

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

SANATTA YETERLİK TEZİ

PERFORMANS VE OPERA KAVRAMI
BAĞLAMINDA MOZART'IN SİHİRLİ FLÜT
OPERASININ İNCELENMESİ

ARZU GÖK AKKILIÇ

2502150586

TEZ DANIŞMANI

PROF. ŞEBNEM ÜNAL

İSTANBUL- 2019

TEZ ONAY SAYFASI

	T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ SANATTA YETERLİK TEZ ONAYI	
---	---	---

ÖĞRENCİNİN;

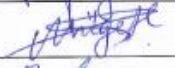
Adı ve Soyadı : ARZU GÖK AKKILIÇ Numarası : 2502150586

Anabilim Dalı /
Anasanat Dalı /
Programı : SAHNE SANATLARI
ANASANAT DALI/
SANATTA YETERLİK Danışmanı : PROF. ŞEBNEM ÜNAL

Tez Savunma Tarihi : 09.12.2019 Saati : 13.00

Tez Başlığı : "PERFORMANS VE OPERA" KAVRAMI BAĞLAMINDA MOZART'IN "SİHİRLİ FLÜT"
OPERASININ İNCELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 57. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUGUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ŞEBNEM ÜNAL		Kabul
2- PROF. DR. FATMA SİBEL JAGODA		Kabul
3- DOÇ. DR. ZEHRA MÜGE HENDEKLİ		Kabul
4- DR. ÖĞR. ÜYESİ BARIŞ LÜTFİ BÜYÜKYILDIRIM		Kabul
5- DR. ÖĞR. ÜYESİ PINAR ARIK		

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. HÜSEYİN BÖLENT AKDENİZ		Kabul
2- DR. ÖĞR. ÜYESİ ALİ ALPER ALPMAN		

ÖZ

PERFORMANS VE OPERA KAVRAMI BAĞLAMINDA MOZART’IN SİHİRLİ FLÜT OPERASININ İNCELENMESİ

ARZU GÖK AKKILIÇ

Opera, performans kavramının açık bir biçimde incelenebileceği bir sanat dalıdır. Çalışmada, Mozart tarafından yazılmış olan “Sihirli Flüt” adlı opera, singspiel türü ve bütüncül sanat kavramı bağlantısı ile olan ilişkisi bakımından incelenmiştir. Sihirli Flüt’ün, “singspiel” türündeki etkisi, müzikal örneklerle ele alınmıştır. Bu çalışmanın amacı, Sihirli Flüt’ün “Singspiel” türünde, bütüncül sanat kavramı ile olan bağlantısını kurmak ve "bir masal" “Sihirli Flüt” operası’nı, sahneleme önerisinde daha etkili ortaya çıkarabilmektir.

Mozart’ın “Sihirli Flüt” operası incelenerek opera ve “Singspiel” türü kavramı ilişkisinin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Bununla birlikte, operanın içinde barındırdığı (dans, müzik, tiyatro vb.) tüm unsurlar, ayrı ayrı birçok çalışmada incelenmiştir ancak operanın “Singspiel” kavramı ile ilişkisi ve “Singspiel” türünün “bütüncül sanat” adına, daha etkin işleyişi için öneriler getirmek çalışmanın bir diğer amacı olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın giriş bölümünde problem cümlesi, alt problemler, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, araştırmanın sınırlılıkları, sayıltılar modeli, evreni ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, veriler toplanırken izlenen yol ve yararlanılan yöntemler açıklanmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde, “Singspiel” türü olarak “Sihirli Flüt” operası, müzikal analiz örnekleri, “Singspiel” türünün bütüncül sanat kavramı ile bağlantısı hakkında bilgi verilmektedir. Araştırmanın ikinci bölümünde, Sihirli Flüt operası, eserin yazıldığı dönemin özellikleri, libretto, librettoya sahip çıkan yazarlar, librettoya kaynak olan eserler, librettoda sembolizm, Masonik sembolizm, İsis ve Osiris, kişiler, operanın konusu, operanın ilk sahnelendiği yer açıklanmıştır. Araştırmanın üçüncü bölümünde, bir masal “Sihirli Flüt”, Sihirli Flüt’ün dramaturji çözümlemesi, kimlik çözümlemeleri, durum mekân, kostüm, aksesuar, kavramlar ve sahnelenme önerisi ortaya konulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Sihirli Flüt, Dramaturji, Opera, Singspiel, Bütüncül Sanat.

ABSTRACT

ANALYSIS OF MOZART’S MAGIC FLUTE IN THE CONTEXT OF PERFORMANCE AND THE CONCEPT OF OPERA

ARZU GÖK AKKILIÇ

Opera is a field of art where the concept of performance can be observed explicitly. In this study, Magic Flute opera that was composed by Mozart is investigated in the framework of Total Art Work concept and Singspiel Form. Effect of Magic Flute on the Singspiel genre is explained through musical examples. Thus, the study aims to describe Magic Flute’s relationship with the total art work approach in the form of Singspiel. In addition, the study presents suggestions in regard to putting forward “a Tale” “Magic Flute” opera more effectively in the process of staging.

Mozart’s Magic Flute Opera is analyzed and the relationship between Opera and Singspiel form is discussed. Components of an opera (dance, music, theatre) has been subject to many other studies. But studies that analyze the relationship between Opera and Singspiel form have not been widely conducted. That is why it is the aim of this study to try to reveal this relationship between these two concepts as well as to provide operational suggestions in regard to Singspiel form’s effective function in the framework of total art work.

Introduction part of the study is consisted of titles such as problem statement, research questions, aim of the study, significance of the study, limitations, assumptions, research model, population and sample, and data collection techniques.

In the first part of the study topics such as; "Singspiel" genre, “Magic Flute” opera as a “Singspiel Form”, musical analysis examples, “Singspiel” form’s relation to total art work are explained. In the second part titles such as Magic Flute Opera, time period of the work and its characteristics, Libretto, composers who defend Libretto, works that become a source for Libretto, Symbolism in Libretto, Masonic Symbolism, The Legend of Isis and Osiris, characters, subject of the Opera, and the stage where the Opera was first performed are explained and discussed.

Third part of the study is composed of titles such as; “Magic Flute” as a tale, dramaturgy analysis of Magic Flute, character analysis, time and space, costumes, accessories, concepts and suggestions for staging.

Key Words: Magic Flute, Dramaturgy, Opera, Singspiel, Total Art Work

ÖNSÖZ

Hocam Prof. Şebnem ÜNAL'a sadece bu çalışmanın gerçekleştirilmesinde bana yol gösterdiği, danışmanlık ettiği için değil; şarkıcılık ve öğretmenlik sürecinde bana kazandırdıkları için sonsuz teşekkürlerimi ve saygılarımı sunmak isterim. Bir insanın hayatında, sanat hayatının gelişmesinde öncülük yapabilecek bir öğretmen ile karşılaşması onun hayatını değiştirir, bu benim tecrübemdir.

Bu tezimi çalışma sürecinde, desteğini esirgemeyen anneme ve hayatta olmasa da varlığını yanımda hissettiren babama ithaf ediyorum.

ARZU GÖK AKKILIÇ

İSTANBUL- 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

OPERA TARİHİNDE SİNGSPIEL TÜRÜNÜN YERİ

1.1. Singspiel Türü	5
1.2. Singspiel Türü Olarak Sihirli Flüt Operası	12
1.3. Müzikal Analiz Örnekleri	14
1.4. Singspiel Türünün “Bütüncül Sanat” Kavramı ile Bağlantısı	21

İKİNCİ BÖLÜM

SİHİRLİ FLÜT OPERASI

2.1. Eserin Yazıldığı Dönem Özellikleri	29
2.2. Libretto	30
2.2.1. Librettonun Ortaya Çıkış Öyküsü	32
2.2.2. Libretto’ya Sahip Çıkan Diğer Yazarlar	35
2.2.3. Libretto’ya Kaynak Olan Eserler	36
2.2.4. Libretto’da sembolizm	37
2.2.5. Masonik Sembolizm	38
2.2.6. İsis ve Osiris	38
2.2.7. Kişiler	40
2.2.8. Operanın Konusu	40
2.2.9. Operanın İlk Sahnelendiği Yer	46

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
"BİR MASAL" SİHİRLİ FLÜTÜN DRAMATURJİ ÇÖZÜMLEMESİ VE	
SAHNELEME ÖNERİSİ	
3.1. Bir Masal: “Sihirli Flüt”	49
3.2. Sahnelenme	50
3.3. Dramaturji Çözümlemesi	57
3.3.1. Tema	57
3.3.2. Önerme	57
3.3.3. Karşıtlıklar	57
3.3.4. Durum	58
3.3.5. Kimlik Çözümleri	60
3.3.6. Mekan	61
3.3.7. Atmosfer	62
3.3.8. Kostüm ve Aksesuarlar	63
3.3.9. Kavramlar	65
3.4. Sahneleme Önerisi	66
SONUÇ	90
KAYNAKÇA	92
EKLER	97
ÖZGEÇMİŞ	106

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: “Giriş”- Sihirli Flüt.....	14
Şekil 2: “Uvertür”- Sihirli Flüt	15
Şekil 3: “Der Vogelfanger bin ich ja”- Sihirli Flüt.....	17
Şekil 4: Bei mânnern, welche Liebe fühlen - Sihirli Flüt.....	18
Şekil 5: Pamina “Bei mannern, welche Liebe fühlen”- Sihirli Flüt	19
Şekil 6: "Papageno/Papagena"- Sihirli Flüt].....	20



GİRİŞ

Problem Cümlesi

Mozart'ın Sihirli Flüt operası singspiel bağlamında ne tür özellikler taşımaktadır?

Alt Problemler

Mozart'ın Sihirli Flüt operası kimlik çözümlemesi bakımından ne tür özellikler taşımaktadır?

Mozart'ın Sihirli Flüt operası ortam çözümlemesi bakımından ne tür özellikler taşımaktadır?

Mozart'ın Sihirli Flüt operası dramaturji çözümlemesi bakımından ne tür özellikler taşımaktadır?

Araştırmanın Amacı

Bir opera eserinin en önemli kilit ögesi sahnelemedir. Müzik, ışık, vücut, hareketler ve giysiler gösterinin bedenini oluşturmaktadır. Buna bağlı olarak performans, müziğin ve sahnenin de anahtarıdır. Opera ve performans ilişkisinde müzik, oyunculuk, sahne, kostüm, diyalog ve dans; sahne sanatlarının icrasında en önemli unsurlardır. Performans, dinleyiciye ve izleyiciye aktarılan opera, tiyatro, orkestra, grup veya müzisyenin, seyircinin önünde oynadığı veya söylediği bir etkinlik olarak açıklanmaktadır. Performans, müziğin, tiyatronun, balenin, şiirin, dekorun, ışığın, mimarinin, diyalogun bütünleştirdiği ve tüm unsurların bir arada olduğu "Gesamtkunstwerk" yani (bütüncül sanatta) ki kavramda yer alan anlayışın, bu çalışmada da bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır.

