ve kontrole dair libido yasaklanmıştır. Ruh, Şeytan henüz sahneye çıkmamışken, erdemlerin tüm çabalarına rağmen kararını verir ve daha fazlasını ister: “Tanrı bu dünyayı yarattı, ona zarar vermiyorum, yalnızca zevkini çıkarmak istiyorum!” Şeytan, ancak ruh kararını verdikten sonra sahneye çıkar ve ona bağırır: “Aptalca uğraşıp didinmenin sana ne faydası var? Dünyaya bak: Seni büyük

⁸ Her ne kadar Ian Bent ve Marianne Pfau, *Grove Music* ansiklopedisinde “Hildegard of Bingen” başlıklı maddede *Ordo Virtutum*’u bir ahlak oyunu olarak sınıflandırarak türün ilk örneklerinden biri olduğunu ifade etse de akademisyenler tarafından tartışmalı bulunan bir sınıflandırmadır. Bkz. Robert Potter, “The *Ordo Virtutum*: Ancestor of the English Moralities”. 1992. *The Ordo Virtutum of Hildegard of Bingen*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications, s. 31-41.

bir şerefle kucaklayacak.” Şeytan’ın şarkısız bağıışıyla oyunun başından beri kurulan armoni bozulmuştur, bununla birlikte bu armoninin bozulmasının esas sebebi Şeytan’ın sahneye adım atması mıdır? Şeytan’ın bağıışlarının ardından günahın esas kaynağının insanda gizli olduğunu erdemler de ilan ederler: “Ah, o ruhta belli bir zafer doğdu, onun Tanrı için harikulade özleminde, içten içe bedensel bir haz gizliymiş ne yazık (...)” İnsanın Şeytan mevcut değilken girdiği günah, Şeytan’ın sahneye adım atmasıyla ancak yüreklendirilir. Benzer bir şekilde Şeytan mevcut değilken dramada başlayan hareket, Şeytan’ın sahneye adım atmasıyla ivme kazanır. İnsanı dünyevi zevklere tutunması için yüreklendirdikten sonra Şeytan, erdemlere saldırır ve onlara ne olduklarını bile bilmediklerini söyler. Şeytan, erdemleri yasaklanmış bilgiye dair bir merak ile sınırlar. Tıpkı iyiyi ve kötüyü bilme ağacının meyvesini yiyen adam ve kadında olduğu gibi onlarda da yasak bilgiye dair bir merak uyandırarak, onlara kendilerini bildirerek, onları Tanrı gibi yapmak ister. Fakat erdemler Şeytan’a aldırış etmezler, ardından ruh, Şeytan’ın rehberliğinde dünyevi zevkleri deneyimlemek için sahneden ayrılır.

Sahne artık yalnızca erdemler vardır, insanın sahnede olmadığı süre boyunca tüm erdemler teker teker kendilerini tanıtır. Davidson, bu bölümün, en zengin ve en melizmatik müziğe sahip olduğunu belirtir (1992, s. 13). İçsel aydınlanmaya dışsal uyaranlarla ulaşmayı amaçlayan Hildegard, ruhun Şeytan’ın peşinden gitmesini göstermek yerine “doğru” dışsal uyaranları sunar ve bu uyaranlara da en “güzel” müzikleri verir. Bununla birlikte bu bölümde dikkat çekici bir diğer unsur, hem dramatik hem de müzikal anlamda bir zaman algısına sahip olamayışımızdır. Dramadaki hareket, ruhun olmadığı bu bölümde adeta durmuş gibidir, sıra sıra kendini tanıtan erdemlerin konuşmalarında herhangi bir olay örgüsü yoktur, aralarında diyalog denilebilecek ölçüde de bir alışveriş olduğu söylenemez. Şeytan insanı dramadan alıp götürerek adeta zamanı da götürmüş gibidir. Augustinus’un manastır kültürü üzerindeki etkisini göz önünde bulundurarak Hildegard’ın da bu şekilde düşünmüş olabileceğini savunulabilir. Augustinus, *İtirafılar*’ında, Tanrı’nın zamansız bütünlüklü bir görüye sahip olduğunu, çünkü zaman kavramının Tanrı’nın yaratısı olduğunu söyler. Tanrı’nın yarattığı insansa, kendi kısıtlı algısı nedeniyle onun yarattıklarını ancak doğrusal ilerleyen bir zaman çizgisinde algılayabilir. Augustinus ilahi (*psalm*) üzerinden verdiği örnekte ilahiyi icra edebilmek için başlamadan önce aklın kulağında ilahinin imgesini kavrayabilmenin gerekliliğinden bahseder. Ardından ilahiyi

söylemeye başladığımız anda bu bütünlüklü imge parçalanır ve geçmişle gelecek arasında hatırlama ile beklenti arasındaki bir gerilim doğar. İmge olarak zihinde söylemeden önce canlanan ilahi, söylendiği veya dinlendiği anda insanın duyularının gerilmesi ve duygularının değişmesi sonucunda değişir. Oysa Tanrı ezeli ve ebedi olduğu için o bu gerilimi hissetmez, başlangıçtaki imgede ve bilgide onun için hiçbir değişiklik olmaz (Augustinus, 2019, s. 512). *Ordo Virtutum*'da erdemlerin kendini tanıttığı bu bölümde Hildegard, zamansal anlatıyı kırarak benzer bir imge yaratmaya çalışmış gibi görünür. Sahnede artık insan yoktur, dolayısıyla beklentiyle olacaklar arasındaki gerilim de yok olmuştur.

Kesintiye uğrayan gerilim, insanın günahlarından tövbe etmek için erdemlerin yardımı isteyerek sahneye girmesiyle yeniden başlar. Erdemlerin tövbekâr ruhu korumaları altına almasının ardından sahneye Şeytan girer. Erdemler, Kraliçe Tevazu'nun emriyle elinden kaçırdığı insana saldırmaya teşebbüs eden Şeytan'ı bağlarlar. Ruhun, rasyonel seçeneklerden biri olan dünyayı keşfinin ardından tövbe ederek bu yoldan vazgeçmesiyle birlikte sahnede bu günahla ilişkili yalnızca Şeytan'ı bırakmıştır. Cole'un kategorileri üzerinden düşünecek olursak, Şeytan canavarca ele alınmış, kötülük onun "farklı doğası"na atfedilmiştir. Şeytan'ın farklı doğasının müzikteki en belirgin göstergesi, müziğinin olmamasında yatar. O farklı doğasıyla, bu uyumlu, konsonant, sonik cemaatin parçası değildir; varlığıyla oluşturulan göksel armoniyi bozar, bu yönüyle disonanttır (Davidson, 1992, s. 12). Eli kolu bağlanmış Şeytan'ın son hamlesinin, kadınlar manastırının ana değerlerinden biri olması bu anlamda şaşırtıcı değildir. Şeytan, Erdemlerin kendilerini bilmemelerini bu defa doğurganlık ve haz ilişkisi üzerinden vurgular: "Bilmiyorsunuz neyi beslediğinizi, çünkü sizin karnınız kadının erkekten aldığı, Tanrı'nın emriyle menettiği, tatlı aşk eylemiyle mümkün güzel formdan yoksun, yani siz ne olduğunuzu bile bilmiyorsunuz!" Şeytan'ın son saldırısına karşılık olarak İffet, Meryem Ana'yı işaret ederek kendisinin bir insan doğurduğunu söyler. Şeytan haz ile doğurganlık arasındaki doğal bağlantı üzerinden argümanını üretirken, Meryem Ana figürü öne sürülerek doğurganlık ile haz arasındaki bağlantı koparılır. Adem'in ve tüm insanlığın günahlarını üstüne alan İsa'ya karşılık olarak Meryem Ana da ilk günah ile bağdaştırılan libidolardan yoksun bir Havva'nın karşılığı gibidir. Manastırdaki kadınlar cemaati de benzer bir şekilde sınırının ötesinde tanımlanan bu libidoları Şeytan'la bağdaştırarak ancak sınırları içerisinde üretilmiş olan figür ile bu argümanı çürütebilirler. İffet'in Şeytan

karşısındaki son zaferinin ardından drama Erdemler'in insanları doğru yola yönlendirmesi için Tanrı'dan yardım istemesiyle biter. *Ordo Virtutum* ise cemaate Tanrı'nın bağışlayıcı elinin onlara uzanabilmesi için diz çökmeleri, yani itaat etmeleri öğüdüyle sona erer.

3.2 Özne kavramının ortaya çıkmaya başladığı modernitenin erken dönemlerinde ekonomik ve toplumsal değişimler bilgiyle kurulan ilişkide nasıl bir değişim yaratmıştır? Bu değişimin müzik diline, Şeytan figürüne dair kavrayışa ve öznenin dramatik anlamda temsiline nasıl bir etkisi olmuştur?

3.2.1 Modernitenin Toplumsal ve Epistemolojik Kökenleri: Kutsal Dilin Bozulması ve Kapitalist Yayıncılık

Faust mitinin edebî anlamda temellerinin atıldığı 16. yüzyıl, kapitalist yeni üretim ilişkilerinin güç kazandığı, matbaa aracılığıyla bilginin dağılımının çok daha kolaylaştığı bir yüzyıldı. Bu gelişmelerin doğal bir uzantısı olarak, 16. yüzyıl aynı zamanda, kutsal bir dil merkezinde biçimlenen dinsel cemaatin kriz noktasına sürüklenerek yeniden yapılanma çabalarının da hakim olduğu bir yüzyıldı. Anderson bu gelişmeler ışığında Reformu ele alırken Protestanlığın başarısının halk dilindeki yayın pazarından yararlanabilmesine atfeder. Roma'nın matbaa çağının öncesinde tüm rakiplerini iç iletişim ağı sayesinde alt etmesi ise ona göre bilginin hızlı bir şekilde iletilmesinin öneminin açık bir göstergesidir (Anderson, 2015, s. 54-55). Kapitalist yayıncılıkla omuz omuza ilerleyen Protestan reformu, Ortaçağ'da Katoliklerin bilginin üzerinde kurduğu iktidarı, bilgiyi kamulaştırarak yıkıyordu. Anderson'ın Febvre ve Martin'in *The Coming of the Book* başlıklı kitabından aktardığı üzere, Martin Luther'in Kitabı Mukaddes çevirisi 1522 ile 1540 yılları arasında 430 edisyona varacak ölçüde fazla sayıda yayımlanmıştı. Kitaplar artık elyazması eserlere ve Latince dilini bilenler gibi ayrıcalıklı bir okur kitesindense kitleler tarafından alınan, uluslararası yayıncılar tarafından tedarik edilen bir ürün hâline gelmişti. Ruhban sınıfı ve aristokratların bilgi üzerindeki iktidarı, hızlı basım ve halk dillerinde yayınlarla kitlesel bir bilgiye dönüşmüştü. Böylece, dinsel cemaati kuran başka bir iktidar aracı aranmaya, yeni bir sınır belirlenmeye dair çalışmalar başlamıştı. Matbaanın ve kapitalist yayıncılığın başladığı 16. yüzyılın aynı zamanda Protestan reformu ve Katolik karşı-reform hareketleriyle bağdaştırılması bu anlamda tesadüf değildir. Cemaatin sınırlarının

yeniden çizildiği bu yeniden yapılanma süreci, eski sistemi alaşağı eden matbaayla yakın bir ilişkide gelişir. Sınırı çizmek için kullanılacak araç ise bir kez daha Şeytan olacaktır.

Latinceyi savunan karşı-reform sürecindeki katolik cemaati şeytan çıkarma ayinlerinde kurtardıkları insanlardan çıkan iblislerin Protestan öğretilerini yücelttiklerini iddia ediyordu (Russell, 2019, s. 38). Kapitalist yayıncılarla omuz omuza yürüyen Protestan edebiyatı ise Lutherci rahipler tarafından yazılan *Teufelsbücher* (Şeytan kitapları) olarak adlandırılan bir tür üretmiş, bu tür içerisinde inceleme, mektup, şiir ve tiyatro oyunu gibi farklı formlardaki yazılarda her erdemsizliğe özel iblisleriyle “doğru” bir yaşamın nasıl olması gerektiğine dair ders verici eserler veriyordu (Russell, 2019, s. 76-77). 14 ve 15. yüzyılda yaşanan kıtlık, veba, savaş ve peşi sıra gelen mali sorunların ardından gelen Reform dönemi; cemaatin bölünmesinin getirdiği belirsizlik ve güvensizlik hissi ile Mesihçi zaman algısının da etkisiyle toplumda dünyanın sonunun yaklaştığına dair düşüncelerin doğmasına yol açmıştı. Bu düşünceye göre dünyanın sonu yaklaştığı için Şeytan’ın saldırıları güçleniyordu. Deccal’in gelişi yakın olmalıydı (Cole 2022, s. 101). Protestan papazlar bu düşünceden güç alarak Papa’nın Deccal olduğunu savunuyorlardı (Russell, 2019, s. 38). Şeytan’la anlaşma yapmakla suçlananlar için Protestan kelime dağarcığında sapkın kelimesi üretilmişti; Katolikler ise bu kişileri cadı olarak adlandırıyor, ağır işkencelerle sorguluyor ve engizisyon mahkemelerinde yargılıyorlardı (Cole, 2022, s. 102). Öteki bir kez daha Şeytanlaştırılıyor, böylece oluşturulan korku ikliminde “biz” olmanın sınırları güçlendiriliyordu.

Böylesi bir ortamda ortaya çıkan Faust mitinin kökleri; büyüye yöneldiği iddia edilerek kimileri tarafından yetenekleri için övülen kimileri tarafından şarlatanlıkla suçlanan bir felsefe öğrencisi hakkındaki söylenceye dayanır (Russell 4, 2019, s. 81). Bu söylencenin yazılı hâle geçişi ise Frankfurtlu bir yayıncı olan Johann Spiess’in yayınladığı, onun yazdığı düşünülen *Historia von Doktor. Johann Faustus* (1587) ile olmuştur. Yayınlanmasının ardından Kuzeybatı Avrupa’daki neredeyse her dile çevrilen eser, Faust ile birlikte Roger Bacon, Paracelsus ve Agrippa gibi çeşitli sihirbazlar hakkındaki hikâyelerin derlemesinden oluşur ve 16 ve 17. yüzyıldaki cadı çılgınlığıyla ilişkili olarak her türlü büyüün kullanımının kötü sonuçlarına karşı okurlarına ders vermeyi amaçlar (Hawkes, 2007, s. 29).

3.2.2 Müzikte Modernleşme: “Dünyanın Büyüsünün Bozulması”

Modernitenin başlangıcına dair spesifik bir tarih belirlemek her ne kadar problemlili ve tartışmalı olsa da 16. yüzyıl bilginin üzerinde kurulan iktidarın çeşitli mekanizmalar doğrultusunda değişmesiyle, kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin doğuşuyla ve tüm evrenin merkezine insanın bilincini yerleştirmesiyle modernitenin başlangıcı olmak için gerekli pek çok nüveyi içinde barındırır. Düşünür Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Reform dönemini insanlığın akıl yoluyla kendisini geçmişten özgürleştirme ve sapkınca bir prensip olarak da olsa bireysel özgürlüğü keşfedişleriyle modern bilincin başlangıcı olarak kabul eder (akt. Chua, 2004, s. 23). Hegel’in bireyselliğe ve geçmişe yaptığı vurgunun önemi ancak modernite öncesiyle karşılaştırıldığında anlaşılabilir. Ortaçağ’da birim cemaati ve bu cemaat sürekli çileci uygulamalar aracılığıyla ilk günahın kefareti ödemesine çalışıyordu. Hegel’in geçmişinden aklını kullanarak kendisini özgürleştiren öznesi bu çileci bakış açısından kurtularak ilerlemeci edimleri benimsemesiyle modern bilincin ilk nüvelerini taşıyordu. Sosyolog Max Weber de benzer bir şekilde modernitenin tohumlarını 16. yüzyılda Reform hareketinde, daha doğrusu hareketin Almanya’dakine göre daha radikal bir uzantısı olan İngiltere’deki Puritanlığında bulur ve bu topluluğun çileci Protestanlığının, daha sonra sekülerleşerek modernitenin çileci rasyonelliğini doğurduğunu savunur (Chua, 2004, s. 23).

Bilgiyle kurulan ilişkinin radikal bir şekilde değiştiği, günümüzde kullandığımız anlamda öznenin ilk adımlarının atıldığı ve bilinç üzerinden tanımlandığı 16. yüzyılda, müziğin konumu ve müzikle kurulan ilişki de tüm bu değişimlerden nasibini alır. Antik Yunan’dan Ortaçağ düşüncesinin sonuna dek müzik, aritmetik, geometri ve astronomi ile birlikte *quadrivium* olarak anılan dört temel bilim içerisinde ele alınıyordu ve tüm bu bilimler birlikte evrenin armonisini incelemek için belli gereçleri oluşturuyordu. Bu bilimler aracılığıyla Tanrı’nın yarattıkları üzerinden Tanrısal bilgiye yani hakikate ulaşmak için çabalanıyordu. Müzik duyulanın ötesinde aynı zamanda hipotetik bir anlam taşıyor; çalgılar, insanlar ve dünyalar arasındaki armoniyi kuruyor, böylece göksel olanla dünyevi olan arasındaki bağlantıyı sağlıyordu. Bu bağlantı kendisini müziğin dokusunda da gösterir. Her bir katmanın kendi bütünlüğüyle indirgenmeden bir araya getirildiği polifoni ancak Tanrı’nın görebileceği bir üst-bütünlük sunar (Chua, 2004, s. 23). Müzik sonik bir deneyimdi, cemaat ayine katılımıyla bu sonoritenin parçası hâline geliyor ve evrenle akort oluyordu. Bu bilgileri toplumsal düzlemde

düşünürsek bir kez daha bu bilgilerin yalnızca belirli bir sınıfın elinde olduğunu ve en küçük birimin cemaat olduğunu hatırlamak önemlidir. Bilgi üzerinde kurulan iktidarın bozulması ve bilginin kapitalist yayıncılığın da etkisiyle geniş ölçüde dağıtılmasıyla hem günaha hem de sevapta tek başınlığı yanında getiren bir bireyselliğin doğmasında dolayısıyla en küçük birimin artık birey olmasında önemli bir etken olur. Bunun en belirgin göstergelerinden biri 16. yüzyılın kişisel dinin önem kazanmaya başlamasıdır. Christina Larner 16. yüzyıldan önce köylülerin kişisel inancının önemli bir söylem malzemesi olmadığına dikkat çekerek, Reform ve Karşı-Reform ile birlikte, Hristiyanlığın politik bir ideolojiye dönüştüğünü ve yeni oluşmaya başlayan ulus devletlerin gücünü sınırları içindeki dinsel otorite üzerinden güçlendirmeyi amaçlayarak her bir köylüyü Hristiyanlaştırma çalışmalarına başladıklarını belirtir (Cole, 2022, s. 102-103). Artık sınırlar çizilirken cemaatin içindeki her bir bireyin bilgisi önemli bir unsur olmaya başlar. Daha sonraki yüzyıllarda karşımıza çıkan nüfus sayımlarına dair politikalar bireye yönelik değişimin politik düzlemdeki uzantısı olarak yorumlanabilir.

Bireyselliğe ve anlaşılabilirliğe yönelik yapılan vurgu Protestanların kutsal ayine yaklaşımında da kendini gösteriyordu. Luther *The Babylonian Captivity of the Church* (1520) başlıklı eserinde Katolik kilisesini kutsal ayini rahibin veya cemaatin herhangi bir üyesinin öznel amaçlarından tamamen ayrı tutarak yalnızca performatif bir eylem olarak konumlandırmasını eleştirir. Bu noktada Hildegard von Bingen'in 1178-1179 yılları arasında, Mainz piskoposluğuna yazdığı mektuptaki şu sözlerini bir kez daha hatırlamak yararlı olabilir: "Bu sebeple, çalgıların yapısı ve niteliğinin yanı sıra onlara eşlik eden kelimelerin anlamı yoluyla [mezmur ve ilahileri] duyanlar, içsel şeyler hakkında eğitilebilirler, çünkü onlar dışsal şeyler tarafından hatırlatılabilir ve uyarılabilir." (Bingen, 1994, s. 78). Hildegard'ın *Ordo Virtutum*'u veya Disibodenberg manastırındaki herhangi bir kutsal ayini, Luther'inkine kıyaslı hem çok daha küçük bir topluluğa hitap ediyordu, hem de bütünlüğünü yalnızca Tanrı'nın kavrayacağı sonik bir deneyimdi. Oysa Luther, 12. yüzyılda yaşamış Hildegard'ın aksine kapitalist üretim ve tüketim ilişkileriyle beraber kitle kültürünün doğmaya başladığı 16. yüzyılda, çok daha geniş bir topluluğa hitap ediyordu. Luther'e göre, yalnızca duymak veya ayine katılmak yeterli değildi, çünkü ayinin içeriği özne tarafından rasyonel bir şekilde anlaşılmadığı sürece işlenmiş herhangi bir günah için kefarete beklemek yersizdi (Hawkes, 2007, s. 26). Hildegard'ın kutsal dil üzerinden kurulmuş, evrenle

akort hâlinde ve bütünlüğünü yani notasını yalnızca Tanrı'nın görebileceği sonik bir deneyim olan ayini, Luther ile birlikte müzikle metin arasında ayırım yapılarak müziğin rasyonel kabul edilen metne hizmet ettiği, bütünlüğünü öznenin görebileceği, kozmik büyü bozulan bir ayine dönüşmeye başlar. Hildegard'ın dünyasında müzik armoni içerisindeki bir kozmosun yansımasıydı, oysa Luther'le birlikte rasyonel bir şekilde belli bir amaç uğruna bir araya getirilmiş bir pratik olmaya başlar. Önemli bir düşünür olduğu kadar kutsal ayini reforme etmesiyle müzik tarihinde önemli bir yerde bulunan Luther'in Almanca ayinleri teşvik etmesi ve litürjide koral formunu ön plana çıkarması ve korallerin yeni kavrayışa göre düzenlenmesi bu anlayışın litürjideki uzantıdır. Protestan korallerinin ezgisel malzemesinde minnesinger literatüründen yararlanılması, inançla ilgili ilahilerde İyonyen, meditatif olanlarda Doryen ve Hipodoryen, kefaretle ilgililerde ise Frigyen modunun kullanılması gibi çeşitli müzikal göstergeler söz konusu olduğunda meistersinger literatüründen yararlanılması (Marshall ve Leaver, 2000), ayinin metinsel ve müzikal malzemedeki estetik düzeye varan ölçüde özne merkezli bir şekilde yeniden yapılandırılması amacıyla atılmış adımlar gibi gözükmektedir. Chua, hecesellik ve bu doğrultuda oluşan homofonik dokuyu da Reform düşüncesinin müzik ve metin arasında kurduğu ilişkinin bir başka ürünü olarak yorumlar ve Tallis'in *O Lord in Thee is all my trust* isimli koralinden verdiği örnekle buradaki heceselliği ve homofonik dokuyu şöyle yorumlar: “müzik, büyüünün sızarak duyuları ele geçirmesi ihtimaline karşın homofonik bir çilecilikle sadeleştirilmiş ve hecesellikle mühürlenmiştir” (Chua, 2004, s. 26). Müziğin kozmik yönünü kaybedişi ve metni vurgulayan bir unsur hâline gelmesi Weber ve Schelling tarafından Puritan bir hareket olarak yorumlansa da, tıpkı Almanya'da doğsa da tüm Avrupa'ya farklı isimlerle yayılan Reform hareketi gibi etkisini tüm Avrupa boyunca hissettirir (Chua, 2004, s. 28).

3.2.3 Dramada Modern Öznenin Doğuşu: Everyman'den Faustus'a Doğru

“Kendinin bilincinde olmayan [ama] iç tutarlılığı [olan]” cemaatten (2015, s. 30), merkezinde bilinçli bireyin olduğu bir cemaate doğru değişim litürjik dramaların öznelerinde de kendini gösterir. Genellikle alegorik karakterler kullanılarak Hıristiyanlık öğretilerini halka dramatik bir şekilde öğretmeyi amaçlayan litürjik dramaların öznesi, Şeytan'a karşı tüm insanları temsil eden bir “everyman” figürüydü. Bireyleştirilmemiş, herkese uygun olan ve herkesi temsil edebilecek bir Şeytan figürü,

cemaatçe bir kurtuluşu öngören Katolik düşüncesinde cemaatin Şeytan'la mücadelesini temsil ediyordu. Ancak merkezde bilinçli bireyin olduğu, yani Luther'in ifade ettiği gibi kefaretin öznenin ayının içeriğini rasyonel bir şekilde anlaması ve performe etmesi sonucunda mümkün olan bir anlayışta, cemaat olarak kurtulma fikri yerini her koyunun kendi bacağından asıldığı bir bireyselliğe bırakır. Böylelikle “everyman” yerini yavaş yavaş Faust alır. Tıpkı iyilik ve kötülüğü bilme ağacının meyvesini yiyen adam ve kadının Adem ve Havva olması gibi Hildegard'ın alegorik karakteri ruh ise Faust'ta, Şeytan ise Mephistopheles'te kimlik kazanır. Russell bu değişimi şu şekilde örnekler:

Özgüvene ve mücadeleye yönelik bu bireysel vurgu, biyolojiye karşı, insanoğlunun toplumsal doğasına karşı, Pavlus'un gizemli İsa'sına karşı, ilk Hıristiyan cemaatin uygulamalarına karşı, yüzlerce yıllık Hıristiyanlık geleneğine karşı, Hıristiyan'ı gece vakti karanlık bir çalılığa terk etmiş, kötülüğün zemheri rüzgârlarında savunmasız bırakmıştır. Dönemin edebî kahramanlarının, gece yarısı Mephistopheles'le bir yol ağzında baş başa duran Faust ile fırtınanın vurduğu bir fundalıkta üç cadıyla tek başına bulunan Macbeth olması şaşırtıcı değildir. Tek başınalık dehşete yol açıyor, dehşet ise Şeytan'ın gücüne dair abartılı bir görüş sunuyordu (Russell 4, 2019, s. 39-40).

Böylesi bir ortamda doğan Faust, “kuzeye gittikçe Rönesans'ın keşif ruhunu, güneye gittiğinde de Protestan Reformasyonunun muhalif ruhunu” (Shattuck, 2014, s. 109) barındırıyordu, ancak nerede olursa olsun bireyin daha fazla bilgiyi, hazzı ve kontrolü istemesi motifini çekirdeğinde taşıyordu.

3.2.3.1 Dramada Modern Özne: Christopher Marlowe'un *Doktor Faust*'u

Christopher Marlowe'un *Doktor Faustus* (1592) adlı tiyatro oyunu dünyaya bireyin perspektifinden bakarken bilginin, kontrolün ve hazzın libidosuna dair yeniden çizilmesi gereken sınırlara dair taşıdığı vurgular ve dönemin politik anlamda ötekileriyle kurduğu ilişkiler bağlamında Faust'un Rönesans öznesinde vücut buluşunu gözler önüne serer. Oyun, hakikati felsefe, tıp ve Tanrıbilimde arayan ama tüm çabalarına rağmen bulamayan Faust'un büyüye başvurmasıyla başlar. Faust tıpkı Descartes gibi hakikate ulaşmak için elindeki her aracı denemiş, her birinden elde ettiklerine ise kuşkuyla yaklaşmıştır. Ancak Faust, sınırları yalnızca bilgi arayışında aşmaz. O, yalnızca dünyanın bilgisini istemez, aynı zamanda kontrol da etmek ister. Büyüye başvurduğu sırada, ilk günahı hatırlatırcasına kendine şöyle der: “Ah, bu

bilimde yorulmadan çalışanı ne geniş bir âlem bekler: fayda, zevk, şeref, iktidar, hem de tam iktidar, hep onundur. (...) İyi bir sihirbaz kudretli bir tanrıdır. Haydi Faustus, uğraş, didin ki sen de bir tanrı olasın.” (1943, s. 8). Faust’un iktidar arzusu, aniden emperyalist vurgular taşımaya başlar:

Onları [cinleri] Hindistan’a uçuracağım, altın getirsinler; okyanusu tarayıp, parlak inciler bulsunlar; yeni dünyanın bütün köşelerinde hoş meyvalar, hükümdarların ağzına lâıyk yiyecekler arasınlar bütün yabancı kıralların sırlarını söylesinler; bu cinlere ben, bütün Almanya’nın çevresini pirinç duvarlarla ördürecek, güzel Wittenberg’i Ren’in akar sularıyla çevirteceğim; talebeler süslü süslü elbiseler giysinler diye, bütün mektepleri ipekle doldurtacağım; getirdikleri para ile asker toplayıp Parma p[ren]sini topraklarımızdan kovacağım, ve bütün illerimizin tek kralı olarak hüküm süreceğim. Bana köle olacak o cinlere ben, Anvers köprüsüne sürülen ateş gemisinden daha garip yeni aletler buldurup harbe karşı koyacağım. (1943, s. 10)

Faustus’un konuşması; Avrupa dışındaki ülkeleri egzotize edişi, bu ülkelerin zenginlikleri üzerinden güç kazanarak kalkınmayı öngören bakış açısı ve gelişen teknolojiye yaptığı vurguyla adeta sömürgeci politikalarını anlatan bir kraliyet mensubuna ait gibidir. Buradaki cinleri Afrikalı bir köleden ayırmak neredeyse imkânsızdır. Faust artık kararını vermiştir, ona yasaklanmış olan bilginin, kontrolün ve hazzın libidosunu tatmin etmenin tek yolu olarak gördüğü araç büyüye ona başvuracaktır. Faustus’un büyü yapmasının hemen ardından Mephistophilis belirir, ancak Mephistophilis’in gelişinin bu büyüyle ilgisi olmadığı kesin ve net bir şekilde belirtilir. “Öyle; ama dolayısıyla. Biri Tanrının adına eziyet eder, kurtarıcısı İsa’yı, Mukaddes Kitabı inkâra kalkarsa biz onun ulu ruhunu elde ederiz ümidiyle uçar geliriz. Şu da var: o, bizi çağırmak uğruna cehennem yolunu tutmuş olmalıdır; yoksa yerimizden kımlıdayamayız bile (...).” (1943, s. 20). Mephistophilis’in gelme sebebi, her inananın işleyebileceği temel bir günahla ilişkilidir ve böylece bu günahın sorumluluğunun yalnızca bireyin omzunda olduğu kesin ve net bir şekilde henüz oyunun başındayken vurgulanır.