Opera, başlangıçta sadece müzik ile anlatıyı içeren bir gösteri sanatı olmuş daha sonra ise "Singspiel" türü ile çeşitli türler içeren bir gösteri sanatına dönüşmüştür. "Sihirli Flüt" çalışmasında, opera ve performans kavramı ilişkisinin amacı, sahneleme örneği ile performansın daha etkin fark edilmesini göstermektir. Sadece bir eseri, iyi oynamaktan ibaret olmayıp, tutku ve duygudaki hali ile oynanmakta performansın önemini göstermektedir. Bu çalışmada, performans izleyicisi ve sanatçıları arasında bir bağlantı yaratmaktır.

Sahneleme önerisi; kostüm tasarımına, sahne tasarımına ve dramaturji çözümlenmesi ve müzikal anlamda "bir masal" Sihirli Flüt olarak anlatımı daha önce sahnelenmiş eserin yeni bir prodüksiyonunu izleyiciye farklı bir yaklaşım sunmuştur.

Bu yaklaşım eserin önceki sahnelenme biçimlerine farklı bir reji ve yeni bir pencere oluşturacaktır.

Operada sahneleme unsurları ve eylemler, sanatçı fikrini temsil eden imgeler olarak karşımıza çıkmaktadır. Etkileyici görsellik ise söz konusu eylemi güçlü kılarken amaçlanan kavramların daha etkili bir şekilde aktarılmasını ve zihinde uzun vadeli kalıcılığa ulaşmasını sağlamaktadır.

Araştırmada Mozart'ın Sihirli Flüt operası'nın dramaturjik çözümlemesi ve sahnelenme önerisi için bir model oluşturulacaktır.

Araştırmanın Önemi

Sihirli Flüt operası'nın singspiel türünde bütüncül sanat kavramı bağlantısını birleştiren ilk çalışma olması bakımından önemlidir.

Araştırmanın Sınırlılıkları

Araştırma yayımlanmış ve ulaşılabilir olan Mozart'ın Sihirli Flüt operası hakkında yazılmış olan kaynaklar ile sınırlıdır.

Sayıtlar

Bu araştırma şu temel sayıtlara dayanmaktadır; Seçilen araştırma yöntemi araştırmanın amacına, konusuna ve problem çözümüne uygun, araştırmanın örnekleme evreni temsil eder nitelikte, veri toplamak için kullanılan araç ve teknikler, araştırma için gerekli verileri sağlayabilir nitelikte, yararlanılan kaynakların doğru ve güvenilir olduğu kabul edilmektedir.

Bu bölümde, araştırmanın modeli, evreni ve örnekleme, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, veriler toplanırken izlenen yol ve verilerin çözümlenmesinde yararlanılan yöntemler açıklanmaktadır.

Araştırmanın Modeli

Çalışmada nitel bir araştırma modeli kullanılmıştır. Bu çalışmada iki ayrı süreç izlenmiştir. Sihirli Flüt operası'nın kostüm tasarımı, koreografisi ve sahne tasarımı ile sahnelenme önerisi kapsamında incelenerek seyirci ile etkileşimi arttırabilecek ortak özellikleri tespit edilmiştir. Böylelikle Sihirli Flüt, singspiel türünün ilişkisini etkinleştirme ve operanın izleyici ile bir beden olabilmesi adına elde edilen bulgular öneri olarak değerlendirilmiştir.

Ayrıca kullanılan kaynaklar mevcut durum doğrultusunda değerlendirilmiştir. Kaynakların seviyesi ve esere uygunluğu tartışılmış, bu doğrultuda kaynak analizi de yapılmıştır. Bu sayede mevcut durum olduğu gibi yansıtılmaya çalışılmıştır.

Araştırmanın ikinci aşamasında ise Mozart'ın Sihirli Flüt adlı operasının kimlik çözümlemesi, sahneleme önerisi, ortam çözümlemesi ve dramaturji çözümlemesi bakımından ne tür özellikler taşıdığı ortaya konulmak istenmiştir.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini, Mozart'ın Sihirli Flüt operası'nın kimlik çözümlemesi, ortam çözümlemesi, dramaturgi çözümlemesinin taşıdığı özellikler bakımından yayımlanmış kaynaklar oluşturmaktadır.

Verilerin Analizi

Veri toplama araçları ile elde edilen bulgular gruplandırılmış, değerlendirilerek yorumlanmıştır.

Opera, performans kavramının açık bir biçimde incelenebileceği sanat dalıdır. Klasik Dönemin belirleyici bestecilerinden biri de W. A. Mozart'tır. Bu çalışmada Mozart tarafından yazılmış olan Sihirli Flüt adlı opera, singspiel türü ve bütüncül sanat kavramı ile olan bağlantısı bakımından incelenmiştir. Bu çalışmanın amacında, Sihirli Flüt'ün singspiel türünde bütüncül sanat kavramı ile olan bağlantısının ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Bunun yanı sıra "bir masal" Sihirli Flüt ve sahneleme önerisine ait uygulama öğeleri de sunulmuştur.

Mozart'ın Sihirli Flüt operası incelenerek opera ve singspiel türü kavramı ilişkisinin ortaya çıkarılması hedeflenmiştir. Bununla birlikte operanın içinde barındırdığı unsurlar

(dans, müzik, tiyatro) birçok çalışmada incelenmiştir. Ancak operanın singspiel kavramı ile ilişkisi, singspiel türünün "bütüncül sanat" erevesinde etkin işlevsel nerileri, bu çalışmanın bir diğerk amacı olarak belirlenmiştir.

Araştırmanın giriş bölümünde problem cümlesi, alt problemler, araştırmanın amacı, araştırmanın önemi, araştırmanın sınırlılıkları, sayılıtlar modeli, evreni ve örneklemini, araştırmada kullanılan veri toplama araçları, veriler toplanırken izlenen yol ve yararlanılan yöntemler açıklanmaktadır.

Araştırmanın birinci bölümünde singspiel türü, singspiel türü olarak Sihirli Flüt Operası, singspiel türünün bütüncül sanat kavramı ile bağlantısı hakkında bilgi verilmektedir. Araştırmanın ikinci bölümünde, Sihirli Flüt operası, eserin yazıldığı dönemin özellikleri, libretto, librettoya sahip çıkan yazarlar, librettoya kaynak olan eserler, librettoda sembolizm, Masonik sembolizm, İsis ve Osiris, kişiler, operanın konusu, operanın ilk sahnelendiği yer açıklanmıştır. Araştırmanın nc bölümünde, bir masal ‘‘Sihirli Flüt’’, Sihirli Flüt’n dramaturji zmlemesi, kimlik çözümlemeleri, durum mekân, kostüm, aksesuar, kavramlar ve sahnelenme nerisi ortaya konulmuştur.

BİRİNCİ BÖLÜM

OPERA TARİHİNDE SİNGSPIEL TÜRÜNÜN YERİ

1.1. Singspiel Türü

Antik çağlardan beri dini ritüellerin bir parçası da müziktir. Orta Çağ'da özellikle Katolik kilisesinde ayin müziği şarkılı olarak icra edilirdi. Bach, Beethoven gibi dönemin ünlü bestecileri kilise için beste yaptıkları bilinmektedir. Orta Çağ'da kilisede kısa dinsel oyunlar da sergileniyordu. Operanın hem dinsel hem de din dışı birçok öncüsü vardır. Dinsel oyunlar zaman içinde kilise dışına çıkarak gezgin tiyatro kumpanyaları tarafından şehir meydanlarında sergilenmeye başlamıştır (Yazar, 2019: 24).

Opera, temsil içeren büyük müzik eserleridir. Klasik Batı müziği geleneğinin en önemli parçalarından birisi olan opera, bir tiyatro eserinde bulunması gereken birçok unsuru barındırmaktadır. Bununla birlikte dans ve müzikal formun da içselleştirildiği bir yapıya sahiptir. Böylesi bir çalışma, tipik olarak bir besteci ile bir librettist arasında oluşan uyumlu bir iş birliğinin eseridir ve oyunculuk, sahne, kostüm, bale ve bazen dans gibi bir dizi sahne sanatlarını içermektedir. Opera, başlangıçta sadece müzik ile anlatıyı içeren bir gösteri sanatı olmuş, daha sonra singspiel ve opéra comique, müzikal tiyatro, diyaloglar içeren türlerle çeşitlenmiştir. 1597'de İtalya'da (Floransa) sergilenen ilk opera eseri "Defne"den sonra operanın Avrupa'da hızla bilinirliği artmıştır. Operasının ilk yaratıcılarına sarayını açan ve onları destekleyen sanatsever Giovanni Bardi, Kont Vernia'nın rolü ve hizmeti çok büyük olmuştur. Jacopo Peri, 1600'de "Euridice" isimli bir opera daha yazdı. Her iki performans da basit şarkılarla donatılmış ilkel opera örnekleri. Her ülkede aynı gelişme olmasa bile Avrupa'daki başlıca ülkeler birbirleriyle etkileşime girmiş, her biri kendi kültürlerini ve kimliklerini ekleyerek bu gelişime imzalarını atmışlardır (Yener, 1992: 74).

15. ve 16. yüzyıllarda İtalyan soylu saraylarında sahnelenen pastoral drama hem kapalı alanlarda hem de açık havada sergilenen ve çok beğenilen bir eğlenceydi. Bu gösteriler konusunu Yunan mitolojisinden alıyordu. Gösterilerde; şık kostümler,

danslar, şatafatlı dekorlar, çeşitli, şarkılar ve çalınan sözsüz parçalarla sahneleniyordu. Daha sonra 16. yüzyılda, gösterilerin perde arasında sahnelenen, “intermedi” adı verilen dinlendirici ve hafif ara piyesler yaygınlaşmıştır. Bu eserler, daha sonra öyküleri, şarkıları, şiirleri, kostümlü sanatçılarıyla operanın belirgin öncüleri haline gelmiştir (Yazar, 2019: 28).