Oyunun dikkat çekici unsurlarından biri Şeytan karakterindeki parçalanmadır. Marlowe eserde Şeytan veya cehennemle ilişkili üç karakter kullanır: Mephistophilis, Lucifer ve “Kötü Melek”. Bu karakterler arasında kötü melek, her ne kadar Türkçeye “Şeytan” diye çevrilmiş olsa da, İngilizcesi “Bad Angel”dır ve İyi Melek ile birlikte oyuncular tarafından duyulmayan sesleriyle oyunun adeta göklerdeki izleyicileri gibidir. Bu iki melek iyilik ve kötülük ilkesinin alegorik karşılıkları olma işlevini

taşırlar ve Faustus'un her şüphe ve karar anında onun yanı başında biterek onun ihtimallerini seyirciye aktarırlar. Bu üçlünün görünen ikilisi arasında hiyerarşik bir ilişki kurularak Mephistophilis insanileştirmiş, Lucifer ise gökselleştirmiştir. Lucifer, Faustus'un ifadesiyle "korkunç" olmandır (1943, s. 51), Mephistophilis'in sahneye girişi ise Faustus'ta buna benzer bir etki yaratmaz. Mephistophilis oyun boyunca hiçbir itirazda bulunmadan Lucifer'ın emriyle anlaşma gereği Faustus'a hizmet eder. Eserdeki hiyerarşide Mephistophilis Faustus'tan bile alttadır, nitekim pek çok zaman Faustus tarafından aşağılandığı da görülür. Mephistophilis oyun boyunca tek bir yerde bireysellik gösterir. Bu sırada henüz efendisi Lucifer gelmemiştir, kaybettiği huzurun ve Tanrısal bütünlüğün özlemini duyarak kendisine cehennemle ilgili sorular yönelten Faustus'a şöyle der: "Ben, Tanrının yüzünü görmüş, cennetin o hiç tükenmeyecek sevincini tatmış olan ben, sonsuz saadetten mahrum olmakla bin cehennem azabı çekmiyor muyum sanırsın?" (1943, s. 22). Faustus ise onu iradesizliği yüzünden küçümser: "Ne! Cennetin saadetinden mahrum oldum diye koca Mephistophilis böyle acı mı duyuyor? Öyleyse, erkekçe cesaret nedir, Faustus'tan öğren; artık hiç elde edemeyeceğin saadete de tenezzül etme." (1943, s. 22). Faustus bir Rönesans öznesi olarak, Mephistophilis'in bu Ortaçağ çileciliğini anımsatan melankolisine karşı tahammülsüzdür. Nitekim Mephistophilis sahneye ilk girdiğinde, onu Reform ve Rönesans düşüncesinin savunucuları tarafından ötekileştirilen bir tarikat olan Fransızken papazı olarak görmek istediğini söyler (1943, s. 18).

Marlowe'un *Doktor Faustus*'u Şeytan ile insan arasındaki mücadeleye dair bir anlatı değildir. Marlowe'un eseri, Rönesans insanının Tanrı'ya meydan okuyuşuna dair bir anlatıdır. Lucifer, Kötü Melek ve Mephistophilis'i tekrar bir çatı altında toplarsak Şeytan yalnızca Faustus'a kendisi için çizilmiş sınırları aşması için gerekli araçları sağlar. Marlowe'un *Doktor Faustus*'u Şeytan tarafından baştan çıkarılmış değildir, aksine o yasaklanmış bilgiye, güce ve hazza ulaşmak için Şeytan'a teklifi sunandır. Ne Eyüp gibi göksel bir oyunun kurbanı, ne de Adem ve Havva ya da *Ordo Virtutum*'daki ruh gibi yaratılışındaki zafiyetin esiridir. Onunki tamamen iradeyle yapılmış bir seçimdir. Bu nedenle tüm oyun boyunca Faustus Şeytan'la değil, yine zihnin ürünü olan şüphayle sınanır: Elde ettikleri, geri dönüşü olmayan bu yola girmeye değmiş midir? Oyun boyunca Şeytan'ın Faustus'a müdahaleleri onun nedamet getirmeye veya Tanrı'nın bilgisi hakkında konuşmaya yeltendiği anlarda gerçekleşir. Ancak tüm bu anlarda korkusunun esiri olan Faustus, fırsatı değerlendiremez. Mephistophilis

anlatıda sırayla Faustus'a yirmi dört yıl süreyle sunduğu sınırsız hizmetle kontrol, her şeyin bilgisinin olduğu kitapla bilgiyi ve son olarak Truvalı Helena ile hazzı sağlar. Faustus Şeytan'a Hristiyanlığın bireyin üstüne bireyselliği üzerinden koyduğu laneti kaldırarak 24 yıl süren bilgi, haz ve kontrol arayışına girer. 24 yılın sonunda pişmandır, "bilimimi elde etmek için, ben ruhumu sattım" (1943, s. 97) diyerek ilk kitap açtığı güne lanet eder. Faustus bilinciyle lanetlenmiştir ve rasyonel bir şekilde yaptığı bu seçimin kurtuluşunun olmadığını bilincindedir: "Ama Faustus'un suçu, bağışlanacak suç değil ki! Havva'yı kandıran yılan kurtulabilir, Faustus kurtulamaz..." (1943, s. 95). Faustus oyundaki komik unsurları unutturacak ölçüde korku ve pişmanlıkla örülmüş, yardım çılgınlıklarıyla dolu bir son sahneyle cehenneme götürülür, süresi dolmuştur. Oyun koronun öğüdüyle sona erer: "Faustus öldü: cehenneme düşüşüne bir bakın; akıllı olanlar onun şeytanlarla yoğrulmuş talihinden ibret alsınlar da yasak şeylere ancak uzaktan baksınlar; çünkü o şeyler o kadar derindir ki, böyle ileri zekâları Tanrı kuvvetinin izin verdiği kadar fazlasını yapmaya sürükler." (1943, s. 102). Doktor Faustus, anlatının başındaki kararlılığı ve cüretiyle modern öznenin ilk nüvelerini taşıyor; Şeytan'ı köleleştirir ve bilmeye cüret eder. Ancak *Doktor Faustus* oyunu, Faustus'u modern öznenin ilk nüvesi yapan unsurları lanetleyişiyle modern bir eser değildir. Faustus'un eserin başındaki iradesi ve kararlılığı, eser boyunca süren şüpheye yerini bırakır. Hem Doktor Faustus hem de *Doktor Faustus* adeta moderniteye doğru atılan ilk adımların tereddütlerini barındırır. Sınırı aşmaya meydan okuyarak cüret edilmesi moderndir, hiç kimse Faustus'a bir teklifte bulunmaz, Faustus Şeytan'a teklif sunar. Bununla birlikte diğer anlatıların aksine Faustus'un bir başınalığı da dikkat çekicidir. Faustus birey olarak rasyonel bir şekilde verdiği kararın sonuçlarından kaçamaz, onu kurtaracak Erdemler veya herhangi bir Tanrısal güç yoktur. Anlatının modernite öncesine konumlandırılmasına sebep olan tam olarak bu yanıdır. Tıpkı Prometheus ile Adem ve Havva'daki gibi bilginin bedeli ödenir, çünkü bilgi bedeli ödenmesi gereken bir şeydir.

3.2.4 Modern Öznenin Felsefi Temelleri

Kutsal dil bozularak Reform hareketiyle birlikte bilgiyle yeniden kurulan ilişki, düşünür René Descartes (1596-1650) ile kendisine dini zeminde köklenmemiş bir kavramsallaştırma bulur. Her ne kadar düşünürün *Yöntem Üzerine Konuşmalar* (1637) başlıklı eserinde kuşku götürmez bilgiye dair koyulduğu arayış, hakikate, yani

Tanrı'nın bilgisine yönelik bir arayış olsa da; Descartes'ı dini zeminden koparan, söylemini kurduğu anlatı değil, kendisini bir özne olarak bilinçli düşünme yetisi üzerinden tanımlamasıdır:

“Varım” tabiri, tam hâliyle alındığında, yalnızca bilinçli bir varlığa atıfta bulunur; yani bir zihne, bir ruha, bir akla, bir mantığa; daha önce anlamını bilmediğim sözcüklerdir bunlar. Ben, gerçek bir varlığım ve gerçekten varım; ama ne tür bir varlık? Söylediğim gibi, bilinçli bir varlık (akt. Mansfield, 2021, s. 33).

Nick Mansfield, Descartes'ın bu çözümlemesinin Aydınlanma düşüncesinin çekirdeğini oluşturacak iki ilkenin kaynağı olduğunu savunur: Bunlar “dünyaya dair her türlü bilgi ve deneyimin temeli olarak benlik imgesi” ve “dünyayı düzene sokmak için kullanabileceği rasyonel yetileriyle tanımlanan benlik”tir (2021, s. 34). Böylece Weber'in modern bilincin doğuşunu formüle ettiği Puritan çileciliğinin sekülerleşme aşaması başlamış olur. Descartes, öznenin varlığını bilince koşullayarak beden ruhla ilişkisini tamamen koparır ve bedeni rasyonel akıl tarafından inşa edilen bir mekanizma, uzantı statüsüne düşürür. Öznenin varoluşunun çift-kutuplu bir şekilde yeniden düzenlendiği bir Kartezyen düalizm, yanı sıra özne ve nesne, mantık ve haz gibi ikilikleri de getirir (Chua, 2004, s. 82). Ahlaki olarak iyi ve kötünün sınırları da yeniden belirlenir. Sevap ve günah kavramları yerlerini rasyonel ve irrasyonele bırakmaya başlar. Kartezyen sistemde haz reddedilmez, ancak öznenin gücü bu hazzın kontrolüyle doğrudan ilişkilendirilir. Chua, Kartezyen düalizm üzerinden müziğe dair yaptığı okumada müziğin de tıpkı zihin ve beden gibi ilk aşamada metin ve müzik olarak iki unsura ayrıldığını savunur. Metin rasyonel ve ahlaki olandır bu nedenle bilinçle ilişkilidir, müzik ise bedendeki duyguların zihinle armonisini sağlayarak ruhun iyi olana yönlendirilmesi için bilincin kullandığı içe dönük bir araç olma görevini üstlenir (Chua, 2004, s. 85). 17 ve 18. yüzyıllarda *Affektenlehre* teorisi gibi müzikteki inici veya çıkıcı hareketler, vurgular ve nüanslar gibi müzikal unsurlar kullanılarak ruhta belli duyguların harekete geçirilmesine ve bunların formülize edilmesine yönelik çalışmalar; Puritanların metin-müzik ilişkisine, duygu gibi ifadenin dil öncesi bir boyutunu katarlar (Chua, 2004, s. 88). Müziğin rasyonel bir şekilde duyguları düzenleme amacıyla organize edilmesi modernitenin önemli bir mesesiydi, çünkü hazzın kontrol edilememesi durumunda ahlaki anlamda bozulmalar sonucunda deliliğe kadar varabilecek etkiler mümkün olabilirdi (Chua, 2004, s. 86).

Böylece Descartes, insanlığa dini anlatılarda yasaklanan, Lefebvre'nin kavramsallaştırdığı üç libidoyu modernitede yeniden kurar. Descartes'ın hakikate, bütünlüğe, yani Tanrı'ya ulaşmak için koyulduğu yolculuk bir kez daha bedeliyle birlikte gelir. Weber'in moderniteyi Aden bahçesine atıfta bulunarak yorumlaması, esas meselenin bilgiyle kurulan ilişki ve edinilen bilginin bedeliyle ilgili olduğunu doğrular niteliktedir: “Bilgi ağacından yemiş bir devrin kaderi, analizlerinin sonucundan dünyanın anlamını öğrenemeyecek olmasını bilmek zorunda olmasıdır.” (akt. Chua, 2004, s. 12). Zihnin merkezde olduğu bu yeni düzende mantık araçsallaşır. Modernite öncesinin Tanrı'nın hakikatiyle insanı buluşturarak dönüştüren bilgisi, insanın deneyler ve analizler sonucunda kendisini uzaklaştırdığı, dışardan gözlemlendiği bir bilgi olmaya başlar. İnsan, dünyayı mantığı aracılığıyla tutarlı olacak şekilde yeniden düzenlemeye koyulur. Müzikte bunun en belirgin göstergesi Pisagor koması olarak adlandırılan aralığın seslere eşit bir şekilde dağıtılması sonucunda elde edilen eşit-tampere sistemde kendini gösterir. Bir zamanlar evrenin ve insanların armonisine göre akort edilen müzik, artık insanın bilinçli bir şekilde düzenlediği bir sistem olarak Weber'in de ifadesiyle büyüsünü yitirir (Chua, 2004, s. 13). Modernite öncesindeki akort etme meselesiyle kozmik bütünlüğe dahil olma düşüncesi yerini eserin içinde bütünlük kurmaya bırakır. Ezgisel bir şekilde büyüleyen müzik, artık armonik hesaplamalara (Chua, 2004, s. 13) tabidir. Polifoninin sürekli akış içerisindeki yatay zamanı yerini eş-zamanlı bir şekilde ilerleyen dikey bir zamana bırakır. Benedict Taylor, *Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era* (2016) isimli kitabında bu düşünceyi form kavramının oluşumu bağlamında Descartes'ın *Compendium Musicae* (1618) başlıklı eseri üzerinden aktarır. Descartes'ın bu eserinde bahsettiği müzikte hipermetrik bir şekilde gruplandırılmış ölçüler yoluyla dinleyicinin hafızasında yaratılan eşzamanlı bir bütünlük tasavvuru, zaman algısı üzerinden anlaşılabilir bir mekânsallıkla bilinçli bir şekilde inşa edilen form kavramının ilk nüvelerini içinde barındırır (Taylor, 2016, s. 92-93). Eşzamanlılık kavramı ve zamanın düzenlenmesi, modern müzikte olduğu gibi modern toplumda da karşımıza çıkar. Benedict Anderson'ın dinsel cemaatten modern ulus devlete geçiş sürecinde, dinsel cemaatin geçmiş ve geleceği anda barındıran “zaman-boyunca-eşzamanlılık” algısının yerini “homojen ve içi boş” olarak tarif ettiği eşzamanlılığa bıraktığını ifade eder (2015, s. 39). Eş zamanlı olarak kütleli bir şekilde ilerleyen bu modern cemaat ve en küçük birimi bireyden en büyük birimi ulusa dek herkesin zamanını düzenleyerek evlerin içindekiyle toplumsal alandaki zamanı takvim ve saatlerle senkronize

etmektedir (2015). Tüm bu okumalar modern öznenin zaman ve mekâna yönelik kurduğu iktidarın toplumsal ve müzikal karşılıkları gibi görünür. Özne kural koyuculuğuyla bütünlüğe kavuşmak ister, ancak kendisini bir fragmanın içindeki sanal bir bütünlüğe hapseder. Fragmanın içinde panoptik bir perspektif kazanmak için her şey işlevselleştirilir ve formal sınırlara tabi tutularak mekanik bir şekilde oluşturulmuş bir bütünlük elde edilir.

Dünyanın büyüsunü kaybetmesi yalnızca müzikle sınırlı değildir. Büyüsünü kaybetmiş modern dünyada, zihnin rasyonel bir şekilde açıklama imkânı olmayan Şeytan'a da yer yoktur. 16 ve 17. yüzyılda Katolikler ile Protestanlar arasındaki hizipleşme ve beraberinde getirdiği cadı çılgınlığı ile gücünün zirvesine ulaşan Şeytan figürü, cadılık suçlamalarının seçkin kesime yöneltilmesiyle birlikte bu kesimin halk kitlelerinin eğitilmesini teşvik etmesiyle şüphecilik güç kazanır ve Şeytan figürü de cadılarla birlikte gücünü yitirir (Russell, 2019, s. 114). 18. yüzyıla gelindiğinde, yüzyılın sonuna kadar Şeytan figürüne anlatılarda nadiren rastlanır (Russell, 2019, s. 242). Evrenin merkezini bilincin yer aldığı modern düzende, kötülük problemi de bu merkeze doğru çekilerek giderek insan ve kötülük ilişkisi çevresinde gelişmeye başlar. Bunun en belirgin örneklerinden biri Immanuel Kant'ın (1724-1804) *Saf Aklın Sınırları Dahilinde Din* (1793) başlıklı çalışmasıdır. Kant, saf kötülüğün mümkün olmadığını savunduğu bu çalışmada, insanın özgür bir varlık olduğunu ifade ederek ahlaki yönden iyi ve kötü kararların hepsini onun iradesine bağlar. Kant, iyiliği rasyonel düşünce ve başkalarına karşı ödev; kötülüğü ise his, duygu ve rasyonel olmayan güdüler doğrultusunda eylemeyle bağdaştırır (Cole 2022, s. 70-71).

Böylesi bir düşünsel ortamda, Faust'un kontrol, haz ve bilgiye yönelik arayışının yerini Don Giovanni'nin haz arayışı alır. Mozart'ın *Don Giovanni* (1787) operasıyla ikonik bir noktaya varan ve köklerini yine bir Ortaçağ efsanesinden alan bu anlatıda, Faust hedonist bir soylu olan Don Giovanni'de, Mefistofeles hizmetçisi Leporello'da vücut bulur. Mefistofeles, Leporello'da yalnızca efendisinin emirlerini yerine getiren edilgen bir karaktere dönüşürken, Don Giovanni arzularına ulaşmak için engel tanımayan ve bu yüzden lanetlenen muktedir bir öznedir. Don Giovanni, baştan çıkarılmaz, aksine baştan çıkarır, onun Şeytan'a ihtiyacı yoktur. Çevresinde yarattığı yıkımı umursamaz, başkalarına karşı herhangi bir sorumluluk, ödev bilinci yoktur. Tüm bu özellikleriyle, Don Giovanni, Kant evreninin saf kötüsüdür ve ancak gerçekliğin dışında, bir operada veya edebî anlatıda var olabilir.

3.3 Öznelliği ön plana çıkaran Romantik düşüncede Şeytan figürü nasıl bir dönüşüm geçirmiştir? Bu değişim müzik dilini, Şeytan figürüne dair kavrayışı ve öznenin dramatik anlamda temsilini nasıl etkilemiştir?

3.3.1 Öznellik ve Romantik İroni

Romantik düşünce, modernitenin bütünlüğü elde etme amacıyla, mekanizmalarının gücünü rasyonellikten alan parçaları arasında özneyi yok edişine karşı bir tepkidir. Romantik düşünce, herhangi bir kurtuluş yolu göstermez, çünkü ne bir gelenek oluşturacak kadar uzun sürelidir, ne de sistem oluşturacak denli tutarlıdır. İngiltere’de estetik bir mesele olan Romantik düşünce; Almanya’da *Frühromantiker* olarak anılan erken dönem Alman Romantikleri ile sınırlarını genişleterek estetik bir tutumdan bir yaşam biçimine dönüşür, Fransa’da ise Jean-Jacques Rousseau’nun etkisiyle çok daha toplumsal vurgular kazanır (Dellaloğlu, 2021, s. 16). Romantik düşüncenin farklı coğrafyalarda barındırdığı değişik vurguları göz önünde bulundurursak; Romantik düşünceyi büyü bozulmuş dünyayı estetize ederek canlandırmaya çabalayan, “dış hatları net bir biçimde belirlenebilen sistematik bir birlikten çok, şiirsel bir atmosfer birliği” (Erich Auerbach’tan akt. Dellaloğlu, 2021, s. 17) olarak tanımlayabiliriz.

Romantik düşünceyi anlayabilmek için nesnellik ve işlev kavramları kritik rol oynar. Çünkü modern cemaat, özneye rasyonellik üzerinden sunduğu “bütünlükte”, dünyayı “nesnel” bir şekilde yeniden açıklama çabası içerisinde her şeyi “işlevi” üzerinden tanımlar. Böylelikle modernitenin her şeyi rasyonel bir şekilde açıklama ve tanımlamaya dair çabası, özne ve nesneyi birbirinden bağımsız bir şekilde anlamayı gerektirir. Nesne, tüm özneler, yani herkes tarafından aynı şekilde anlaşılabilir, görülebilmelidir. Bu bağlamda “Modern özne hiçkimse ile herkesin birbirine değdiği nokta” (Dellaloğlu, 2021, s. 55) olarak tanımlanabilir. Nesnellik arayışı da tam olarak böyle bir noktada durur. Özne ile nesnenin kesin çizgilerle ayrılması ve bir bilginin herkes tarafından aynı şekilde anlaşılmasına dair beklenti; aslında modernitenin sunduğu bireyselliği, dolayısıyla özneyi, kendi araçlarıyla öldürmesi anlamına gelir. Düsturu ilerleme ve kalkınma olan modern dünyada, özne de işlevi kadar var olabilir. Bu anlayışın belki de en direkt ifadelerinden biri Goethe’nin Eckermann’a yazdığı mektubundaki şu sözleridir: “*İnsan yeniden tarumar edilmeli!* Her müstesna insanın yerine getirmesi gereken bir görevi vardır. Bir kez bunu yaptığında, artık yeryüzünde bu kişiye ihtiyaç yoktur.” (akt. Lukacs, 2011, s. 215). Dellaloğlu ise öznenin

kendiliğinden çıkıp toplumsal hayatın bir unsuru olmasını şu şekilde ifade eder: “Modern çağda, insanın yemesi, içmesi, evlenmesi, çocuk sahibi olması, yaşlanması ve ölmesi kendisine ait bir sorun değil; bir düzen sorunudur.” (2021, s. 61-62).

Özne nasıl ki modern düşüncenin ürünüyse, öznellik de romantik düşüncenin ürünüdür. Romantikler için nesnenin kendisinden öznenin imgeleminde ne ifade ettiği önemlidir. Böylece özne ile nesne arasında çizilen keskin sınırlar kalkmış olur. Bu sınırların yıkılışını daha iyi anlayabilmek için Chua'nın kitabında aktardığı Alexander von Humboldt'un deneyi örnek verilebilir. Humboldt, *Versuche über die gereizte Muskel- und Nervenfaser nebst Vermuthungen über den chemischen Process des Lebens in der Thier- und Pflanzenwelt* (1797) başlıklı tezinde aktardığı, hayvan ve bitki dünyasındaki yaşamın kimyasal süreçlerini anlamak için yaptığı deneyde, anüsüne gümüş bir çubuk ağzına ise çinko bir disk yerleştirerek kendine elektrik verir (akt. Chua, 2004, s. 199). Humboldt bu deneyi belki başka bir insan veya canlı üzerinde yapsaydı, bilgiye ulaşma sürecinde özne ve nesne arasındaki ayrım tespit edilebilir ve bunun modernitenin ampirik yöntemler kullanarak rasyonel bir şekilde ulaştığı bir bilgi olduğunu söylenebilirdi. Oysa Humboldt'un bu deneyi kendi üzerinde yapması; öznenin hem bu deneyin nesnesi, hem de nesnesi olan kendini analiz ederek tekrar öznesi konumuna gelmesine sebep olur. Böylelikle özne ve nesne kavramları arasında sonsuz ironik bir döngü başlar.

Lefebvre'nin yapmış olduğu ironi tanımı romantik düşünce ile ironi ilişkisini isabetli bir şekilde açıklar: “İroniyi özgüvensiz öznellik ve bilincin protestosu olarak adlandırabiliriz, yani kendisine dair arayışta olan bir düşüncenin protestosudur” (1995, s. 9). Bu noktada ironinin romantiklere has bir teknik olmadığını Sokrates'e kadar uzanan uzun bir geçmişi olduğunu belirtmek gerekir. Vladimir Jankélévitch, *İroni* başlıklı kitabında ironinin tarihsel sürecini şu şekilde tarif eder: “nasıl ki bireysel hayatta trajik olan ile uçarı olan birbiri ardınca geliyorsa, ironi meraklısı kuşaklar ile fazlasıyla ciddi kuşaklar da birbiri ardınca gelir.” (2020, s. 14). Bilinç merkezinde kurulmuş, ciddi ve rasyonel düşüncüyü ön plana çıkaran modern düşüncenin ardından, romantik düşüncenin gelmesi de bu bakımdan anlamlıdır. İroni, her yeniden doğuşunda farklı nitelikler kazanır, yeni kuşakların elinde dönüşüm geçirir. Sokrates'in bir teknik olarak kullandığı ironi, karşısındakine sorduğu sorular yoluyla onun “hakikati hatırlamasına zemin hazırlayacak bir” huzursuzluk” (Jankélévitch 2020, s. 17) yaratmanın aracıydı. Bu yönüyle Sokratik ironi, hakikate ulaşmaya dair

bir inanç barındırıyordu. Romantik ironi ise yarattığı sonsuz döngüde, tüm kabul edilmişleri sorgular ancak tanımlamaz; çünkü ironinin sonu tüm döngünün durduğu bir Ütopya, adeta Aden bahçesidir. Oysa dünya, sürekli akan zamanı ve çelişkileriyle sonsuz ironik bir döngünün yeridir.

Romantik ironi, müzikal anlamda da modernitenin tüm kabullerini benzer bir şekilde sınırı sürükler. Micheal Cherlin'in *Varieties of Musical Irony* (2017) başlıklı kitabında yaptığı bestecilerin eserlerinde kullandıkları ironik dil üzerine incelemede bestecilerin bu pratiği kullandıkları noktaları 12 başlıkta toplar. Bu başlıklara göre müzikte ironi; bölüm veya kesitler arasındaki tempo, çalgılama, nüans ve ifade değişimlerinde; kontrapuntal bir yazıda partiler, bütün hâline getirilemeyecek ölçüde karşıt özelliklere sahip olduğunda; ani bir şekilde mevcut müzikal atmosfere karşıt bir müzikal fikir kullanıldığında; eserde önceki bölümlerden veya başka eserlerden yapılan alıntılarda yaratılan çağrışımlarda; müzik ve metin arasında kurulan ilişkilerde karşıt anlam veya çelişkilere yapılan vurgularda; dramatik anlamda henüz eserin kahramanının bilincinde olmadıkları seyirciye gösterildiğinde veya duyurulduğunda; seyretme veya dinleme deneyimini öncesi ve sonrası olarak bölen anlarda; müzikteki işlevselleştirilmiş unsurların işlevleri askıya alındığında; dramatik anlatıda itici yansıtılan müzikal olarak çekici yansıtıldığında; müzikal fikirlerin satirik efektlerle parodisi yapıldığında; eserde literatürde öncülü kabul edilen bir esere karşıtlık oluşturacak bir şekilde referansta bulunduğu ve son olarak müzikte herhangi bir karara varılamayan anlarda özellikle belirgindir (Cherlin, 2017, s. 20). Bu pratiklerden bazılarını Liszt'in *Faust Senfonisi* içerisinde daha detaylı bir şekilde ele alacağım, ancak burada dikkat çekici olan ironinin müzikte karşıtlıklar yoluyla yaratılan çelişkilerle var olan düzeni açığa çıkarmaya yönelik işlevi gibi görünmektedir.

3.3.2 Romantik Edebiyatta Şeytan'ın Güç Kazanışı

Romantik düşüncenin modernite ve kutsadığı bilince dair eleştirerek kaynaklarını; Antik Yunan ve Ortaçağ gibi modernite öncesi dönemlerden, rasyonellikten kaçabileceği fantezi ve rüya gibi bilinçdışına ait deneyimlerden veya bu iki kaynağın bir aradığına neredeyse emin olduğu Şark kültüründen alır. Şeytan, modernitede kaybettiği gücü, Romantik düşüncede bilinçdışına açılan bu kanal üzerinden tekrar kazanır. Ancak bu kanal üzerinden gücünü tekrar kazanan Şeytan, artık dönüşüme uğramış ve Hristiyan geleneğiyle bağlarını gevşeterek içinde bulunduğu söyleme göre

farklı kimlikler kazanabileceği bir niteliğe sahip olmuştur. Örneğin 1789 yılında gerçekleşen Fransız Devrimi sırasında monarşistler ile geleneksel Katolikler, devrimi “Şeytan’ın işi” olarak adlandırıyor ve devrimin ardından gelen restorasyon dönemini “Kral İsa’nın İblis üzerindeki zaferi” (Russell, 2019, s. 262) olarak nitelendiriyorlardı. Bu söylem, içerdiği kurumlar sebebiyle geleneksel Şeytan’a atıfta bulunuyorlardı. Oysa devrimcilerin söylemlerindeki Şeytan, geleneksel bağlamını büyük ölçüde kaybetmiş, “adaletsiz düzene, ancien régime tiranlığına ve onun kurumları olan kilise, devlet ile aileye karşı başkaldırının simgesi” (Russell, 2019, s. 262) hâline gelmiş romantik bir kahraman hâline gelmişti. Russell, Şeytan’ın cemaatin korku dolu düşmanından romantik bir kahramana dönüşümünü; romantik düşüncenin büyük ölçüde farklı kaynaklardan derlediği figürleri serbestçe dönüştürmesi ve dönemin kurumlarına karşı tavrıyla ilişkilendirerek açıklar. Geleneksel Hristiyanlığa karşı beslenen düşmanlık iyi bir Şeytan imgesi yaratırken, Ortaçağ’a duyulan ilgi “insan ruhunun gelişimini engelleyen ve insan ruhundaki yıkıcı güçleri temsil eden” (Russell, 2019, s. 273) bir Şeytan imgesi yaratılmasına önyak oluyordu. Böylece farklı kaynaklardan gelen Şeytan figürleri, Şeytan’a farklı kimlikler kazandırıyorlardı. Russell, Romantik düşüncede Şeytan figürünü incelerken figürün Romantik edebiyatta geçirdiği en dikkat çekici simgesel dönüşümlerden birini Prometheus miti ile birlikte düşünülmesinde bulur (2019, s. 272). Bu iki figür, bu çalışmanın izleğinin durakları olarak belirlenmelerinin de sebebi olarak, hakikate ulaşmak için kural koyucuya başkaldırıları ve sonsuza dek cezalandırılmaları gibi pek çok ortak motif barındırırlar. Dolayısıyla bu iki figür, kaynaştırılmaya oldukça elverişliydi. Bununla birlikte Russell, Prometheus’un insanlığa yardım etme arzusuna dikkat çekerek onu Şeytan’dan ayırır. Nitekim ona göre, Şeytan’ın romantik kahramana dönüşmesindeki kritik noktalardan biri, iki figürün kaynaştırılma işlemi sırasında Prometheus’un kahramansı motivasyonlarının Şeytan’a aktarılmasıdır (Russell, 2019, s. 272). Romantik düşünce, Şeytan’ı kahramanlaştırarak bilginin, hazzın ve kontrolün libidosunu sanatsal zeminde serbest bırakır. Hristiyanlığın ilk günahın bedeli olarak çileci uygulamalarla, modernitenin rasyonellikle yasakladığı bu üç libido, tıpkı hakikat gibi ancak ironi tarafından özgürleştirilmiş bir dille sanat eserinde serbest bırakılabilir, yani estetize edilebilir. Böylesi bir anlatıda ise Şeytan baştan çıkarıcı değil, ancak özgürleştiren bir kahraman olabilir.