Opera, ilk olarak Avrupa'da küçük gösterilerden, dini törenlerden, düğünlerden ve çeşitli toplantılardan ortaya çıkmış ve sonraki dönemde birçok değişiklik geçirmiş, gelişim göstermiş bir sanattır. Tarih boyunca bu sanat, sosyal çevre ile büyük etkileşim içinde olmuştur ve konusu, izleyicinin kültürel özelliklerini ve sahnelendiği yeri yansıtmıştır (Yener, 1992: 56).

Operanın doğum tarihi olarak 1600'lü yılların başı kabul edilir. 17. yüzyılın erken dönem operaları öncelikle işin gösteri yanına odaklanır. Şarkı bundan ancak elli yıl kadar sonra önceliği almaya başlar. 19. yüzyılın sonlarına doğru devasa orkestralar ve senfonik parlaklık diğer öğeleri gölgeler. 20. yüzyıl başında ise operada en önemli öğe, konunun dramatik ve inandırıcı olmasıdır. Opera, iki sanat dalının temelleri üzerinde yükselir; tiyatro ve müzik. Rönesans'ın gelişen dünya görüşü ile yeni yaşam duygusu, dinde, devlette, hukukta, bilimde ve şüphesiz ki sanatta yeni arayışların ve gelişmenin fitilini ateşlemiştir. Bu büyük etki ile hızla gelişen opera; tiyatro ile müziğin kaynaştığı, edebiyatın, özellikle şiir ve plastik sanatların (resim, heykel vb.) güç verdiği sanatların bileşimidir. Tiyatro sanatındaki söz ve müzik birbirini gölgelemeyip, birbirinin anlatımını güçlendirerek yeni bir sanat dalını; “opera”yı geliştirmiştir (Yazar, 2019).

17. yüzyıl sonunda, Napoli, İtalyan operasının merkezi oldu. Provenzale'nin kurduğu Napoli Okulunu Alessandro Scarlatti temsil etti. Scarlatti'den sonra, Leo, Durante, Feo ve Haendel, Napoli Okulunun etkisinde kalmıştı. Müziğin şiire ve söze karşı daha üstün olduğunu, bu okul kabul etmiştir. Daha sonra Zeno ve Metastasio gibi metin şairlerinin trajedilerini oluşturan Bononcini, Porpora ve Piccini, opera sanatına yeni keşifler getirdi. Orkestra eşliğinde yapılan resitatifler bunların arasında yer almaktadır (Tuncay, 1999: 46).

Klasizm, soylular ve kilise çevresi dışında kalan halk tabakalarının, özellikle de orta sınıfın ileri beğenisini temsil ettiğinden, doğal olarak şarkılarda ve sahne sanatlarında halkla bütünleşmiştir. Almanya’da bu yönelim, singspiel adı verilen şarkılı oyunlarla ve lied 22 adı verilen şarkılarla yeni bir görünüm kazanmıştır (Say, 2000:272).

Opera sanatı geçen zaman içinde gelişmiş, farklı türleri ile zenginleşmiştir. İtalya, Fransa, Almanya ve İngiltere arasında yaşanmış etkileşim dolayısıyla sahne eserleri benzer özellikler sergilemişlerdir. Örneğin; İtalyan “opera buffa”sı, Fransa’da “opera comique” (opera comique 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra; ağır ve trajik olmayan, gerçekçiliğe yer veren hem ciddi hem komik öğeleri barındıran eserleri ifade eder), İngiltere’de “ballad opera”, Almanya’da ise “singspiel” olarak nitelendirilmiştir (Maitland, Fuller, 1908).

Opera sanatının bir türü olan singspiel (Alm.) “şarkılı oyun” anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle Alman stili bir müzikli tiyatrodur. 18. yüzyılın ortalarından 19. yüzyılın ortalarına kadar bir sahne eseri türü olarak geniş ilgi gören singspiel de opera konuşma dili ile müzik dramı karışıktır. Singspiel, İtalyanların opera buffa, Fransızların opera comique, İngilizlerin ballad opera adları altındaki türün Almanca konuşulan ülkelerdeki karşılığıdır. Almanya’da şarkılı oyunun beğenilmesine ortam hazırlayan, İngilizceden ve Fransızcadan çevrilen komik opera türündeki eserlerin, gezgin bir tiyatro topluluğu tarafından Almanya’da sahnelenmiş olmasıdır. 1736’da Prusya’nın İngiltere elçisi “The Devil To Pay” (Şeytan Öder) adlı İngilizce ballad-operanın özel olarak Almancaya tercümesini yaptırmış ve bu eser “singspiel” adı ile 1740’ta Hamburg ve Leipzig’de sahnelenmiştir. Bu eserin başka bir versiyonu 1766’da “Der Teufel ist los oder Die verwandelten Weiber” adı ile “singspiel” olarak besteci “Johann Adam Hiller” ve Alman söz yazarı “Christian Felix Weisse” tarafından Almancaya uyarlanmıştır. Beğeni kazanan bu yeni tür sayesinde bu iki ortak eser hazırlayıcısının “Alman singspiel tarzının babaları” olarak anılmalarına neden olmuştur (Say, 2000: 272).

Almanya’da ilk “singspiel” ismini taşıyan müzikli oyunlar, dinsel kökenli, anonim yazarlı ve İncil’ in bazı kısımlarının dramatik olarak oyun halinde belli bir

köy, kasaba, küçük bir şehir, halkının katkısıyla yılın belli dönemlerinde sunulması şeklinde “gizem oyunu” (mystery play) stilindedir. Bu oyunlarda önemli olan dialog olup müzik bunlar arasında katık gibi kalmaktadır. 17. yüzyıl başlarında “singspiel” oyunlarının dinsel konulardan uzaklaşmaya yeni konular edinmeye başladığı görülür. "Singspiel" terimi basılmış olan oyunları da kapsamaya başlamıştır. "Singspiel" adı verilen ve seyircilere sunulan oyunlara İtalyan hatta İngilizce şarkılardan esinlenme, çevrilme ve uyarlamalar sonucu ortaya çıkan müziksel katkılar olağan hale gelmeye başlamıştır (Hanning, 2010: 21).

Johann Adam Hiller (1728-1804), singspiel geleneğinin kurucusu olmuştur. Lied’leri de (Alman şarkıları) içeren bu hareketli ve sevimli oyunlar 18. yy. sonlarında moda olmuştur. Goethe bile singspiel için şiirler yaztır. Erwin ve Elmore (1774) şiirlerinden oluşan gülünçlü oyunları arasında ünlüdür. Diğer Alman singspiel bestecileri ve eserleri de şunlardır: J.F. Reichardt, Amors Guckkasten (1773); G. Benda, Dorjahrmarkt (1775) Julie und Romeo (1776); J. Andre, Entführung (1781); C.G. Neefe, Adelheid von Weltheim (1780) (Say, 2000:273).

Fransızca opera comique, tür içinde konuşma bulunan, operalar da çok kere Almancaya çevrilip Alman seyircisine sunuldukları zamanda "singspiel" adını taşımıştır. "Singspiel" türü eserler halk seviyesi için bir eğlence olarak kabul edilmiş, şehirlerde devamlı kurulu opera-evleri yerine gezici truplar (örneğin Koch, Döbbelin, Koberwein trupları) tarafından icra edilmiştir. "Singspiel" türü yapıtlar çoğu zaman komik veya romantik konuları işlemişlerdir. Genellikler "halk kültürü" formulu yapıtlarda yer alan karakterlere bakıldığında iyi ve kötünün abartılı bir şekilde işlendiği görülmektedir (Smith ve Litton, 2013: 213-215).

İmparator II. Joseph Viyana’da “ulusal singspiel” geleneğini başlatmış ve böylece Viyana singspiellerinde tiyatro oyuncularını yerine, opera şarkıcıları yer almıştır. Singspiel eserlerinde, masalların ve destanların büyülü havası, duygusal ve gülünç öğelerle beslenmiş, gülünç ya da romantik temalı konular işlenmiştir. Haydn’ın Der krumme Teufel (Kambur Şeytan) (1758) bu tür oyunların güzel bir örneğidir. Gluck, Wranitzky ve Müller de Viyana singspielleri yazmıştır. Singspiel geleneğini doruğa taşıyan Mozart olmuştur. Bu türde birçok opera bestelemiştir.

Bastien und Bastienne (1768, Viyana), Zaide (1781), Die Einführung aus dem Serail (1782), Der Schauspiel direktor (1786) ve bu türün en gelişmiş eseri Die Zauberflöte (1791), Mozart'ın Alman stili komik opera yapıtları içinde yer almıştır (Say, 2007: 34).

Mozart dünya opera tarihinde çok büyük bir yeri olan bestecilerdendir. Hakkında o kadar çok biyografik ayrıntı yayınlanmıştır ki daha önce bu kadar çok ayrıntı hiçbir besteci hakkında yayınlanmamıştır. Mozart bestecilik konusunda bir dahi kabul edilir. Dünya opera tarihinde adından bu kadar çok bahsedilmesinin sebebi elbette ki kısacık hayatına sığdırdığı büyük eserleridir. Almanca yazdığı “singspiel” türü operalar ile opera tarihinde farklı bir yer edinmiştir (Aladağ, 2015: 35).

Singspiel tarzında işlenen konular zamanla değişip gelişmiştir. Komedi, fantazi ve aşk macerası konulu singspiellerin yerine ciddi konulara yer verilen eserler de yazılmıştır. Beethoven'ın Fidelio Operası ve Weber'in Der Freischutz Operası, ciddi konulu singspiellere birer örnektir. “Franz von Suppe” (1819-1895) ve “Johann Strauss II” (1825-1899) Alman romantik operasının, öncüleri olarak kabul edilmiştir. 20. yüzyılda bazı opera bestecileri dışında singspiel türünde operalar bestelenmesi nadiren görülmüştür. 1927'de besteci Kurt Weill hazırlamış olduğu “Mohagonny” adlı eser için yeni bir kelime olan “singspiel” (şarkılı oyun) sözcüğünü kullanmıştır (Tusa, 2006; 490).

Opera tarihinden seçilmiş “singspiel” türü eserlerin bazıları aşağıda listelenmiştir:

Besteci

Johann Adam Hiller

Eser, Yer ve Yıl

Die Liebe auf dem Lande, 1768.

Der Dorfbarbier, 1771.

Wolfgang Amadeus Mozart

Bastien und Bastienne, Viyana, 1768.

Zaide, Mozart'ın yaşamı sırasında yapımlanmamıştır, 1781.