3.3.3 Modern ile Romantik Arasında İronik Bir Döngü Olarak Goethe'nin

Faust'u

Johann Wolfgang von Goethe'nin (1749-1832) 1770 yılında bir gençlik eseri olarak başladığı ve ölümüne dek çalıştığı *Faust'u* öylesine çok katmanlı bir eserdir ki, onu yalnızca bir temayla sınırlandırarak açıklamaya çalışmak mümkün değildir. Georg Lukacs, *Goethe ve Çağı* başlıklı eserinde *Faust'u* eşsiz kılan özelliği bu çok-katmanlılığında bulur: “Faust’un sefaletten selamete uzanan uzun yolculuğu insanlığın evriminin bir özetini oluşturmak, ama bunu yaparken kahramanın bireyselliğini, tarihsel ve insani somutluğunu yok etmemek, gelişiminin çeşitli aşamalarının soyut kavramsal genellemelere varmasına özen göstermek zorundadır.” (2011, s. 209). Lukacs’ın bu açıklaması ilginç bir şekilde Humboldt’un deneyini hatırlatır. Faust bireyselliğiyle anlatının öznesiyken aynı zamanda insanlığın evriminin nesnesi olarak anlatı boyunca ironik bir döngü içerisinde bulunur.

Faust'un bölümlerden ilki 25 sahneden oluşur ve kurgusu itibariyle geleneksel Faust anlatısına çok daha yakındır. İkinci bölümse beş sahneden oluşur ve Faust’un bireysel anlatısından büyük oranda ayrılarak artık insanlığın evrimine dair anlatıyı işler. Burada artık anlatı insaniliğine kaybetmiş, dolayısıyla doğrusal akan zamanın kayboluşuyla çok daha serbest gelişen bir olay örgüsünü benimsemiştir. Goethe, Eckermann’a yazdığı mektupta bu iki bölümdeki anlatı farkını şu şekilde açıklar: “İlk bölüm neredeyse tamamen öznel; daha kafası karışık, daha ateşli bir bireyden yola çıkar. ... İkinci bölümde ise neredeyse hiçbir şey öznel değildir; burada ortaya çıkan şey daha ileri, daha büyük, daha parlak, daha hissiz bir dünyadır. ...” (akt. Lukacs, 2011, 217). Faust’un iki bölümü arasındaki yapısal fark, her ne kadar eseri tiyatro, opera veya müzik eserine uyarlamaya çalışanları yalnızca ilk bölümü işlemeye teşvik etmiş olsa da her iki bölümü de birlikte düşünmeden bu anlatının bilginin, hazzın ve kontrolün libidosuyla ilişkisini kavramak mümkün değildir.

Eserde biri gökte biri dünyada olmak üzere iki anlaşma yapılır. Gökteki anlaşmanın bulunduğu sahne Rafail’in *musica mundana*’ya dair izlenimlerini aktarmasıyla başlar: “Güneş her zamanki gibi tınıyor kardeş kürelerin yarışan uyumunda, ve yazgının çizdiği yolculuğunu tamamlıyor gürleyen bir sesle.” (Goethe 2015, s. 31). Ardından diğer melekler de ona katılır, ancak sonunda dikkat çekici bir şekilde hep birlikte şunu vurgularlar: “Onu seyretmek melekleri güçlendiriyor, ilahî sırrı kavrayamasa bile

kimse, o anlaşılmaz yüce eserler görkemli, aynı ilk günkü gibi.” (Goethe 2015, s. 32). Bu noktada Hildegard’ın *Ordo Virtutum*’unda Şeytan’ın temel argümanının “ne olduğunuzu bile bilmiyorsunuz” olduğunu hatırlamak gerekir. Nitekim Goethe de Rafail’in açılış monoloğunun kapanış dizelerinin ardından bir kez daha meleklerle bunu söyleterek bunun “bilmek” merkezinde gelişecek bir anlatı olduğunu belirtir. Ardından Şeytan konuşmaya dahil olarak göklere değil insanlara bakarak onların yalnızca acılarını gördüğünü söyler ve ekler: “Vermemiş olsaydın ona gök ışığından bir parıltı: O buna akıl diyor ve sadece her hayvandan daha hayvanca yaşamak için kullanıyor” (Goethe 2015, s. 32). Bu noktadan sonra anlatı Eyub’un Kitabı’nda gördüğümüz Tanrı ile Mefistofeles arasında yapılan iddiayla devam eder. Ancak bu iddianın boşunluğu Tanrı’nın sözlerinde vurgulanır: “Peki tamam, sana bırakıyorum onu! Kopart bu ruhu öz kaynağından ve sürükle, ele geçirebilirsen, (...) Ve utan: itiraf edersen eğer: Karanlık arzularının içinde bunalan iyi bir insan, asla ayrılmaz doğru yoldan.” (Goethe 2015, s. 34). Tanrı buradaki ifadesiyle Faust’un Mefistofeles ile anlaşma yapacağını ve sonunda ne olursa olsun kurtulacağını öngörmüş gibidir.

Dünyadaki anlaşma ise Faust’un çalışma odasında gerçekleşir. Tıpkı Marlowe’da da olduğu gibi felsefe, hukuk, tıp ve ilahiyat üzerine çalışmış ancak bir türlü bilgiye ulaşamamış Faust, son çare büyüye başvurur. Shattuck, Faust’un çalışma odasındaki bilgi arayışlarını Descartes’ın *Yöntem Üzerine Konuşmalar* eserinin ilk iki bölümünün özeti niteliğinde olduğunu savunur ancak farkı pratik bilgide yani eylemde bulur. Descartes yıllar süren seyahatleri ve deneyimlerinin ardından çalışma odasına döner, Faust ise hiç çalışma odasından çıkmamıştır, pratik bilgiden yoksundur (Shattuck 2014, s. 117). Mefistofeles’i getiren, daha doğrusu Faust’un karşısına diyalog kuracak şekilde çıkararak esas şey Faust’un büyü denemeleri olmaz. Faust son çare olarak ilahi aydınlanmayı görerek İncil’i Almancaya çevirmeye koyulur ve “Başlangıçta Söz vardı!” cümlesinin üzerine düşünmeye başlar. Latincesi *logos* olan bu kelime yerine önce akıl, ardından anlam, güç ve son olarak eylemi koyar. “Başlangıçta eylem vardı!” demesinin ardından şehirdeki gezintisi sırasında peşine takılan fino köpeği şekil değiştirmeye başlar ve çeşitli figürlerin ardından gezgin bir öğrenci kılığında karşısına çıkar. Bu çalışmada dini cemaatin güç kaybedişini ve modernitenin ilk nüvelerini İncil’in Almancaya çevrilmesi ve kapitalist yayıncılıkta bulunduğunu göz önünde bulundurursak, Şeytan’ı harekete geçiren eylemin yine kutsal dili Almancaya çevirmek olması dikkat çekicidir. Faust kim olduğunu sorduğunda, Mefistofeles

gelişindeki itici gücü bir kez daha vurgular: “Yetersiz geliyor bana bu soru sözü bu denli küçümseyen biri için” (Goethe 2015, s. 73). Ancak ardından tanıtır kendini: “Sürekli inkâr eden ruhum ben! Haklıyım aslında: çünkü yaratılan her şey, mahkûmdur yok olmaya; onun için daha iyi olurdu hiçbir şey yaratılmış olmasaydı.” (Goethe 2015, s. 74). Mefistofeles’in sürekli inkârı anlatı boyunca ironik döngüleri başlatacak ivmeyi sağlayan mekanizmalardan biri olacaktır. Goethe’nin versiyonunda, Marlowe’un aksine, anlaşmayı teklifi eden Mefistofeles’tir. Ancak anlaşma şartlarını Faust belirler. Mefistofeles’in ona sınırsız hizmeti karşılığında Faust gayret etmeyi bırakıp tembelce zevklere kapılırsa bu anlaşmanın kaybeden tarafı olacaktır. Şöyle der: “Dur geçme! Öyle güzelsin ki!’ diyecek olursam o ana, vur beni, istersen zincirlere, hazırım o zaman yok olmaya!” (Goethe 2015, s. 89). Böylece birbirinden habersiz bir şekilde hem gökte hem de yeryüzünde iddianın şartı belli olmuştur: Arzuya teslim olmak.

Bu noktadan sonra Faust sırasıyla bilginin, hazzın ve kontrolün libidosuyla sınanır. Ancak bunların hiçbiri birbirinden tamamen bağımsız var olamaz. Tıpkı anlaşmada belirttiği gibi eğer Faust bilmek istiyorsa, dolayısıyla daha fazla deneyimlemek istiyorsa, her zaman hissettiği hazza teslim olmayacak ölçüde kontrollü olmalıdır. Bu üç libidodan bilgi Faust’un tüm yolculuğunun çıkış noktası olarak anlatının çekirdeğinde bulunur. Bununla birlikte haz ve kontrolün ayrı ayrı figürlerde bedenleştiğini görmek mümkündür. Tıpkı Marlowe’un Lucifer ve Mefistofeles arasında yaptığı gibi, Goethe de haz elementini ikiye böler. Bunlardan ilki Gretchen’da diğeri ise Helena’da vücut bulmuş sırasıyla dünyevi ve estetik hazdır. Böylece Helena, Marlowe’un Faust’unun aksine dünyevi bir hazla ilişkilendirilmekten ziyade çok daha farklı bir şekilde konumlandırılır.

Lukacs, Faust ve Gretchen’in hikâyesini şu şekilde özetler: “Faust sinik ve insanlık dışı olgularıyla en bayağı cinsel hazdan manevi ve fiziksel tutkulu aşka kadar bireysel aşkın en temel aşamalarından geçer.” (Lukacs 2011, s. 246). Faust, önce Gretchen’la dünyevi olanı, daha sonra Helena’yla estetik olanı deneyimler. Bu iki hazzın niteliği gibi sona erişleri ve işlevleri de farklılık gösterir. Belirgin bir şekilde kilise ve din çevresinde geçen Gretchen trajedisinde Gretchen, Faust ile ilişkisi boyunca felakete doğru sürüklenir. Faust ile birlikte olabilmek için annesine yanlışlıkla fazla miktarda uyku ilacı vermesi sonucunda önce annesini, ardından suçluluk duygusuyla akıl sağlığını kaybederek Faust ile ilişkilerinden doğan oğlunu öldürür. Yaptıklarının cezasını ise bir zindana kapatılıp infaz gününü bekleyerek çeker. İnfazdan önce

müdahale etmeye karar veren Faust, Mefistofeles'e Gretchen'ı kurtarmasını emreder. Ancak Mefistofeles, Faust'a bir kez daha ironiyle karşılık verir: "Diyorsun: 'Kurtar onu!' –Kimdi onu felâkete sürükleyen? Ben mi yoksa sen mi?" (Goethe 2015, s. 231). Gretchen'in trajedisinin tek sorumlusu Faust'tur. Ancak bu eyleminin sonucunda herhangi bir yaptırımla karşılaşmaz, ancak insanlığını büyük ölçüde kaybeder. Bu öyle bir kaybediştir ki olay örgüsü bu noktadan sonra çözülür. Goethe'nin de Eckermann'a mektubunda belirttiği gibi öznel bakış açısı nesnel bakışa yerini bırakır. Faust'un hazla olan ikinci sınavı ise ikinci kitapta Helena ile gerçekleşir. Gretchen trajedisinin her adımında etkin bir rol oynayan Mefistofeles, Helena anlatısında yoktur. Lukacs bunu Mefistofeles'in Ortaçağ hayaleti olarak antikçağ ile hiçbir bağlantısı olmamasına bağlar (2011, s. 221). Helena'nın sonunu getiren, Faust'la çocukları Euphorion'un durdurulamayan arzusu olur. Helena ve Faust ona kontrollü olmasını öğütler: "Dizginle, dizginle, annenin babanın hatrına, bu taşkın, şiddetli arzuyu! Kal sakince burada renk kat meydana!"(Goethe 2015, s. 473). Ancak tüm öğütlerine rağmen Euphorion onları dinlemeyerek boşluğa atlar ve ölür. Onun ardından Helena, Faust'a şöyle der: "Geçerli eski bir söz, ne yazık ki, benim için de; yaşamazmış mutluluk ve güzellik uzun süre birlikte." (Goethe 2015, s. 482) diyerek oğlunun ardından gider. Faust eser boyunca ne Gretchen ne Helena ne de Euphorion'un ölümü için durur. Modern öznenin beden bulduğu Faust için, yani modernite anlatısının nesnesi için, zaman sürekli akmalı ve arayış devam etmelidir. Nesne olan Faust üzerinden işlenen insanlığın evriminin anlatıldığı büyük anlatıda, özne olan Faust'un deneyimlediği Gretchen, Helena ve Euphorion'un kaybı özne ile nesnenin ironik döngüsü içerisinde yok olur gider. Lukacs, bu durumu Hegel'in *Tinin Görüngübilimi*'ndeki şu ifadesiyle açıklar: "Tikel olanın dünya tarihinde kendi çıkarı vardır; sonlu bir şeydir ve bu şekilde yok olmalıdır. Benzeriyle mücadelesinde kendini tüketen ve kısmen yok olan tikeldir o. Ama mücadeleden, tikel olanın yıkımından evrensel olan doğar." (akt. Lukacs 2011, s. 215). Gretchen, Helena'nın ve Euphorion'un ölümleri gereklidir, çünkü onlar işlevlerini tamamlamıştır ve daha büyük bir anlatının parçası olmak için yok olmalıdır. Faust'un Mefistofeles ile girdiği iddiayı kaybetmesi dördüncü perdede gerçekleşir. Faust'un estetik hazzı yaşadığı bu sürenin sonunda, Mefistofeles ona yeryüzündeki zevkleri, iktidarı teklif eder. Ancak tarif ettiği modern bir devlettir, Faust onun düşlediklerini "hem kötü, hem modern" (Goethe, 2015, s. 492) olarak niteler ama bir süre sonra kendisi de bu düşe katılır ve eserin başındaki "Başlangıçta eylem vardı!"

ifadesini hatırlatırcasına şöyle der: “Güç kazanmak isterim, mülk! Eylemdir önemli olan, ün ise hiçbir şey.” (Goethe 2015, s. 492). Ardından Faust, doğanın kontrol edilemez gücüne karşı bir mücadeleye girer. Doğayı düzenleyerek kentleştirir ve sonuca odaklanarak süreçteki kayıpları umursamayan bir tirana dönüşür. Faust idealindeki ülkenin hayalinde kaybolarak şöyle der:

Sağlıyorum milyonlarca insana yer, güvenli olmasa da, elverişli çalışmaya, özgür yaşamaya. Yeşil bu arazi verimli! İnsanlar ve hayvanlar kavuşacaklar bu yeni topraklarda rahata, yerleşecekler hemen o koskoca tepeye, cesur ve becerikli bir topluluğun meydana getirdiği. (...) İsterdim görmek bir kaynaşmayı böyle, özgür topraklarda özgür halkla birlikte! Diyebilirdim o zaman ân’a: “Geçme dur, öyle güzelsin ki! Yeryüzünde yaşadığım günlerin izi silinemez yüzyıllarca”. Önduygusuyla böyle yüce bir mutluluğun çıkarıyorum şimdi o en güzel ân’ın tadını (Goethe 2015, s. 553-554).

Böylece eser boyunca neredeyse hiç hatırlatılmayan iddia, Faust’un yenilgisiyle sonuçlanır. Faust üç libido merkezinde ele alabileceğimiz anlatıda, bilginin libidosuyla Mefistofeles ile anlaşma yapmış, hazzın libidosunu Gretchen ve Helena’da deneyimlemiş ve son olarak kontrolün libidosuyla bir tirana dönüşerek ideal devletini inşa ederken yolculuğu sona ermiştir. Faust’un ironisi, Romantik bir özne olarak modern bir anlatının nesnesi olmasında yatar. Düsturu eylem olan bu anlatıda, özne olarak duraklarında durmayı ister; ancak anlatı işlevini kimi zaman işlevini tamamlamış tikellikleri öldürerek kimi zaman Mefistofeles’in akıl vermeleriyle onu ilerlemeye zorlar. Mefistofeles anlatı boyunca, Faust’a eyleyebilmesi için gerekli gücü ve zamanı verir. Bununla birlikte Faust’un verdiği emirler teori-pratik ilişkisini gözler önüne sermesine Mefistofeles tarafından eylenirken çarpıtılır. Gretchen’a verdiği uyku ilacı ölümü getirir, ideal devleti için araziden çıkarılması gereken çift yanarak ölür. Bununla birlikte bunların hiçbirinin suçunu Mefistofeles’e yüklemek de mümkün değildir, çünkü tıpkı Eyub’un Kitabı’nda olduğu gibi verilmiş bir emri yerine getirmektedir. Mefistofeles’in mümkün kıldığı eylemler, Tanrı’nın izniyle fakat Faust’un emriyle yapılmıştır. Goethe’nin Mefistofeles’i Marlowe’unki kadar edilgen değildir, onun her zaman kendisine ait bir motivasyonu vardır. Ancak Goethe’nin Faust’u da benzer bir şekilde Marlowe’unki kadar masum değildir. Anlatı boyunca Goethe’nin Mefistofeles’i pek çok kez yaşanılanların Faust’un eylemlerinin sonuçları olduğunu hatırlatır. Fakat her ne kadar bu çalışma kapsamında Faust’un karakter olarak romantik bir özne olduğu savunulsa da, Goethe Faust’u eserin sonunda kurtararak bunun modern bir anlatı olduğunu bir kez daha hatırlatır. Bu noktada

Goethe'nin romantizmi ilerlemenin önünde duran bir hastalık olarak değerlendirdiğini belirtmek gerekir (Dellaloğlu 2021, s. 20). Dolayısıyla Faust bu süreçte eline ne kadar kan bulaşırsa bulaşın kurtarılmak zorundadır, çünkü bu kanlar işlevini yitirmiş, mekanizmalar arasında parçalanmış tikelliklere aittir. Önemli olan ilerleme ve hazza teslim olarak durmamaktır. Nitekim Faust da aslında durmamıştır, onu durduran şey elde ettikleri değil, elde etmeyi hayal ettikleridir. Faust “özgür insanların yaşadığı özgür bir ülke”nin idealine kapılır. Tanrı, Faust'un kurtarılacağını bu nedenle en baştan duyurmuştur: “Ve utan: itiraf edersen eğer: Karanlık arzularının içinde bunalan iyi bir insan, asla ayrılmaz doğru yoldan.” (Goethe 2015, s. 34).

3.3.4 İronik Döngünün Müzikteki Yansıması: *Faust Senfonisi*

Bestecisinin özellikle varyasyonlarında ön plana çıkan ironik dili ve tematik dönüşüm fikriyle, Franz Liszt'in *Üç Karakter Resminde Bir Faust Senfonisi* (1857) başlıklı eseri, öznenin inşası bağlamında Şeytan figürünün müzik diline etkilerini araştırmak için eşsiz bir olanak sağlar. Liszt her ne kadar Faust geleneği içerisinde Goethe'nin *Faust*'unu kendisine kaynak olarak alsada, onun senfonisini incelerken analizin nesnenin Liszt'in imgelemindeki Goethe'nin *Faust*'u olduğunu vurgulamak gerekir. Goethe'nin eserinde Mefistofeles anlatı boyunca, Faust'un verdiği emirler teori-pratik ilişkisini gözler önüne sermesine Faust'un emirlerini çarpıtarak yerine getirir. Liszt, teori ve pratik arasındaki bu ilişkiyi Faust'a ait temaları Mefistofeles bölümünde ironik bir şekilde yeniden ele alarak müzikal bir şekilde işler. Müzikal olarak eserdeki ironinin teori-pratik ilişkisinde kendini var etmesi dikkat çekicidir. Çünkü Goethe'nin eserinde ironi, eserin hem öznesi hem de nesnesi olarak Faust'un yaşadığı çelişkilerden kaynaklanır. Mefistofeles, Faust'un eyleyebilmesi için gerekli olanakları sağlayarak ironik döngüye hizmet eder, onu yaratmaz. Liszt'in eserinde ise hem ironik döngüyü yaratan Mefistofeles'tir hem de ironinin nesnesi farklıdır. Bu nedenle Liszt'in *Faust Senfonisi*'nin Goethe'nin *Faust*'uyla ilişkisi kurulurken öznellik faktörü gözden kaçırılmamalıdır

Eser, sırasıyla Faust, Gretchen ve Mefistofeles olmak üzere üç bölümden oluşur ve bu bölümlerde karakterlerle özdeşleştirilen Faust bölümünde beş, Gretchen bölümünde iki tane olmak üzere toplamda yedi tane tema bulunur. Besteci, bu temaları eser boyunca dönüştürerek özneleri resmeder. Senfonideki üç ana karakterden yalnızca Mefistofeles'in kendisine ait bir teması yoktur. Alan Walker, bestecinin bunu

Mefistofeles'in kendisini tanıtırken "Sürekli inkâr eden ruhum ben!" ifadesini vurgulamak amacıyla yaptığı bir tercih olduğunu savunur (Walker, Grove). Mefistofeles bölümünde Faust'a ait temalar ironik bir şekilde yeniden ele alınarak bozulurlar. Bununla birlikte bu çalışmada da savunulduğu üzere, Mefistofeles'in Faust'un temalarını ironik bir şekilde ele alarak bozması teori-pratik bağlamına da hizmet eder. Goethe'nin eserinde Faust'un verdiği emirler, tıpkı Gretchen'a verilen uyku ilacının annesinin ölümüne sebep olması veya ideal devletini inşa edebilmek için Faust'un araziden çıkarılmasını emrettiği yaşlı çiftin yanarak ölmesi gibi, Mefistofeles tarafından bozularak uygulanır. Bu nedenle Mefistofeles'in eser boyunca müzikte ironinin vücut bulmuş hâli olarak Faust'a ait fikirleri bozması, onun "sürekli inkâr eden ruhu"yla ilgili olduğu kadar Faust ile Mefistofeles arasındaki teori-pratik ilişkisiyle birlikte de düşünülebilir.

Çalışmada, öncelikle eserin yapısal özellikleri incelenecek; ardından Faust'a atfedilmiş temaların senfoninin diğer bölümlerinde geçirdikleri dönüşümler incelenecektir. Öznenin inşası bağlamında Şeytan figürüne dair bir okuma sunabilmek amacıyla özellikle Faust ve Mefistofeles bölümlerine odaklanılacaktır.

3.3.4.1 Yapısal Analiz

Senfoninin Faust bölümü sonat formundadır. Ancak Richard Kaplan'ın *Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Considered* başlıklı makalesinde de dikkat çektiği gibi, bu bölüm klasik anlamda bir sonat formu olmaktan çok uzaktır. Kaplan, kendisi de dahil olmak üzere Floros, Gruber, Searle gibi pek çok teorisyen tarafından analiz edilen bu bölümün, her teorisyenin çalışmasında farklı sınırlarla gösterildiğine dikkat çekerek, bölümün formal anlamda yapısındaki belirsizliği vurgular. Bu belirsizliği en ön plana çıkan sebeplerinden birini ise Liszt'in tematik dönüşüm düşüncesinin de etkisiyle bölümleri kadans bölgeleri gibi belirgin dış hatlar oluşturacak müzikal pratiklere başvurmamasında bulur (1984, s. 145).

	m. 1	297	359	582
<i>Floros</i>	Exposition (296)	Dev. (62)	Recapitulation (223)	Coda (73)
	1	71	319	359
<i>Gruber</i>	Ia Expo. (70)	b Development (288)	c	IIa Recap. (240)
			b	c Coda (56)
	1	297	421	611
<i>Searle</i>	Exposition (296)	Dev. (124)	Recapitulation (190)	Coda (44)
	1	71	319	421
<i>Kaplan</i>	Intro. (70)	Exposition (248)	Dev. (102)	Recapitulation (178)
				Coda (56)

Şekil 1: Faust Senfonisi'nin ilk bölümüne dair yapılmış çeşitli analizler

(Kaplan, 1984, s. 147)

Sonat formundaki Faust bölümünü, Gretchen bölümü takip eder. Zsuzsanna Domokos *Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation* başlıklı makalesinde bu bölümün, Faust ve Mefistofeles bölümlerinin karmaşık yapısına kontrast oluşturacak bir şekilde basit bir ABA formu ve buna eklenmiş bir coda görünümünde olduğunu ve simetrik bir yapıya sahip olduğunu belirtir (2013, s. 38). Ardından bu kontrastın senfoninin 1854 yılındaki, henüz Mefistofeles bölümünün sonuna *Chorus Mysticus* eklenmediği versiyonunda daha da belirgin olduğunu ifade eder. Liszt, 1854'te William Mason'a yazdığı mektupta bu bölümle yarattığı karşıtlığı şu şekilde açıklar: "korkunç 7/8, 7/4 ve 5/4 zaman birimleri basit ve 3/4'lük zamanlarla karşılıklı değişiyorlar." (akt. Domokos 2013, 394). Gretchen bölümünde yapısal ve zamansal anlamda tercih edilen sade müzik diliyle, onun masumiyeti müzikal anlamda vurgulanır. Bu vurgu ise ironiyle sağlanır. Bu anlamda, Faust ve Mefistofeles bölümleriyle Gretchen bölümü arasında, Cherlin'in müzikte ironik dilin yaratılması için formüle ettiği; bölüm veya kesitler arasında değişen tempo, çalgılama, nüans ve ifade değişimler gibi pratiklerin kullanıldığı gözlemlenmiştir.

Eserin son bölümü olan Mefistofeles ise scherzo formunda ve ilk bölümün parodisi niteliğindedir. Kendisini "Sürekli inkâr eden ruhum ben!" olarak tanıtan Mefistofeles'in bölümünde, kendisine ait bir teması yoktur; bunun yerine Mefistofeles Faust'un temasını dönüştürür, bozar (Walker, Grove). Mefistofeles bölümü, adeta Faust bölümünün ironik bir şekilde yeniden yazılarak dönüşüm geçirmiş hâli gibidir ve İtalyanca "şaka" anlamına gelen scherzo da bunu desteklemektedir. Scherzo, hem formal hem de ifadeye dair verdiği referansla müzikte ironiyle yakın temastaki bir

formdur. Bu temas Jankélévitch'in ironiye dair yaptığı şu yorumda daha belirgin bir şekilde görülür: “Şiarı budur: *Her şeyden azar azar*, ama şu değildir; *Tek bir şeyin tümü*; dolayısıyla bir tür doğrusal bağınazlıkla dizginsizce sonuçlar çıkaran ve doğruca aşırılıklara giden matematik kavrayışa karşı koyar.” (2020, s. 38). Mefistofeles bölümünde sonat formuna göre çok daha serbest bir yazıya imkân sağlayan scherzo formunun kullanılması, böyle bir anlayışın ürünü gibi görünmektedir. Jankélévitch ironinin amacını açıklamanın ardından içgüdü ve zekâ arasında yaptığı ayrım, ironinin dili kabul ettiği *pizzicato*, *staccato* tekniklerini ve scherzo işlevini bu ayrım üzerinden anlatır. Bu bağlamda içgüdüğü tek bir şeye yönelik, hazza ulaşınca dek bitmeyen bir istek olarak; zekâyı ise malzemesine mesafe koyabilen, ona zorunlu olmayan, ilişkilerin düşünülmesi eylemi olarak yorumlar (2020, s. 39). İroni tam da bu ayrımın zekâ tarafında durur:

(...)gönlün ağır uzmanlaşmalarına karşı ironi, tüm klavyeli çalgıları sırasıyla sıyırıp geçen ince ve handiyse tartıya gelmez bir ‘amatörlüğün’ haklarını öne sürer. Dolayısıyla asli rejimi *pizikato*’dur, hatta daha da ziyade *stakato*’dur. Tuşlara değip geçen *pizikato*’nun noktacılığı (*pointilisme*), sesi titreşmeye bırakarak ruhun dokunaklı sarsıntısını bir nevi yüceltme içinde daim kılan pedalin o pusunu dağıtmaz mı? (Jankélévitch, 2020, s. 38).

Jankélévitch’e göre *pizzicato* ve *staccato* teknikleri ile hafiflik ve esneklik ruhunun uzantısı olarak gördüğü scherzo formu, müzik malzemesine karşı zekâyı özgü bir esneklik ve mesafe sunan pratiklerdir. Faust bölümünün parodisi olan ve onun temalarını ironik bir dille yeniden ele alarak parodisini oluşturan Mefistofeles bölümü, böylesi bir anlayışın göstergesidir.

3.3.4.2 Faust’un Tematik Resmi

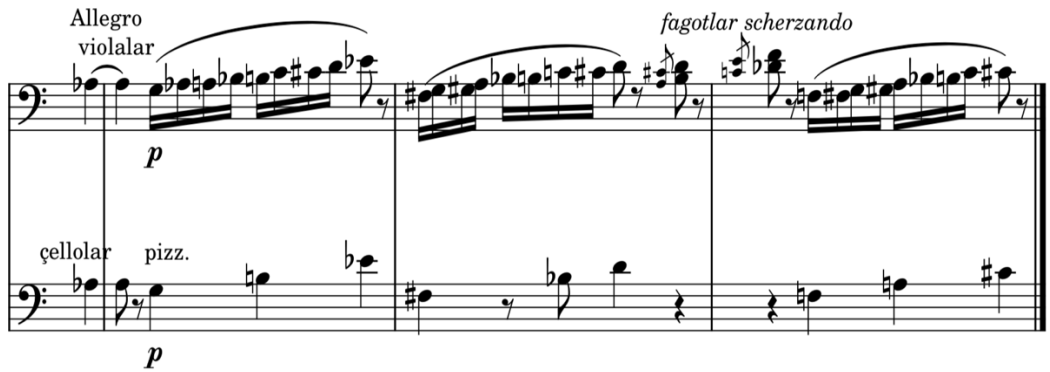
Senfoninin Faust bölümü, artmış beşli akorlarından oluşan Faust temasıyla başlar. Alan Walker, *Grove Music*’te bulunan “Liszt, Franz” başlıklı maddenin Faust Senfonisi başlığında, bu temanın Faust’un düşünür kimliğini vurguladığını belirtir. Bununla birlikte bazı teorisyenler tarafından “yalnızca artmış akorlardan oluşmuş inici bir kesit değil, aynı zamanda 12-ton dizilerinin müzik tarihindeki en erken örneklerinden biri olarak” yorumlandığını eklerler. Bununla birlikte bu yorum, Liszt’in daha sonra bu yönde bir çalışmasının olmadığı da göz önünde bulundurulduğunda oldukça anakronik bir çıkarımdır. Buradaki artmış beşli akorları

Liszt'in müzik dilindeki yoğun kromatizminin doğal bir sonucudur ve yarattıkları etkiyle dinleyicide tonal bir algı oluşmasını engelleyişi bakımından dikkat çekicidir.



Şekil 2: Faust temasının ilk işlenilişi (Faust bölümü, 1-3. ölçü)

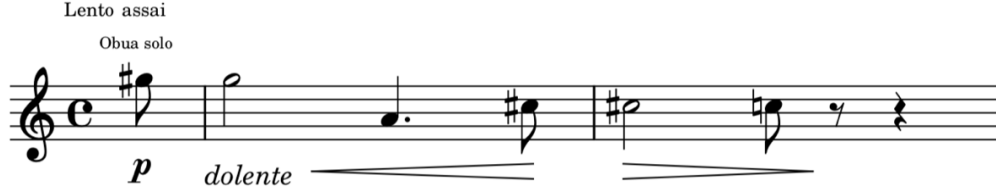
Faust teması, kendisinin de eser boyunca süren ve bitmeyen arayışı göz önünde bulundurulduğunda, diğer temalara kıyasla pek fazla değişime uğramaz, daha çok diğer temalarla birlikte kullanılarak müzikal anlamda bir Faust kimliğinin vurgulanması bağlamında iş görür. Bununla birlikte bu temanın tonal bir algı oluşmasını engelleyen yapısı, Faust'un bitmeyen arayışıyla da ilişkilendirilebilir.