	<i>Die Entführung aus dem Serail</i> , Viyana, 1782.
	Saraydan Kız Kaçırma, 1782.
	Dramaturg (Der Schauspieldirektor), Viyana, 1786.
	<i>Die Zauberflöte</i> , Viyana, 1791.
Peter von Winter	<i>Das unterbrochene Opferfest</i> , Viyana, 1796.
Joseph Weigl	İsviçreli Aile (Die Schweizer Familie), Viyana, 1809.
Carl Maria von Weber	<i>Abu Hassan</i> , Münih, 1811.
Franz Danzi	<i>Turandot</i> , Karlsruhe 1816, Metin: Carlo Gozzi.
Conradin Kreutzer	<i>Melusina</i> , Berlin, 1833.
Heinrich Marschner	<i>Der Holzdieb</i> , Dresden, 1825.
Franz Schubert	<i>Claudine von Villa Bella</i> , 1815.
	Der vierjährige Posten, 1815 (UA 1869).
	Die Zwillingbrüder, Viyana, 1820.
	Die Verschworenen oder Der häusliche Krieg, 1823, Viyana, 1861.
Ferdinand Raimund ve Wenzel Müller	<i>Der Alpenkönig und der Menschenfeind</i> , Viyana, 1828.
Johann Nestroy (Libretto ve müziğe katkılar: Adolf Müller)	<i>Der Talisman</i> , Viyana, 1840.
	Das Mädl aus der Vorstadt, Viyana, 1841.
	Einen Jux will er sich machen, Viyana, 1842.

Mozart gülünçlü, duygusal ve ciddi dramayı geniş kitlelerin benimseyebileceği bir müziksel stilde birleştirmiştir. Mozart'ın kendine özgü bir sesi vardır, bunu da İtalyan ve Alman bestecilerin tarzlarını kendine göre yorumlaması ve tekrar elden geçirmesiyle elde etmiştir. Bu özellikleri sayesinde Klasik Dönem operalarının mükemmelliğe ulaştığı nokta şüphesiz Mozart'tır.

Çoğu kaynakta Sihirli Flüt'ün bir opera değil singspiel olduğu belirtilir. Sihirli Flüt köklerini singspiel türünde bulsa da teknik açıdan oyunu singspiel olarak sınıflandırmak zordur. Bu yapıt daha çok dini özellikler taşıyan bir fantastik operadır. Oyunun güldürüye dayalı unsurları sanki raslantısal olarak yerleştirilmiştir. Klasik opera komik veya opera buffa türlerine uymaz. Bazı uzmanlar ise bu operayı bir fars oratoryo olarak sınıflandırmıştır (Nutku, Özdemir 1996: 22).

Birinci perde Klasik Dönem komik operalarında oda olan halkın ilgi duyup eğleneceği hafif ve eğlendirici öğeler ve sahneleme unsurları taşısa da ikinci perde opera seriaya uyacak semboller ve ikincil anlamlarla örülmüş ciddiyete dönüşür. Aryaların melodik ve akılda kalıcı temaları singspiel türünün mükemmel örnekleridir. Bu konuda Goethe; “Bu oyunu seyredenler, bırakın anlayabildikleri kadarıyla eğlenip hoşça vakit geçirsinler; aydınlanmış olanlarsa oyunun asıl amacını görmemezlik edemeyeceklerdir.” demiştir.

Mozart'ın Sihirli Flütü hiçbir türe tam olarak uymayan ve belki de bu şekliyle her devirde kalıcı olacak olağandışı ve örneksiz bir yapıt olarak bugüne kadar taklit edilememiştir. Bu oyunun türü ve kalıbı müzik tarihinde tek olma sıfatı kazanmıştır.

Sihirli Flüt (Die Zauberflöte) (K.620) iki perdelik “singspiel”dir. Bu eser Mozart'ın Almanca metin üzerine yazdığı tek komik operadır. Operasının ilk temsili, 30 Eylül 1791 yılında Viyana'da oynanmıştır. Emmanuel Schikaneder eserin libretto yazarıdır (Whittaker, 2009).

Schikaneder yaşadığı çağın sahne hayatında önemli bir yere sahip olan, sırasıyla şarkıcılık, aktörlük, bestecilik, rejisörlük ve yapımcılık yapmış, ileri görüşlü bir kişidir. 1790 yılında Schikaneder “Auf der Wieden” tiyatrosunun başına getirilmiştir. O dönemde Schikaneder, konusunu sihirli masallardan alarak bir opera metni hazırlamış Mozart'a, bu metni besteleme teklifinde bulunmuştur. Mozart'ın o zamana kadar bestelemiş olduğu eserlerin çoğu İtalyanca idi. Bestecinin yaşamı boyunca en büyük isteği Almanca ve Alman stilinde operalar bestelemektir ve Schikaneder'in teklifini de hemen kabul etmiştir (İDOB, 1985: 75).

Eser Viyana halkının o zamanlarda ilgi gösterdiği şeyleri barındırmaktadır; gizemli olaylar, komik tipler, oryantalizm, vahşi hayvanlar, neşeli ve mutlu son. Schikaneder, öykünün konusunu Alman şair Wieland'ın “Lulu” masalından almıştır (İDOB, 2003: 4).

Sihirli Flüt Operası'ndaki insanlar aslında çeşitli sembollerdir. Gecenin şeytani kraliçesi İmparatoriçe Maria Theresa, iyilik timsali iyi rahip Sarastro Mozart'ın bağlı olduğu locadan ünlü bilim adamı Ignaz von Born, eserin kahramanı Tamino, İmparator II. Joseph, sevgilisi güzel Pamina ise Avusturya halkıdır. Ayrıca, eserin hem müzik yapısı hem de insanlar Mason üçlünün içinde en başından beri önemli bir rol oynamaktadır (Yener, 1964: 36).

1.2. Singspiel Türü Olarak Sihirli Flüt Operası

Singspiel türündeki gelişmeler, Mozart'ın son iki Almanca singspieli olan Saraydan Kız Kaçırma ve Sihirli Flüt'ü bestelemesine zemin hazırlamıştır. Bu operalar, kendilerinin ilk örneklerini oluşturan Thamos ve Zaide Operaları ile doğrudan bağlantılıdır. Öyküleri de birbirlerine oldukça benzerdir: Zaide ve Saraydan Kız Kaçırma, olay örgüsü açısından librettist Favart'ın “saray/harem (seraglio)” temasına dayanırken, Thamos ve Sihirli Flüt operaları Mısır'dan izler taşıyarak bu ülkeye özgü sembolleri hayranlıkla yansıtır. Saray operalarındaki ses sınıflandırması ve karakter tasviri de benzerlik göstermektedir. Hem Zaide hem Saraydan Kız Kaçırma'da olay örgüsü, biri tenor biri soprano olmak üzere, Osmanlı hanedanlığına esir düşen iki sevgili ve onlara eziyet eden bir bas bekçi etrafında dönmektedir. Sonraki operaları ise Mozart'ın opera besteciliğindeki olgun tarzını bütünüyle ortaya koymaktadır. Saraydan Kız Kaçırma ve Sihirli Flüt Operaları konuşma şeklinde diyalogların ve halk şarkılarının yanı sıra, virtüözlük gerektiren İtalyan stilinde yazılmış ariaları ve ensembeları içerir. Stillerin bu şekilde harmanlanması ve imitasyonu, bazı Alman opera stillerinin yaratılışında kilit rol oynamıştır. Ayrıca Mozart'ın sonraki operalarında karakterlerin derinliği ve psikolojik tasvirleri çok daha gelişmiş düzeydedir. Özellikle Saraydan Kız Kaçırma'daki Osmin karakterini Alfred Einstein, Mozart: His Character, His Work adlı kitabında Mozart'ın “en iyi yaratımı” olarak nitelendirmiştir. Mozart, tipik kötü

uşak karakteri çizmekten kaçınarak Osmin karakterini gerçekçi ve içten bir hale getirir. Mozart, ani kromatik çıkışlar aracılığıyla Osmin'in "öfke nöbetlerini ve sadistliği"ni başarılı bir şekilde yansıtır (Einstein, 1945: 459). Osmin artık tek bir amacı olan monoton bir karakter olmaktan ziyade duygusal ve psikolojik durumu etrafındakilere bağılı olan gerçek bir insandır. Bu gelişmeler hem singspiel hem de opera dünyası için önem teşkil etmektedir ve Mozart'ın nihai eseri Sihirli Flüt'te de oldukça belirgindir. Sihirli Flüt (Die Zauberflöte), Wolfgang Amadeus Mozart'ın, Emanuel Schikaneder'in (1751-1812) librettosu üzerine bestelediğı bir singspieldir. Sihirli Flüt, Alman folkloru kombinasyonuna dayalı alegorik bir peri masalıdır. Operanın hikâyesinde iki karakter merkezdedir: prens Tamino ve kuş avcısı Papageno, konu ise bu karakterlerin aşk arayışlarıdır.

Gece Kraliçesi, kızı Pamina'yı "kötü kalpli" düşmanı Sarastro'nun elinden kurtarması için Tamino'yu ikna eder (Donington, 1990: 68). Kraliçe'nin üç nedimesi her iki karaktere de yolculuklarında yardımcı olması için birer enstrüman verir: Tamino'ya sihirli flüt, Papageno'ya sihirli ziller ve onlara rehber olması için de üç çocuk ruh gönderirler. Sarastro, sarayında Papageno ve Tamino'yu sonucuna göre sevgililerine ulaşabilecekleri bir dizi teste tabi tutar. Tamino bu testlere azimle devam ederken Papageno çoğı zaman başarısız olur. Sonunda ikisi de aşklarına kavuşur ve Sarastro'nun bilgeliğı Gece Kraliçesi'nin entrikalarına galip gelir. Donald Jay Grout'un A History of Western Music kitabında "ilk modern Alman operası" olarak sayğıyla atıfta bulunduğı Sihirli Flüt, Alman singspielinin zirvesini temsil etmektedir (Donald, 1988: 620).

Sihirli Flüt, eşı benzeri görülmemiş bir derecede birlik ve bütünlükle, singspiel için önem arz eden Avrupa'daki stillerin kaynaşımını gözler önüne sermektedir. İngiliz, Fransız, İtalyan ve erken dönem Alman opera formlarının en kritik unsurlarını çağdaş Alman anlayışıyla birleştirerek Mozart "Büyük Opera (grosse oper)" diye adlandırdığı ve Grout'un da "gerçek Alman operası" diye yorumladığı türü yarattı (Donald, 1988: 620). Alman operalarını temsil eden bu örnek, birbirleriyle yarış içinde olan opera formlarının karakteristik özelliklerini tek bir eserde birleştirerek türetilmiştir. Konuşma şeklinde diyaloglar ve basit halk ezgileri, ballad opera ve Fransız komik opera türlerinden gelmiştir. Sıradan insan

teması Sihirli Flüt’e İngiliz, Fransız ve İtalyan komik opera formlarından geçmiştir. Benzer bir şekilde, o dönemlerde popüler olan İtalyan opera seria türünden de büyük ölçüde etkilenilmiştir.