Şekil 3: Mefistofeles bölümünde Faust temasının tekrar işlenişi (E kesiti, 1-4. ölçü)

Mefistofeles bölümüne gelindiğinde ise bu temanın iki ayrı partide aynı anda ele alınarak parçalarına ayrıldığı, viyolalarda artmış beşli akorlarıyla sağlanan dengenin on altılık notalarla oluşturulmuş kromatizmle bozulduğu, çellolarda ise nota değerlerinin dörtlüklere genişletildiğini ancak akorların arasına esler yerleştirilerek bir kez daha buradaki bütünlüğün parçalandığı görülebilir. Lawrence Kramer, Faust temasının işlenişini şu şekilde değerlendirir: “tam anlamıyla parçalarına ayrılır ve fragmanlar hâlinde bir çalgı grubundan diğerine fırlatılır” (akt. Scott, 2003, s. 145-146).

Faust, bölümünün ikinci teması ise şüphe ile bağdaştırılır⁹ ve ilk kez obua ve kemanlarda *piano* olarak duyulur. Lyle John Anderson, *Motivic and Thematic Transformation in Selected Works of Liszt* başlıklı doktora tezinde, bu temanın birinci bölüm boyunca gittikçe daha alt rejisterlardaki çalgılara verildiğine dikkat çeker (1977, s. 83-84).



Şekil 4: Faust bölümünde şüphe temasının işlenişi (3-5. ölçü)

Obuada başlayan ve kemanda devam eden şüphe teması, önce aynı ailelerin bir alt rejisterındaki çalgılar olan klarinet ve viyolalar tarafından tekrar *piano*, ardından solo çello tarafından Faust temasıyla birlikte *mezzoforte* olarak duyulur (Anderson, 1977, s. 84). Alt rejisterlara verilerek daha gür bir şekilde işlenen tema, Faust'un giderek artan ve derinleşen şüphanesini temsil eder.



Şekil 5: Mefistofeles bölümünde şüphe temasının tekrar işlenişi (S kesiti, 1-2. ölçü)

Mefistofeles bölümüne gelindiğinde ise şüphe teması kemanlara “çok keskin bir şekilde vurgulanmış ve bozulmuş” ifadesiyle verilerek ön plana çıkarılır. *Staccato*'lar, üçleme, onaltılık es ve bağlar yoluyla kurulan karşıtlıklarla temanın bütünlüğü parçalanır.

⁹ Partisyonda bu temaların adlarına dair herhangi bir bilgi verilmemekle birlikte, müzikolog Alan Walker, Richard Pohl'un *Faust Symphony* (1862) başlıklı makalesinde bu temaların tutku, gurur, özlem gibi isimlerle adlandırıldığını belirtir. Pohl, Franz Liszt'in Weimar yılları sırasında yakın çevresindeki bir isim olduğu için bu bilginin Liszt'ten başkasından gelmiş olamayacağını savunur (Walker, 2013, s. viii). Bu çalışmada da, Walker'ın bu görüşü benimsenerek bu noktadan sonra temaları Pohl'un makalesinde belirtmiş olduğu isimlerle anılacaktır.

İkinci temanın ardından üçüncü tema olan tutku teması gelir. Faust'un anlatı boyunca sınıandığı hazzın libidosunu müzikal anlamda yansıtan bu tema, Mefistofeles'in bu sınavdaki parmağını hissettirircesine henüz Faust bölümünde ilk sunuluşunda dahi oldukça kromatik bir etkiye sahiptir.



Şekil 6: Faust bölümünde tutku temasının işlenişi (D kesiti, 1-4. ölçü)

Tutku teması daha sonra bu sınavın nesnesi olan Gretchen'in bölümünde de gelir. Anderson, bu temanın Gretchen bölümünde kromatik duyuluşunu büyük ölçüde kaybettiğine dikkat çeker (1977, s. 86).



Şekil 7: Gretchen bölümünde tutku temasının işlenişi (Q kesiti, 3-6. ölçü)

Temanın kromatizmden arınışı, Faust anlatısında Gretchen'in ilk adımda dünyevi hazzı temsil etmesi, ancak daha sonra saf bir aşka dönüşmesi üzerinden yorumlanabilir. Faust'un dünyevi olan hazla kromatizmde vücut bulan sınavı, saf bir aşka dönüşerek Gretchen bölümünde kromatik etkilerini kaybeder.



Şekil 8: Mefistofeles bölümünde tutku temasının işlenişi (F kesiti, 3-6. ölçü)

Mefistofeles bölümünde, esler ve yeniden konumlandırılan bağlarla tema bir kez daha parçalara ayrılır. Çarpmalar aracılığıyla Mefistofeles'in alaycı bakışı duyurulur. Faust bölümünde görülen kromatizm, Mefistofeles bölümünde daha da yoğunlaşmıştır.

Faust bölümünde tutku temasını, dördüncü tema olan özlem teması takip eder ve tıpkı tutku teması gibi bu tema da Gretchen bölümünde de işlenir, ancak diğer temalara

kıyasla büyük bir dönüşüm geçirmez. Tutku temasına göre çok daha yavaş ve sade bir temadır. Bu yönüyle Faust'un Gretchen'a karşı hislerinin değişimini simgeler.



Şekil 9: Faust bölümünde özlem temasının işlenilişi (G kesiti, 2-5. ölçü)

Mefistofeles bölümünün *Chorus Mysticus* kesitinde işlenen tema burada tüm kromatik etkilerden arınmış bir şekilde karşımıza çıkar. Çünkü; artık Richard Pohl'un yorumuyla Gretchen, sevgi dolu bir kadından "ewig weibliche" olarak kurtuluş kavramının kendisine dönüşmüştür (akt. Domokos, 2013, s. 395).



Şekil 10: Chorus Mysticus'ta özlem temasının işlenilişi (H kesiti, 2-5. ölçü)

Faust bölümünün son teması ise gururdur. Alan Walker bu temanın aynı zamanda Mefistofeles'i Faust ile yüzleştiren "Başlangıçta eylem vardı!" ifadesinin de müzikteki yansımaları olduğunu savunur (2013, viii).



Şekil 11: Faust bölümünde gurur temasının işlenilişi (O kesiti, 1-4. ölçü)

Mefistofeles bölümünde bu tema aynı anda hem direkt hem de değiştirilerek kullanılır. Faust'un bakır nefeslilerde direkt bir şekilde kullanılan teması yaylılarda ve tahta üflemlilerde ikişerli bölünme üçerliye dönüştürülerek zamanda yapılan değişiklikler ve *staccato*'larla ironik ve alaycı bir şekilde bozular. Böylece hem tez hem de antitez aynı anda duyulur, ancak herhangi bir sentez gelmeyecektir. Mefistofeles'in başlattığı devinim, eseri kalışa sürükler.



Şekil 12: Mefistofeles bölümünde gurur temasının işlenişi (Y kesiti, 9-12. ölçü)

Kalışın ardından Mefistofeles ile Faust arasındaki mücadele müzikal anlamda da belirginleşir. Mefistofeles'in bölümünde kendine ait bir teması olmasa da, Faust'un tutku temasından üretilmiş, eser boyunca her bölümde karşılaştığımız bir motife sahiptir.



Şekil 13: Mefistofeles motifi (Mefistofeles bölümü, Aa kesiti, 4-5. ölçü)

Mefistofeles'in motifinin duyulmasının ardından Faust'un motifi *pizzicato* bir şekilde yaylılar tarafından işlenir. Faust ve Mefistofeles arasındaki ironik döngü üçüncü bölüm boyunca devam eder. Tıpkı romantik ironi gibi bölüm de ancak idealde, hakikate ulaşıldığında son bulabilir. Tıpkı Antik Yunan tragediyalarında olduğu gibi, bu içinden çıkılamayan ve etrafındaki her şeyi yıkıp yok eden müzikal döngüden, *deus ex machina*, yani göksel olanın müdahalesiyle çıkılabilir. Mefistofeles bölümünün Chorus Mysticus ile bitmesi bunun göstergesidir.

Hildegard'ın göksel armonisine katılmayan Şeytan, Liszt'in müziğinde romantik ironinin kişileştirmesine dönüşür. Faust'un motiflerini dönüştürmesi ancak hiçbir zaman kendine ait bir motife sahip olamaması, ironinin doğasından kaynaklanır, tıpkı ironi gibi "kendini ifade etmeksizin ifade eder" (Jankélévitch, 2020, s. 46). Onun her zaman nesnesi olmalıdır, çünkü "hareket edecek bir yönü olmadığı sürece ironi hayatta kalmaz" (Lefebvre, 1995, s. 9). Liszt'in Mefistofeles'i de benzer bir şekilde hedef alacağı bir tema yoksa var olamaz. Hildegard'ın müziksiz Şeytan'ı böylelikle yerini temasız bir Mefistofeles'e bırakmıştır. Liszt'in *Faust Senfonisi* üzerine analiz bitirilirken Jankélévitch'in romantik ironiyi tarif ederken kullandığı, ancak senfoniye tanımlamak için de uygun bulunan şu ifadesine başvurmak yerinde olacaktır: "Yas ile şenlik, bedbahtlık ile eğlence, veya Baba Pieter Bruegel'in bir resmindeki gibi

Karnaval ile Perhiz arasındaki çatışma – işte karşımızda Romantik Sansasyonel’in gözde izleklerinden biri, onulmaz bir şekilde ahenksiz o çoksesliliği içerisinde çelişkinin ‘fantastik senfonisi’” (Jankélévitch, 2020, s. 137). Eser boyunca Faust sürekli üretir, en fazla temaya o sahiptir ve bu temalar eserin her bölümünde sürekli bir dönüşüm hâindedir. Bununla birlikte Liszt’in Faust anlatısı Goethe’ninkinin aksine modern bir anlatı değildir; bu nedenle Faust’un temaları şüphe, tutku, özlem, gurur gibi duygulardan oluşur. Artık Faust, Goethe’deki gibi insanlık tarihinin nesnesi değil, öznesidir, onun duygulanımları anlatının malzemesini oluşturur. Mefistofeles, Faust’un içgüdüsel bir şekilde ilerlediği hazzın doruklarına varan yolculuğuna, zekâsıyla mesafe koyar. İronik diliyle Faust’un temalarını farklı partilere dağıtarak, *staccato* ve *pizzicato* teknikleri kullanarak, bağları kaldırarak veya farklı şekillerde organize ederek durmadan parçalar.

4. SONUÇ

4.1 Birinci Alt Problemin Sonucu

Olağan ile olağanüstü arasındaki bulanık sınırları ve geçmiş ile geleceği eşzamanlı bir şekilde barındıran Mesihçi zaman tasavvuruyla Ortaçağ, ilk günah ve kurtuluş anlatısının yaşamın her alanına sızdığı bir dönemdir. Kendisini, yalnızca aristokratların ve ruhban sınıfının okuyabileceği bir kutsal dil üzerinden kuran Ortaçağ’ın dinsel cemaati, topluluğu Şeytan anlatısıyla bağlantılı olarak günah kavramı çerçevesinde organize eder. Olağan ile olağanüstü arasındaki bulanık sınırlardan kimi zaman yol gösterici bir aziz veya azize kimi zamansa Şeytan Hristiyan öznenin yaşamına sızır. Böylelikle, ilk günah anlatısıyla yasaklanan bilgi, haz ve kontrolün libidosu, Hristiyan öznenin günlük yaşamına dek sızan daimi bir sınava dönüşür. Bu sınav Hristiyan özneyi önce tekil bir şekilde münzevi olarak, daha sonra bu sınavın karşısında bir araya gelerek cemaat hâlinde çileci uygulamaları benimsemeye yöneltir. Bilginin, hazzın ve kontrolün libidosuyla sınınan ve manastır çatısı altında toplanan cemaat için müzik ilk günahın kefareti yolunu oluşturması bakımından önemlidir. Manastırlarda Tanrı’nın yarattıklarıyla insanın ruhu arasında okuma, düşünme ve tefekkür etme gibi pratiklerle kurulan dairesel bir dinamikte ruhun

yasak libidolardan arındırılarak tekrar Tanrı'yla bir olması hedeflenir. Hildegard von Bingen'in *Ordo Virtutum*'unda olduğu gibi ilk günah ve kefarete motifleri cemaatin sanatsal üretimlerine de sirayet eder. Hildegard bu iki motif merkezinde gelişen dramasında, Şeytan'a müzik vermez. Çünkü göksel olan ile dünyevi olan arasında köprü görevi gören müzikte Şeytan ve onunla ilişkili herhangi bir eylem var olamaz, yalnızca ideal olan temsil edilebilir. Bu nedenle Hildegard erdemlere müzikal anlamda, Davidson'un ifadesiyle "en zengin ve en melizmatik kesitleri" (Davidson, 1992, s. 13) verir. Çünkü kefarete ancak müzikle mümkündür: "çalgıların yapısı ve niteliğinin yanı sıra onlara eşlik eden kelimelerin anlamı yoluyla [mezmur ve ilahileri] duyanlar, içsel şeyler hakkında eğitilebilirler, çünkü onlar dışsal şeyler tarafından hatırlatılabilir ve uyarılabilir." (Bingen, 1994, s. 78).

Ordo Virtutum'da Şeytan dramatik anlamda yol gösterici ve bir nevi günah keçisi olarak işlev görür. Eserin başlangıcında hem ruh hem de erdemler tarafından ruhun bilginin, hazzın ve kontrolün libidosuna yenilişinin Şeytan'la ilişkili olmadığı, insandan kaynaklandığı vurgulanır. Şeytan yalnızca ruhu adım attığı yolda ilerlemesi için yüreklendirir. Ruh tövbe ederek geri döndüğünde ise Şeytan adeta onun günahlarının bedelini ödeyerek erdemler tarafından cezalandırılır. Cole'un kategorileri üzerinden düşünecek olursak, Şeytan canavarca ele alınmış, kötülük onun "farklı doğası"na atfedilmiştir. Şeytan'ın farklı doğasının müzikteki en belirgin göstergesi ise müziğinin olmamasında yatar. O farklı doğasıyla, bu uyumlu, konsonant, yalnızca idealin temsil edildiği sonik cemaatin parçası değildir; varlığıyla oluşturulan göksel armoniyi bozar, bu yönüyle disonanttır.

4.2 İkinci Alt Problemin Sonucu

16. yüzyılda kapitalist yayıncılığın etkisiyle bilginin Ortaçağ'a göre çok daha hızlı bir şekilde geniş bir kitleye aktarılabilmesi, bilgiyle kurulan ilişkide radikal değişimlere sebep olmuştur. Bu değişimler sonucunda "kendinin bilincinde olmayan [ama] iç tutarlılığı olan" Ortaçağ'ın dinsel cemaat modeli, giderek işlemez hâle gelmiştir. Yeni kapitalist üretim-tüketim ilişkilerine uygun bir modern topluluğun kökleri; Hegel'e göre Ortaçağ'ın çileci bakış açısının yerini ilerlemeci edimlere bırakmasıyla bireyin özgürleşmesinde; Weber'e göre ise Puritanlığın sadeleşme ve anlaşılmaya yönelik kaygılarında yatar. Hegel'in bu okuması kapitalist yayıncılıkla ilişkilendirildiğinde, bilginin erim alanının sınıfsal olarak genişlemesinin sonucunda bedelinin cemaatten

bireye aktarılması bakımından dikkat çekicidir. Çünkü artık bilgiyi bireysel bir şekilde anlayabilen ve yorumlayabilen özne, aynı zamanda bu bilginin sevap ve günah kavramlarıyla somutlaşan sorumluluklarını da kendi başına omuzlamak zorunda kalır.