1.3. Müzikal Analiz Örnekleri

Sihirli Flüt’teki virtüözlük gerektiren arialar ve resitatifler ile hikâyede işlenen kraliyet ve soyluluk temaları da bu türden gelmiştir. Mozart, Sihirli Flüt resitatiflerinde dilin kendine ait müziğini değerlendirirken diğer taraftan da bu kavramı konuşur gibi şarkı tekniğini kullanarak, strofik halk şarkıları ve grand arialarla prens ve dilencinin hayatını birleştirerek melodilerinde bir bütünlük içinde uygulamıştır. Bu birleşim, karakter tasviri açısından büyük bir özgürlük sunup Mozart’ın amaçlarına iyi bir şekilde hizmet etmiştir. İngiliz ve Fransız komik opera türlerinden gelen malzemeyle Papageno ve Papagena gibi alt sınıf karakterler tasvir edilmiştir. Bu karakterler Alman halk ezgilerine benzer şarkılarla, konuşma şeklindeki diyaloglarla sunulmuş olup sıradan insanların yaşadığı aşkın basit vasıflarını temsil etmiştir. Buna karşın, opera serianın içerdiği materyalin büyük bir kısmı, daha yüksek sosyal konumu olan karakterlere saklanmıştır.

Örneğin; Şekil 1’de, I. perdenin açılışındaki dev yılanı tepki olarak, Prens Tamino konuşma şeklinde diyalogla bağırarak yerine resitatif söyleyerek yardım çağırır.



Şekil 1: “Giriş”- Sihirli Flüt

Bu bize Tamino’nun rütbe olarak üst sınıfa ait bir birey olduğunu doğrudan gösterir. Aynı teknik bütün operada Tamino, Pamina, Sarastro ve Gece Kraliçesi dâhil olmak üzere yüksek rütbeli karakterlere İtalyan stili resitatif ve virtüözlük gerektiren arialar verilerek uygulanmıştır. Benzer şekilde, Sihirli Flüt’te de görüldüğü üzere, önceden yazılmış ezgilere metni oturtma uygulaması ‘‘dünyevi şaşkınlık’’ hissi uyandırır. Örneğin; II. perdenin onuncu sahnesinde, tapınağın iki

silahlı gardiyanı Tamino'ya testleri için eşlik ederken Ach Gott, von Himmel sich darein (Ah Tanrım, Cennetten Gözet) adlı bir Lutheran ilahiyi temel alan ezgilerle tanrıça İsis'e amentü söylerler. Tüm opera ve müzik türlerinin bu şekilde birleştirilmesiyle Mozart'ın karakter tasvirindeki ustalığı, özellikle son operalarında görüldüğü gibi daha da artmıştır. Sihirli Flüt'teki Alman anlayışının ifadesi köken olarak ekseriyetle Masonluk'tan gelmiştir. Mozart 1748'de İhsan Locasına (Zur Wohltatigkeit) katılmış ve birçok Mason seremoni müziğinin bestecisi olmuştur (Einstein, 1945: 81).

Bu örgüt aracılığıyla Mozart; Johann Christian Bach, Franz Joseph Haydn, and Emanuel Schikaneder gibi dönemin başka birçok saygın sanatçısıyla arkadaşlık kurmuştur (Einstein, 1945: 85). Masonluk ilkeleri ve gelişmekte olan Aydınlanma hareketi Sihirli Flüt'te sıklıkla karşımıza çıkarak hikâye ve karakterlerin derinliklerine kadar işler. Ahlaki arınma, bireyin aydınlanması ve kabul töreni idealleri bu alegorik masal içerisinde öğretilir. Aslında Richard Somerset-Ward bunu “pantomim, müzikal komedi ve dramatik imgeleme sarılı son derece ciddi bir tema” teşkil eden egzotik bir alegori olarak en iyi şekilde tanımlıyor gibi görünüyor (Einstein, 1945: 64). Sihirli Flüt, karmaşık ve nükteli semboller aracılığıyla Masonların çok değer verdiği insanlık ideallerini anlatmaktadır. Masonluk sembolleri, uvertürün ilk ölçülerinden itibaren operayı her açıdan şekillendirmeye başlar. Özellikle üç sembolü tüm Sihirli Flüt Operası boyunca sıklıkla karşımıza çıkmaktadır.

Şekil 2'de görüldüğü gibi, operanın ilk üç ölçüsünde mi bemol majör tonunda üç sesli akorlar (triadlar) ölçü başlarında güçlü zamanda vurgulanarak üç defa giriş için kullanılmıştır.



Şekil 2: “Uvertür” - Sihirli Flüt

Operanın daha ilk saniyelerinde Mozart çoktan üç sayısını dört farklı şekilde sembolize etmiştir: ölçü sayısı, giriş sayısı, her akordaki ses sayısı ve tonal donanım. Mi bemol majör donanımında üç bemol barındırarak Sihirli Flüt'ün sembolizminde önemli bir rol oynar ve aydınlanma ile keşifin dramatik anlarına dikkat çeker. Üç sayısı Sihirli Flüt'te birçok şekilde karşımıza tekrar çıkar. Örneğin; üç kadın, üç ruh, her rütbeden üç çift, üç tapınak ve tapınak sahnelerinde kullanılan üç akor motifi. Geleneksel olarak Masonluğa ait “üç sayısının maskülen sembolizmi” doğruca kabul töreni temasını belirtir.

Tamino ve Papageno'nun çıktığı yolculuk Masonik ritüel olan kabul törenini temsil eder. Kabul töreni, her bireyin aydınlanmak için deneyimlemesi gereken geçiş ayini fikrini sembolize eder. Masonluğun bakış açısıyla aydınlanma, “annelerin içgüdüsel dünyasından uzaklaşıp babaların ruhlar âlemine doğru hareket” etmeyi gerektirir (Donington, 1990: 67).

Bu bakış açısı herkesin, yalnızca babanın temsil ettiği büyük bağımsızlıktan elde edilen bireysel farkındalık ile doğasında annesinin kontrolü altında hayata başlamış kabul eder. Bu iki figür, doğanın hayvan içgüdüsüne karşılık insan aklının bilgeliliğini sembolize eder. Sonunda gerçek aydınlanmaya, bu maskülen ve feminen güçler arasındaki dengeyi sağlayarak erişilir. Tamino'nun girişini, “oksuz bir yay”a sahip olmasından, hala bağımsızlık yolculuğuna devam ettiğine yorabiliriz (Donington, 1990: 62).

Bu durum bize Tamino'nun erkeklik için büyük bir potansiyeli olsa da henüz bu niteliğe sahip olmadığını gösterir. Diğer bir yandan Papageno ise bireysel aydınlanmayı bulmaya teşebbüs etmeyen sıradan bir halk insanını temsil eder. Sonuçta Kraliçenin kuş avcısı olarak, geçimini anne sembolü olan Gece Kraliçesi'ne tam sadakatini sunarak sağlamaktadır.

Sarastro babayı temsil eder ve tüm opera boyunca geceyi uzaklaştıran ılık kaynağı olan güneş ile sembolize edilir. Tamino'nun anne içgüdüsünden uzaklaşmasına sihirli flüt yardımcı olur. Birinci sahnede altın olarak tasvir edilen flüt, güneş rengindedir. Bir sahnede orman yaratıklarını ehlileştiren bu flüt, Tamino'nun son sınavında ateşi ve suyu da terbiye ederek Tamino'nun doğanın

üstesinden gelmesini sağlar. Diğer taraftan Papageno'ya verilen gümüş çanlar, Kraliçe'nin sembolü olan ayın ışıltılarına benzetilmiştir. Yirmi bir tane çan, Monostatos ve kölelerin çan sesleriyle hipnotize olarak sahne arkasında dans etmelerinde de görüldüğü gibi, insan bilinci ve bağımsızlığının kaybına neden olur. Sihirli Flüt'te tiyatral öğelerde Mason sembolizminin egemenliği, Mozart'ın müzikal sembolizmiyle iyice geliştirilmiştir.

Sihirli Flüt için bestelenen müzikte Mason sembolizmine dair derin bir anlayış görülür. Özellikle Papageno karakterinin müzikal yazısında sembolik detaylara büyük bir dikkatle yaklaşıldığı görülmektedir. Giriş ariası olan "Der Vogelfänger bin ich ja" (Kuş avcısıyım ben) ariasında Papageno, orkestranın basit, halk şarkısı tarzındaki müziği nedeniyle düşük bir sınıfa ait gibi görünür.

Aryanın ilk dizesinden sonra Papageno'nun ait olduğu sosyal sınıf kesinleşir. Şarkının sözleri ve aynı zamanda eğitimsiz şarkıcıların söyleyebileceği halk şarkılarını andıran basit vokal melodisi, Papageno'nun düşük pozisyonunu açıklar. Aynı zamanda aryanın tonu da Papageno'nun sıradan, dünyevi hallerine ilişkin ipuçları vermektedir. Tüm ariya yalnızca bir diyez içeren sol majör tonunda yazılmıştır. Bu noktada Papageno'nun mi bemol majörün onurlandırıcı üç bemolüne ulaşabilmesi için uzun bir yolu vardır. Bir başka önemli ayrıntı da bu ariyada şakacı ve son derece sembolik olan pan kavalı çalmasıdır. Şekil 3'te gösterildiği gibi, pan kavalı motifi yükselen beş notadan oluşur ve sürekli, değişmeden tekrarlanır.

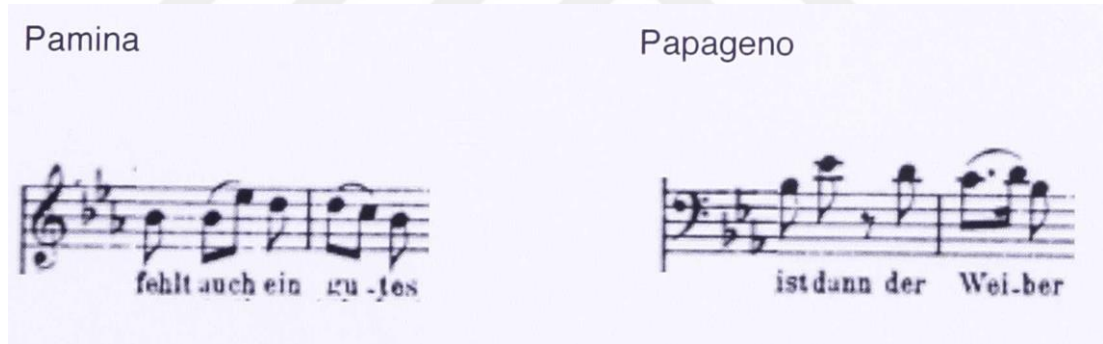


Şekil 3: "Der Vogelfänger bin ich ja"- Sihirli Flüt

Farmasonluktaki sayı sembolizminde üç ve üçün katlarının çoğunluğu değerlidir. Pan flütü motifi yalnızca beş notadan oluştuğu için, Papageno'nun insan aydınlanmasından nasibini almadığı ima edilir. Papageno hayat amacına ulaşamamıştır ve pan kavalları Gece Kraliçesi için kuş yakalamak amacıyla kullanıldığı için Papageno içgüdüsel anneden uzaklaşmaya cesaret edememiştir. Pan

flütleri sembolü Papageno'nun aydınlanma yolculuğunu müzikal olarak tasvir etmeye devam edecektir.

Papageno için bir sonraki müzikal an; Sarastro'nun sarayındaki bir odada, Pamina ile birlikte gerçekleşir. Papageno, Pamina'ya Tamino'nun onu kurtarmaya çalıştığını söyleyince, Pamina Tamino'ya bir eş olarak sahip olma düşüncesiyle coşkuya kapılır. Papageno, kendisine hiçbir zaman aşkı bulamayacakmış gibi geldiği için kederlenir. Pamina ve Papageno sonrasında "Bei männern, welche Liebe fühlen" (Aşk hisseden insanlarla) düetini söyler. Bu düette Pamina Papageno'ya umut verir. Bu düetteki ilk fark edilen özellikler zarif andantino tempo ve menüet dans ritmidir. Bunlar Prenses Pamina'nın zarafetinin göstergesidir. Pamina ile Papageno düet boyunca aynı basit melodileri paylaşırlar ancak şarkıcıların her birinin sosyal sınıfını ayırt eden önemli değişiklikler yapılmıştır. Örneğin Şekil 4, her bir karakter için yazılan aynı melodi cümlesini gösterir.



Şekil 4: Bei männern, welche Liebe fühlen - Sihirli Flüt

Pamina yüksek notaları rahatlık ve kontrolle verirken, Papageno'nun devam etmeden önce, mi bemolden sonra bir durması gerekir. Bu da vokal becerilerdeki net farkı gösterir. Aynı cümle varyasyonda, Şekil 5'te görüldüğü gibi tekrarlanır.



Şekil 5: Pamina “Bei mântnern, welche Liebe fühlen”- Sihirli Flût

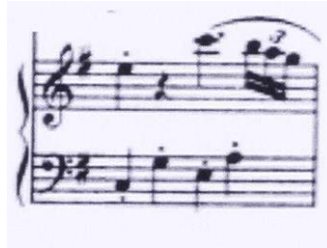
Yine Pamina ajilite kabiliyetini gösterirken Papageno bunu taklit etmeye çalışır ve zorlu bir mi bemolden sonra orijinal melodiye geri döner. Düetin kodası, iki karakter arasında şu ana kadarki en büyük farkı gösteren bölümdür. Son iki cümlelerin sonunda Pamina aşk için beslediği umudu iki kadansla ifade eder. Pamina böylesine zarif bir virtüözite sergilerken Papageno onu hayranlıkla dinler. Tüm bunlar mi bemol majörde, yani aydınlanma tonunda gerçekleşir. Bu Pamina’nın Papageno’ya umutla ilgili söylediği sözlerdeki bilgeliği doğrular gibidir. İlginç bir şekilde, düet bu erdemli tondan yalnızca Papageno’nun her bir cümlesinin sonunda ayrılmaya başlar. Bu müzikal sembolizm Papageno’nun hikâyesi devam ederken yaşanan önemli anlara işaret eder.

“Ein Mâdchen oder Weibchen” (Bir genç kız veya bir eş) ariasında Papageno’daki değişim görünür hale gelir. Öncelikle ariyanın tonu fa majördür. Bu da Papageno’nun bir bemol kazandığı ve tam aydınlanmayı temsil eden üç bemole yaklaştığı anlamına gelir. Ancak bu ilerleme, gümüş çanlarının tehdidinde gibidir. Papageno her nakaratta kendine Kraliçe’nin hediyesiyle eşlik ederken giderek kontrolünü kaybeder. Bunun sonucunda Papageno, yemek ve şarap sevgisini anlattığı ve en sonunda da bir kız onu öpmezse kendisini öldürmeye karar verdiği bir şarkıya başlar. Hatta Papageno’nun gelişimini simgeleyen si bemol her dizede geçici olarak kaybolur. Gümüş çanlar hayvan içgüdüsünü temsil eder ve Papageno’yu bir eş bulmak olan soylu görevinden alıkoyar. Papageno ariyadan sonra çanların büyüünden kurtulur ve yaşlı bir kadını, kaba görünümüne rağmen sevmeyi kabul ederek gelişimini kanıtlar. Tam o anda yaşlı kadın güzel Papagena’ya dönüşür ancak

Papagena şimşek ve gök gürültüsünden korkup hemen kaçar. Bu aria, sembolizm incelikleriyle Papageno'nun gelişimini gösterir.

Sonrasında Papageno kaybettiği Papagena'yı "Papagena! Weibchen! Taubchen!" (Papagena! Minik eşim! Minik güvercinim!) ariasıyla arar. Pan kavalı motifi, -bu sefer bir amaçla- geri gelir. Pan kavalının beş notalık çağrısı, Papageno'nun Papagena'yı bulmak için kullandığı bir metottur ancak hâlâ eksiktir. Bu motifle ilk ariadaki motif arasındaki fark, onun tatminsizlik nedenidir. Operanın başlangıcında Papageno, ona Gece Kraliçesi'nin yaptığı baskılardan habersiz ve mutludur. Şimdi Papageno eksik olduğu ve çözümün eşi Papagena'yı bulmak olduğunu farkındadır. Bu durumda anne sembolünden uzaklaşmaktadır. Aryanın son andante kısmı çok önemlidir. Öncelikle, daha yavaş olan andante temposu daha önce söylenen düetteki erdemli zarafeti andırır. Papageno, Papagena'yı bulamazsa intihar edeceğini söylediğinde ton iki bemollü sol minöre döner. Bu yeni tona bir la bemol eklenir ve Papageno'nun mi bemol majöre ulaşmasını sağlayan üç bemol elde edilmiş, Papageno'nun aydınlanmaya yükselişinin sinyali verilmiş olur. Papageno aşktan daha değerli bir şey olmadığını ve dünyanın boş nimetleri yerine ölümü seçeceğini anlamıştır.

Aydınlanan Papageno ölümden üç rehber ruh tarafından kurtarılır ve aşkı Papagena'yla tekrar bir araya gelir. Âşıklar heyecanlarını "Papageno/Papagena" düetinde dile getirirler. Bu düette pan kavalı ve çanlar yoktur. Çünkü bu enstrümanlar eski Papageno'yu ve onun Kraliçe'ye olan bağımlılığını temsil ederler. Bunun yerine orkestra; pan kavalının motifine benzeyip ondan sembolik olarak farklı olan, inen üç onaltılık notadan oluşan, Şekil 6'da gösterilen yeni bir motif kullanır.



Şekil 6: "Papageno/Papagena"- Sihirli Flüt]

Sihirli Flüt aydınlanmaya doğru ilerleyişine kanıt olarak eksik olan beş notalı

motifin yerine sembolik üç notalı motif versiyonu gelmiştir. Papageno'nun bir sevgili ve tatmin arayışı sonunda başarıya ulaşmıştır. Ancak bu başarı, yolculuğunun sonu değildir. Sol majör tonunun geri dönüşüyle de ima edildiği gibi, Papageno'nun daha çok şey öğrenmesi ve daha büyümesi gerekmektedir. Sıradan insanların havailiği bu düette hâlâ varlığını korur. Ancak artık Papageno'nun aydınlanmaya doğru bir sonraki yolculuğunda ona eşlik edecek yeni bir partneri vardır.

Sihirli Flüt'te Alman Farmasonluğu prensipleri İngiliz balad operası, Fransız opera comique, İtalyan opera buffa ve opera seria tarzlarındaki özelliklerle bir araya getirilerek Alman operasını tanımlayan ve belli başlı Avrupa tarzlarının temsilcisi olan singspiel yaratılmıştır. Singspielin tarihi, milliyetçi “Alman operasını tanımlama” hedefinin yalnızca yüzyıllarca süren uluslararası bir iş birliği sonucunda ulaşılabilirdiğini göstermektedir. Bu stil birliği Sihirli Flüt'e “ultimate singspiel” unvanını kazandırmış ve 19. yüzyılda Alman operasının gelişimini şekillendirmiştir (Somerset-Ward, 1998: 79). Halk şarkılarıyla ariyaların, diyalogla resitatifin, soylularla sıradan insanların füzyonu yoluyla Mozart, Richard Somerset-Ward'un The Story of Opera eserinde ifade ettiği gibi “opera dünyasını Sanayi Devrimi ve Aydınlanma Çağı gibi etkilemiştir” (Somerset-Ward, 1998: 80). Avrupa'da 18. yüzyılda gerçekleşen ideolojik ilerleme yeni Alman opera stili singspiele tamamen dâhil edilmiştir. Sihirli Flüt'te toplanan kültür zenginliği bu operanın yalnızca Alman Singspiel türünün bir örneği olarak tanınmasını garantilemez, aynı zamanda bu operayı gerçek bir Avrupa singspieli örneği konumuna yükseltir.