Bireysellik ve özgürlüğün diğer yüzü olan böylesi bir tek başlılık, dramatik anlamda öznenin temsilinde değişimlere sebep olmuştur. Ortaçağ ahlak oyunlarında görülen ve tüm insanlığı temsil eden *everyman* figürü, 16. yüzyıldaki bu paradigma değişiminin etkisiyle kendine ait bir kimlik kazanarak Faust'a dönüşür. Benzer bir şekilde Şeytan da Mephistophilis'e dönüşerek kimlik kazanır. Christopher Marlowe'un *Doktor Faustus* (1592) oyunu incelendiğinde; bilmeye dair korkusuzca cüret eden Faustus'un bilginin bedelini öderken *Ordo Virtutum*'daki aksine kimse tarafından kurtarılmaması bir kez daha modern bireyin özgürleşmesinin diğer yüzü olan tek başlılığını gözler önüne serer. Marlowe'un oyununda Faustus'un anlaşma yapmak için Mephistophilis'in yüreklendirmesine ihtiyacı yoktur. Aksine Faustus Mephistophilis'i anlaşma yapması için yüreklendirerek bilginin, hazzın ve kontrolün libidosunu tatmin edeceği bir yolculuğa çıkar. Doktor Faustus Şeytan'ı köleleştirir ve bilmeye cüret eder, bu yönüyle Hegel'in modernlikle ilişkilendirdiği bireyselleşerek özgürleşme ve ilerlemeci edimlerle ilişkilendirilebilir. Bununla birlikte oyunun tam da Faustus'u modern öznenin ilk nüvesi yapan unsurları lanetleyerek bitmesi, *Doktor Faustus* oyununun modern bir anlatı olmadığı gösterir.

Weber'in modernitenin köklerine dair sunduğu okuması, Hegel'inkine göre estetik anlamda da bir izlek sunması bakımından önemlidir. Ona göre Puriten çileciliğinde somutlaşan sadeleşme ve anlaşılmaya yönelik kaygı, yerini rasyonelleşme ve bu doğrultuda işlevselleşmeye bırakır. Chua'nın, Tallis'in *O Lord in Thee is all my trust* isimli koraline yaptığı incelemenin sonucunda kullandığı "homofonik bir çilecilikle sadeleştirilmiş ve hecesellikle mühürlenmiş" (2004, s. 26) ifadesi bu anlamda dikkat çekicidir. Çünkü bu ifade, müzikte dini bir düzlemde başlayan ancak Descartes'ın beden ve zihin ayrımıyla birlikte seküler bir zemine taşınacak müziğin araçsallaştırılmasına dair gayretin estetik anlamda geçmişini gözler önüne serer. Dua metinlerinin ön plana çıkarılması kaygısıyla başlayan bu süreç, 17 ve 18. yüzyılda *Affektenlehre* teorisiyle birlikte, müzik aracılığıyla ruh üzerinde bırakılan etkilerin sistemleştirilmesine yönelik çabalarla devam eder. Böylece müzik, öznenin inşasında rasyonel düşüncenin elinde araçlaşır. Modern öznenin, zaman ve mekâna yönelik kurduğu iktidarın nesnesi hâline gelir. Bilinç merkezinde ve rasyonel düşünceyle

kendini tanımlayan bu iktidarda, modernitenin dinî anlamda hizipleşmeleriyle tanımlanan erken dönemlerinin aksine, sevap ve günah kavramlarına veya Şeytan'a yer yoktur. Sevap ve günah kavramları yerini rasyonel ve irrasyonel kavramlarına bırakır. İyilik ve kötülük yapmaya dair edimler, Kant tarafından iradeye bağlanarak açıklanır. İyilik rasyonel düşünce ve başkalarına karşı ödev, kötülük ise his, duygu ve rasyonel olmayanla ilişkilendirilir. Şeytan'a dair bir saf kötülük ancak edebiyatta veya operada, yalnızca hazzın libidosuyla hareket eden bir öznedede, yani Don Giovanni'de var olabilir.

4.3 Üçüncü Alt Problemin Sonucu

Modernitenin özne merkezinde gelişen bir dünya inşa etme amacıyla başlattığı rasyonelleştirme projesi, öznenin kendisinin de bu dünya içerisinde araçsallaştırılarak biricikliğini kaybetmesine yol açar. Düsturu ilerleme ve kalkınma olan modern dünyada, her şey gibi, özne de ancak işlevi kadar var olabilir. Bu anlayışı Goethe'nin *Faust*'unda; Gretchen, Helena ve Euphorion'un ölümünde görmek mümkündür. Bu kişiler *Faust* anlatısı için işlevsel oldukları sürece yaşamlarına devam edebilirler; ölümlerinde dahi anlatı durmaz, anlatının sürekli dönen çarkları içerisinde kaybolup giderler. Modernitenin özne ve nesnelere işlevleriyle tanımladığı ve onları işlevsel olduğu kadar var ettiği böylesi bir dünyaya tepki olarak ortaya çıkan Romantik düşünce, özneyi sıkıştığı rasyonalite kafesinden kurtarmak için herhangi bir kurtuluş yolu göstermese de çözümü estetize etmekte bulur. Kartezyen düalizmin etkisiyle zihnin kontrolünde tutulan beden ve hisler, bu hiyerarşi alaşağı edilerek esas bilgi kaynağı kabul edilir. Modernitenin merkeze koyduğu bilincin yerine Romantik düşünce bilinçdışını koyar. Rasyonel dünyada var olamayan Şeytan, bilinçdışının önem kazanmasıyla rüyalar ve fantezilerle birlikte sanatsal zeminde kendine yeniden yer bulur. Ancak bu seferki varlığı Ortaçağ'daki gibi bir gelenek doğrultusunda kurulmamış, öznenin dilediği gibi kullanabileceği, Prometheus gibi figürlerle bir arada düşünebileceği esneklikte bir nitelik kazanmıştır.

Romantik düşünce, modernite gibi yeni bir sistem kurmayı amaçlamaz. Bunun yerine özneyi kabul edilmişleri sorgulayacağı ironik bir döngüye davet eder. Bu ironik döngü, açığa çıkardığı karşıtlıklarla sistemin inşa ettiklerini, güç mekanizmalarını ortaya çıkarır. Goethe'nin *Faust*'unda bu ironik döngü Romantik bir özne olan Faust'un modern bir anlatının nesnesi olmasında yatar. Üç libido merkezinde ele alınabilecek

anlatıda Faust, bilginin libidosuyla Mefistofeles ile anlaşma yapmış, hazzın libidosunu Gretchen ve Helena’da deneyimlemiş ve son olarak kontrolün libidosuyla bir tirana dönüşerek ideal devletini inşa ederken yolculuğu sona ermiştir. Düsturu eylem olan bu anlatıda, Faust özne olarak duraklarında durmayı ister; ancak anlatı kimi zaman işlevini tamamlamış tikellikleri öldürerek kimi zaman Mefistofeles’in akıl vermeleriyle onu ilerlemeye zorlar. Liszt’in *Faust Senfonisi*’nde ise ironi Faust ile Mefistofeles arasındaki teori-pratik ilişkisinde yatar. Goethe’nin eserinde Faust’un verdiği emirler, tıpkı Gretchen’a verilen uyku ilacının annesinin ölümüne sebep olması veya ideal devletini inşa edebilmek için Faust’un araziden çıkarılmasını emrettiği yaşlı çiftin yanarak ölmesi gibi, Mefistofeles tarafından bozularak uygulanır. Bu nedenle Liszt senfonisinde, Mefistofeles’in eser boyunca müzikte ironinin vücut bulmuş hâli olarak Faust’a ait fikirleri alaycı bir şekilde bozar. Mefistofeles, ironik diliyle Faust’un temalarını farklı partilere dağıtarak, *staccato* ve *pizzicato* teknikleri kullanarak, bağları kaldırarak veya farklı şekillerde organize ederek durmadan parçalar.

KAYNAKLAR

- Anderson, B.** (2015). *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması* (İ. Savaşır, Çev.). Sekizinci Basım. İstanbul: Metis Yayınları.
- Anderson, L.J.** (1977). *Motivic and Thematic Transformation in Selected Works of Liszt* (Doctoral Dissertation). Retrieved from: https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1487063539786582&disposition=inline.
- Aiskhylos.** (1968). *Zincire Vurulmuş Prometheus* (A. Erhat ve S. Eyüboğlu, Çev.). Birinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi. Ankara: Bilgi Yayınevi, 30-75.
- Barton, G.A.** (1911). Influence of the Babylonian Exile on the Religion of Israel. *The Journal of Religion*, 37(6), 369-378.
- Bent, I., & Pfau, M.** Hildegard of Bingen. *Grove Music Online*. Retrieved 6 Jan. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000013016>.
- Bingen, H.** (1994). 23: Hildegard to the prelates at Mainz. *The Letters of Hildegard of Bingen*. New York: Oxford University Press.
- Boynton, S.** (2020). 'The Devil made me do it': demonic intervention in the medieval monastic liturgy. In M. Rubin (Ed.), *European Religious Cultures: Essays offered to Christopher Brooke on the occasion of his eightieth birthday* (DGO-Digital original, pp. 87–104). University of London Press. <http://www.jstor.org/stable/j.ctv13qfvf1.11>.
- Calvocoressi, M.** (1925). "Liszt's 'Faust' Symphony". *The Musical Times*, 66(984), 117-119. doi:10.2307/913518.
- Cherlin, M.** (2017). Varieties of Musical Irony. In *Varieties of Musical Irony: From Mozart to Mahler* (pp. 20-103). Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/9781316493441.004
- Chua, D.** (2004). *Absolute Music and the Construction of Meaning (New Perspectives in Music History and Criticism)*. Cambridge: Cambridge University Press. doi:10.1017/CBO9780511481697.
- Cole, P.** (2022). *Kötülük Miti* (R. Kuldaşlı, Çev.). 1. Basım. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Davidson, A. E.** (1992). Music and Performance: Hildegard von Bingen's *Ordo Virtutum*. In Audrey Ekdahl Davidson (Ed.), *The Ordo Virtutum of Hildegard of Bingen*. Kalamazoo: Medieval Institute Publications.
- Dellaloğlu, B. F.** (2021). *Romantik Muamma: Modernliğin Kökenleri*. 3. Baskı. İstanbul: Timaş Yayınları.
- Domokos, Z.** (2013). Gretchen's Figure in Liszt's Musical Interpretation. *Studia Musicologica*, 54(4), 389–396. <http://www.jstor.org/stable/43289734>
- Eckhardt, M., Mueller, R., & Walker, A.** Liszt, Franz. *Grove Music Online*. Retrieved 6 Jan. 2023, from

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000048265>.

- Eco, U., (Haz.).** (2009). *Çirkinliğin Tarihi* (A. Uysal Ergün, Ö. Çelik, A. Uysal, E. N. Akbaş, M. Barsbey, K. K. Akbulut, D. Arslan, B. Yılmazcan, Çev.) . 1. Baskı. İstanbul: Doğan Kitap.
- Goethe, J. W.** (2015). *Faust* (İ. Cankorel, Çev.). 4. Basım. Ankara: Doğu Batı Yayınevi.
- Hawkes, D.** (2007). *The Faust Myth: Religion and the Rise of Representation*. New York: Palgrave Macmillan.
- Hesidos.** (1968) .«İşler ve Günler» Pandora Efsanesi. *Zincire Vurulmuş Prometheus* (A. Erhat ve S. Eyüboğlu, Çev.). Birinci Basım. Ankara: Bilgi Yayınevi, 20-26.
- Jankélévitch, J.** (2020). *İroni* (Y. Çetin, Çev.). İlk Basım. İstanbul: Metis Yayınları
- Kaplan, R., & Liszt, F.** (1984). Sonata Form in the Orchestral Works of Liszt: The Revolutionary Reconsidered. *19th-Century Music*, 8(2), 142–152. <https://doi.org/10.2307/746759>.
- Kitabı Mukaddes Eski ve Yeni Ahit: Tevrat, Zebur (Mezmurları ve İncil).* (1997) Kitabı Mukaddes Şirketi.
- Lefebvre, H.** (1995). *Introduction to Modernity: Twelve Preludes September 1959-May 1961* (J. Moore, Trans.). New York City: Verso Books.
- Lukacs, G.** (2011). *Goethe ve Çağı* (F. B. Aydar, Çev.). Birinci Baskı. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Mansfield, N.** (2021). *Öznellik: Freud'dan Haraway'e Benlik Kuramları* (E. O. Gezmiş, Çev.). 1. Baskı. İstanbul: Babil Kitap.
- Marlowe, C.** (1943). *Doktor Faustus* (İ. Şahinbaş, Çev.). İstanbul: Maarif Matbaası.
- Marshall, R., & Leaver, R.** Chorale. *Grove Music Online*. Retrieved 6 Jan. 2023, from <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000005652>.
- Russell, J. B.** (2019). *Mephistopheles: Modern Dünyada Şeytan* (E. Çelik, Çev.). Birinci Baskı. Ankara: Panama Yayıncılık.
- Russell, J. B.** (2000). *Şeytan: Antikiteden İkel Hıristiyanlığa Kötülük Alguları* (E. Çelik, Çev.). Panama Yayıncılık.
- Shattuck, R.** (2014). *Yasak Bilgi: Prometheus'tan Pornografiye* (Z. Anlı, Çev.). 1. Baskı. İstanbul: İthaki Yayınları.
- Scott, D. B.** (2003). *From the Erotic to the Demonic: On Critical Musicology*. New York: Oxford University Press.
- Stella, F.** (2019). Ortaçağ Edebiyatında Olağanüstü Kavramı. *Ortaçağ: Barbarlar, Hıristiyanlar, Müslümanlar* (U. Eco, Haz. L. T. Basmacı, Çev.). 7. Basım. İstanbul: ALFA, 632-636.
- St. Augustinus.** (2019). *İtirafılar* (Ç. Dürüşken, Çev.). 2. Basım. İstanbul: ALFA.

- Taylor, B.** (2016). *The Melody of Time: Music and Temporality in the Romantic Era*. New York: Oxford University Press.
- Van Riel, G.** (2005). Socrates' Daemon Internalisation of the Divine and Knowledge of the Self. *Apeiron*, 38(2), 31-42. doi: 10.1515/APEIRON.2005.38.2.31.
- Walker, A.** 2013. Introduction. *A Faust Symphony in Three Character Pictures in Full Score*. New York: Dover Publication.
- Url-1** <<https://www.merriam-webster.com/dictionary/demon>>, erişim tarihi 22.11.2022.
- Url-2** <<https://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780195393361/obo-9780195393361-0007.xml>>, erişim tarihi 22.11.2022.
- Url-3** <<https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/apocrypha>>, erişim tarihi 22.11.2022

ÖZGEÇMİŞ

Ad-Soyad:

Doğum Yeri ve Tarihi:

E-Mail:

Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ), İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Genel Müzikoloji Anabilim Dalı.

Yüksek Lisans: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (MSGSÜ), İstanbul Devlet Konservatuvarı, Müzikoloji Bölümü, Genel Müzikoloji Anabilim Dalı.

İş Deneyimi: Araştırma Görevlisi, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik ve Sahne Sanatları Bölümü, Müzik Toplulukları Anasanat Dalı.