1.4. Singspiel Türünün “Bütüncül Sanat” Kavramı ile Bağlantısı

Tarihin ilk zamanlarından günümüze kadar müzik sanatı çok farklı aşamalardan ve evrelerden geçmiştir. Bilhassa XVIII. yüzyılın ikinci yarısından itibaren birçok sanat alanında yaşanan gelişmeler olduğu gibi müzik sanatında da gelişim ve değişim hızını artırarak yoluna devam etmiştir. XVIII. yüzyıla damgasını vuran en mühim akım Aydınlanma olmuştur. Bu duruma zemin hazırlayan temel fikişsel gelişmelerin Rönesans ve Reform hareketleri olduğu söylenebilir. Bu dönemde her konuda öncelikli olarak akıl ön planda tutulmuş ve bu bakış açısının

etkisi ile başta felsefe ve bilim olmak üzere pek çok alanda kayda değer yenilikler ve değişimler yaşanmıştır. Dönemin önemli bilim adamlarından olan Newton ve Descartes gibi isimler sayesinde köktenci ve hümaniter düşünceler önem kazanmıştır. Aydınlanma dönemi araştırmalarının başlangıç ve sonuç noktasının ana karakterini “birey” oluşturmuştur. Bu düşünce akımından yola çıkıldığında örgütlerin tamamı, bilim, din, sanat alanındaki tüm kurumlar bireye hizmet etmelidirler. Böylelikle insan hayatının sanat ile donanması mümkün olacaktır. Halkı oluşturan her bireye yönelik, onlara hitap edebilen kültür faaliyetleri sunulmalıdır. Durum böyle olunca önceden sadece soylulara ait olan sanat ve kültür dünyasında sıradan insanlardan oluşan orta sınıfa da seslenmeye başlamıştır. Dinleyici olmalarının yanı sıra yorumcu olarak da orta sınıfın görüşleri ve yeteneğine değer verilmeye başlanmıştır (Çelik, 2012: 1).

Müzik alanında 1800’lü yıllarda başlayan akıl çağı, laik ve din dışı bir şekil alarak yoluna devam etmiştir. Rönesans ile birlikte gelişen teknoloji müzik dünyasına ve enstrümanlara da yansımıştır. Klavsen ve piyanonun üretimi, mükemmel hale getirilmiş çizgili metinler olan solfej’in ortaya çıkmasını sağlamıştır. Din dışı müziğin ilk örneği olarak operanın doğuşu XVI. yüzyılda Floransa’da gerçekleşmiştir. Opera sanatında XVII. yüzyılda adını duyuran İtalyan sanatçılar olmuştur. XVIII. yüzyılda gelindiğinde ise operada hâkimiyet Alman sanatçılara geçmiştir. Bu sanatçılardan en önemlileri Christoph Gluck (1714-1787) ve Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) olmuştur (Selanik, 1996: 130).

1750 yılında J. Sebastian Bach’ın ölümünün başlangıç kabul edildiği klasik öncesi dönem ile beraber müzik dünyasında çaplı yenilikler ve gelişmeler görülmeye başlamıştır. Müzikte Klasik Dönem, tüm derinliğiyle W. A. Mozart tarafından temsil edilmiştir. Müzik sanatında bestecilerin ilgi odağında yer alan ve tüm hayatıyla merak konusu olan Mozart, harika çocuk “Wunderkind” olarak adını tarihe yazdırmıştır. Klasik Dönem müziği tam manasıyla Mozart tarafından özümsemiş ve topluma yansıtılmıştır. Viyana klasikleri olarak bilinen üç mühim besteci arasında yer alan Mozart, diğer iki isim olan Haydn ve Beethoven göre opera sanatında güçlü değişimlere imza atarak operanın kaderini değiştirmiştir. Mozart’ın opera alanına kattıklarını ya da kaldırdıklarını tek bir cümle ile açıklamak mümkün değildir.

Bestecinin benzersiz yeteneği, onun küçük yaşlarda iken fark edilmesini sağlamış ve sonraki yıllarda bu durumun doğruluğunu ispatlamıştır. M¼zikte Klasik D¼neme ait ilk eserlerinden itibaren b¼t¼nl¼đ¼ sağlamaya çalıştığı g¼r¼lmektedir. Mozart, içinde bulunduğu çağın tarzına değişim getirerek barok stil ile karışımı yakalamıştır. 12 yaşında bestelemiş olduğu ilk operası olan “Bastien und Bastienne” ile diğer t¼rlerde g¼stermiř olduğu başarıyı, opera konusunda da kanıtlamıştır (Thomson, 2004: 97).

Teknoloji alanındaki ilerlemeler ile oluşan k¼reselleřme d¼nya toplumlarını birbirlerine çok daha yakın hale getirmiştir. D¼nya k¼lt¼rleri g¼nl¼k olarak paylaşılmaya başlanmıştır. Bu gerçeklik hemen hemen her insanın hayatına entegre olmuştur. Çoğu kişi tarafından fark edilmese de gerçek şu ki, birçok kişi, toplumun ve yabancı etkinin birleşiminden k¼lt¼rel bir kimlik oluşturmuş olmasıdır. B¼ylesine çok k¼lt¼rl¼ bir kimlik ¼zellikle m¼zikte g¼r¼lmektedir. Besteciler, sanatçılar ve oyuncular sıklıkla stilin ayrı ¼đelerini kendi kimliklerini birleştirmeye çalışırlar. Bu geleneğin en eski ¼rneklerinden biri singspiel t¼r¼d¼r. Bu t¼r vasıtasıyla yabancı ve yerli ¼slupların sentezi, Avrupa opera ve k¼lt¼r¼n¼n bir karışımı yapılmıştır (Bryant, 2012: 1).

Bu sahnelemeli dram biçimini bu kadar benzersiz kılan ayırt edici nitelikler, 18. y¼zyılın başlarında Avrupa operası bağlamında anlaşılabilir. New Grove Opera S¼zl¼đ¼'ne g¼re "opera", kelimenin tam anlamıyla "iş" anlamına gelen İtalyanca bir terimdir. Bu terim, solo şarkı söyleme, koro, orkestra, dans ve drama da dâhil olmak ¼zere, bir kompozisyonda çoklu sanatsal biçimlerin kullanılmasını ifade eder. Opera, R¼nesans d¼neminde, şarkı yoluyla bir hikâye anlatan eski bir dramatik eser olan Klasik Yunan dramasını canlandırma girişimleriyle kuruldu. İtalya'da on altıncı y¼zyılın sonlarında opera anlayışından sonra, Jacopo tarafından yapılan ilk opera Dafne Peri, bu yeni sanat formu Avrupa çapında pop¼lerlik kazandı (Grout, 1998: 131).

İngiltere'nin Henry Purcell'i, Fransa'nın Jean-Baptiste Lully ve Almanya'nın Heinrich Schutz'u da dâhil olmak ¼zere birçok Avrupa ¼lkesinin bestecisi, milliyetlerine g¼re opera stilleri oluşurmaya çalışmıştır. On yedinci y¼zyılın sonları ve on sekizinci y¼zyılın başlarında, İtalyan operası Avrupa m¼ziđinin çoğuna

hükmediyordu. Özellikle, İtalyan operası seria veya ciddi opera, önde gelen barok Alman besteciler Georg Friederic Handel'in de dâhil olduğu yabancı izleyicileri ve bestecileri çekti. Bu opera tarzı, süsleme, ritmik, virtüözik şarkı söyleme ve kastrati kullanımıyla karakterize olan "Metastasian ideal" soylu ve mitolojik öykülerinden esinlenmiştir. İtalyan operası serianın popüleritesi sonunda opera yolunu Avrupa çapında etkilemiştir (Hughes, 1974: 329).

Opera seriaya muhalefet İtalya dışındaki yabancı kültürlerle sınırlı değildi. İtalyan müzik toplumunda opera buffa denilen bir çizgi roman operası, 18. yüzyılda opera dizisinin popüleritesini paralel hale getirmeye başladı. Opera serianın eylemleri arasında gerçekleştirilen bir etkileşim müzakeresi olarak başladı. Bir intermezzo olarak adlandırılan bu minyatür opera, ortak sınıftan sahneler ve karakterler, çizgi roman grafikleri ve basit müzik gibi İngilizce ve Fransızca çizgi roman ameliyat stillerine benzer birçok özellik içeriyordu. Ancak, İngilizce ve Fransızca arasındaki önemli bir fark tarzlar ve intermezzo, müziğe bırakılan sözlü, anlamlı diyalogun korunmasıydı. İntermezzonun bağımsız bir tür olarak yükselişi, opera La serva padrona'nın Giovanni Battista Pergolesi tarafından aşırı popüleritesi ile işaretlenir. Komik İtalyan operasına olan talep belirginleştikçe, intermezzo opera buffa olarak bilinen büyük, tam ölçekli aşamalı eserlere genişledi. Opera buffa genellikle iki eylemden oluşuyordu ve opera serianın mitolojik alanlarını ve karakterlerini değiştirerek sıradan insanlara odaklandı. Barok döneminin yüksek erdemlerini sıradan bir komedi lehine reddeden günümüz sahneleri ve soprano ve castratinin virtüözik şarkılarını basso buffonun esprili "pıtırı" yerine koydu. Opera buffanın yenilikleri olur. Mozart'ın sahnelenen kompozisyonlarının çoğu için temel taşları haline gelir. Bu opera tarihinden ve dönüşümlerinden, singspielin eşsiz bir Alman sanat formuna dönüştürülmüş halidir. Alman operasının gelişiminde İngiliz ballad operası, Fransız operası-comique ve popüler opera, konuşma diyalogu ve ortak sınıf konuları da dâhil olmak üzere İtalyan opera buffasının yenilikleri önemliydi. Bu tarzların ve yerli etkilerin birliği singspieli yarattı (Hughes, 1974: 345).

Singspielin modern anlayışı, yüzyıllarca süren dönüşüm ve netleşmenin sonucudur. Anlam bilimdeki farklılıklara rağmen, Singspielin New Grove Operası

Sözlüğü'nde bulunan sınıflaması, kelimenin tam anlamıyla "söylenen oyun" olarak tercüme edilmiştir ve 18. yüzyılın hafif Alman operasına atıfta bulunulduğu anlaşılmaktadır. Singspiel türünde sözlü diyalog kullanılmaktadır ve komik veya duygusal konulara dayanmaktadır. Bu türdeki karakterler genellikle köylülerden ve diğer kasaba halkından oluşan daha düşük bir sınıftır (Bryant, 2012: 4).

Singspielin sözlü tiyatrodan gelişmesi, bu eserlerde metin ve dramının önemini büyük ölçüde etkiledi. Georg Philipp Harsdorffer'ın işaret ettiği gibi, bu önemin kanıtı terimin kendisinde bile bulunabilir. Harsdorffer, önce Alman isimlerinin doğasını anlayarak singspiel terimi üzerine çok fazla ışık tutabileceğini açıklar. Bileşik isimlerin hallerinde, kesin vurgu, genellikle kelimenin son kısmına yerleştirilir. Bu yüzden singspiel terimi, kelimenin tam anlamıyla "oyun" anlamına gelen "oyun içindeki şarkılar" olarak çevrilebilir. Daha fazla yer alan bir tür için metin ve tiyatrodan ziyade müziğe vurgu yapan Harsdorffer, kelimenin tam anlamıyla "şarkılar içerisinde oyun" olarak çevrilen spielgesang gibi bir terimin daha çok tercih edildiğini söylüyor. Bu nedenle, singspielin oyuncularını, hareket edebilen şarkıcılardan çok şarkı söyleyebilen aktörler olarak tanımlanmaktadır. Ancak, bu genel özellikler, singspiel ve Alman operasının yaratılması sırasında tutarlı değildi. 18. yüzyıldaki Almanya'da siyasi, dini ve kültürel bölünme atmosferi, tek ve birleşik bir Alman operası tarzının geliştirilmesini engelledi (Hughes, 1974: 345).

Donald Jay Grout tarafından Batı müziği tarihinde "ilk modern Alman operası" Die Zauberflöte, Alman singspielin zirvesini temsil etmiştir. Die Zauberflöte, Avrupa'nın stil füzyonunun singspiele eşi görülmemiş derecede bir birliktelikle eşlik ettiğini gösteriyor. En kritik olanı birleştirerek İngiliz, Fransız, İtalyan ve erken Alman operasının unsurları çağdaş Alman düşüncesiyle şekillenirken Mozart, "grosse oper" dediği şeyi ve Grout'un "gerçek Alman operası" olarak yorumladığı şeyi yarattı. Bu, Alman opera temsilcilerinin en temsilcisi, rakip opera formlarının özelliklerini tek bir yapıcı eserde birleştirmeyi başardı. Ballad operası ve Fransız opera-comiqueinden konuşulan diyalog ve basit halk ezgilerinin unsurları geldi. Ortak insanın teması İngilizce, Fransızca ve İtalyanca çizgi roman operalarından Die Zauberflöte'a verildi. Aynı şekilde, popüler İtalyan opera dizilerinden de çok büyük oranda etki görülmektedir. Bu tarzdan Die Zauberflöte'ta

bulunan virtüöz arya ve şarkı söylenenlerin yanı sıra hikâyeye dokunan kraliyet ve asil temalar geldi. Mozart, Die Zauberflöte içinde sözlü diyalogu bir araya getirerek ve sözlü söyleyerek, birleştirerek, halk türküleri ve büyük aryalara katılarak, prensin ve fakirin hayatını harmanlayarak opera stillerini birleştirdi (Bryant, 2012: 17).

Opera sanatındaki tüm bu gelişmeler üzerine opera, Richard Wagner ile yeni bir aşamaya daha ulaşmıştır. Operaya yapısal olarak getirmiş olduğu yenilik “leitmotiv”dir. Operalarındaki temel fikri bu belirli motifler açıklamaya yardım eder, yer yer bir olay veya kişiyi dinleyiciye hatırlatır. Wagner, müzik tarihinin en devrimci ve tartışmalı bestecilerinden biri olmuştur. Weber ve Meyerbeer’in etkisi altında başlayarak yavaş yavaş yeni bir opera kavramını “Gesamtkunstwerk” (tam bir sanat eseri) bir müzik, şiir ve resim füzyonu olarak geliştirdi. Orkestranın rolünü ve gücünü büyük ölçüde artırdı, karmaşık bir leitmotiv ağıyla skorlar oluşturdu, drama karakterleri ve kavramları ile ilişkilendirilen temaları yineledi, bunların prototipleri Der Fliegende Hollander, Tannhauser gibi eski operalarında duyulabilirdi. Wagner tüm sanat eserlerini operalarında birleştirmeye çalışmıştır. Müzik, şiir, resim, ışık ve mimari ile operaları toplu olarak sanat eseri halinde sergilenmek istenmiştir. Bu büyük sanat politikacısının etkisi günümüze kadar devam etmiş ve opera sanatındaki devrimleri geniş yankılar bulmuştur (Donington, 1990: 68).

Richard Wagner, tam da singspiel türünde olduğu gibi gerçek sanatın kollektif olması gerektiğini, bütünlüğü sağlaması gerektiğini savunmaktadır. Örneğin; bir Yunan tragedyası yalnızca tragedya yazarlarına ait değildir; o aynı zamanda Atina’ya ait bir eserdir. Wagner, bir sanatçının hem ortaya çıkardığı sanat eserinden bireysel olarak memnuniyet hissettiğini hem de elde ettiği başarı ve toplumun beğenisini alarak ödüllendirildiğini belirtir. Ona göre işte bu gerçek sanatın kendisidir. Sanatçı içinde yaşadığı toplumla, şehirle bütünlük içindedir. Ürettiği eserlerde de hayata dair tüm motifler eserinde yer almaktadır. Bu bağlamda modern sanat içinde bulunan sanatçılar gerçek sanat eseri üretemezler. Bu durumun sebebi de sanatçının eksikliği değildir, bireyi olduğu toplumdur. Zira modern sanatçı bir ücret karşılığında işe alınır ve eserini ortaya koymasına istenir. Sonuç olarak yerine getirdiği faaliyet yalnızca sanatsal meslekten öteye gidememektedir (Wagner, 1976: 29-34).

Wagner, opera sanatının bilhassa dans, müzik, şiir gibi sanat türlerini bir araya getirme çabası olduğunu belirtmiştir. Lakin tam olarak bu çabanın başarıya ulaştığını söylemek mümkün değildir. Opera içinde yer alan sanat dallarının tamamı kendi bağımsızlıklarını muhafaza ettikleri gibi tam anlamıyla kendi aralarında bir birleşim ve bütüncüllük sağlanamamıştır. Müzik sanatı diğer sanat türlerine karşı baskın bir şekilde öne çıkmıştır. Bu durumu aşabilmek adına bütüncül sanat yolunda başarılı eserler ortaya koymak isteyen sanatçılar da Mozart, Cristoph Willibald Gluck ve 19. yüzyıl Fransız bestecilerinden olan Richard Wagner gibi isimlerdir (Uslu, 2017: 25).

Wagner, müziğin şekilsel gücünden ziyade vurguya, ortaya çıkan pozitif duygusal belirsizliğe, duyguların mükemmel bir şekilde ifade ediliş tarzına odaklanır. Liszt tarafından ortaya konulmuş olan bazı fikirlerden çok da uzaklaşmadan, Rousseau'nun şiir ve müziğin sahip olduğu kökensel birliği düşüncesini kendi bütüncül sanat kavramına erişebilmek için tekrardan ele alır. Bütüncül sanat fikrinin çıkış noktası, tüm sanat dallarının daha bütünlüklü bir ifadeyi sunabilmek adına ortak bir amaç etrafında toplanması ilkesinde birleşen romantik sanat olgusudur. Bütüncül sanat, geleceğin sanat anlayışı olacaktır. Dans, şiir, müzik gibi birden fazla sanat dalının bir araya gelmesi, tüm sanatların ortak bir platformda buluşmasıdır. Wagner'in kendisinin parodisi şeklinde nitelediği geleneksel sanatla özdeş duruma gelemeyecek dramdır. Wagner'e göre dram, yalnızca bir müzikalden ibaret değildir. Doğru, bütüncül ve biricik sanattır. Kısacası bütüncül sanat, sanatın ifade tarzını kendi birliği ve bir araya getirici iletişimsel özelliği içine yeniden uyumlu hale getirecek sanat biçimidir (Fubini, 1993: 110).

Wagner, Beethoven'ın Dokuzuncu Senfonisi'yle ses ile sözcük arasında gerçekleşen gizil kaynaşımı önceliğine aldığını ifade etmektedir. Bir eser ortaya konulurken şairin bildiğini müzisyen de bilmektedir. Bir eserde emeği geçen her sanatçı birbirinin gördüğü, hissettiği şeyi bilir. Bu bağlamda her sanatçının bildiklerinin aynı şey olduğu gerçeğinden hareketle kökensel duruma yeniden dönmek gerekmektedir. Wagner'e göre bir şair aynı zamanda bir müzisyenken; bir müzisyen de bir şairdir. Bu durumda her ikisi de bütüncül sanat insanını temsil etmektedirler (Fubini, 1993: 110).

Gerçek manada sanatın tekrar doğması için “sanatsal meslek” değil, “sanat” kurulması gerekmektedir. Singspiel tarzını bünyesinde barındıran bu bütüncül sanat, geleceğin mükemmel sanatı için yeni eserleri yargılayabilecektir. Bu durum da ancak özgür seyircilerin yaratılması ile mümkün olacaktır. Bunun içinde halkın sanat gösterilerini ücretsiz olarak seyredebilmelerine olanak sağlanması gerekmektedir. Böylelikle bütünsel sanat eseri “tamamlanmış insan doğasının mutlak, doğrudan temsilini” mümkün hale getirecektir. Bu şekilde tüm sanat türlerine ait yöntemlerden faydalanılmış olacak ve ayrı türler de ortadan kalkarak bütüncül sanat içinde yerini alacaktır.



İKİNCİ BÖLÜM

SİHİRLİ FLÜT OPERASI

2.1. Eserin Yazıldığı Dönem Özellikleri

18. yüzyılda Avrupa yeni bir çağ başlangıcının belirtilerini gösteren gelişmelerin olduğu bir dönemdedir. Ülkeler arasındaki siyasal çekişmelere karşın Avrupalı aydınlar, toplumsal huzursuzluklarının kaynağının süregelen kilise baskısı olduğu yolunda ortak bir görüş çerçevesinde toplanmaya başlamışlardı. İnsanlık tarihinde “Aydınlanma Çağı” olarak geçen bu döneme ait ilk gelişmeler 17. yy. da başlamış ve 18. yy. başlarında büyük bir ivme kazanmıştır. Bu düşünce, insanın akılsal yeteneğinin ve etkinliğinin yaraştığı yere konması konusunda çok önemli bir etki yaratmıştır. Aydınlanma düşüncesinin temeli Tanrı, akıl, doğa ve insan kavramları arasında yeni bir denge kurulması ve yeni bir birleşime gidilmesidir. Bu görüşü savunun aydınlara göre, mucizevi yaradılışa inanma dönemi artık bitmiştir (İDOB, 1996: 50).

Öte yandan, o güne dek Avrupa sınırlarının ötesinde ne olup bittiğinden, başka toplumların uygarlık düzeyinin ne olduğundan haberi olmayan Avrupa toplumları, bu bilgi çağının başlamasıyla, Avrupa dışı toplumları da tanımaya ve bu toplumlarda da erdemli düşüncelerin olabileceğine tanık olmaya başlamışlardır (Nutku, Özdemir 1996: 23).

Aydınlanma Çağı doruk noktasına 1789 Fransız Devrimi ile ulaşmıştır. Fransa dışında, İtalya ve İngiltere’de de aydınlanma anlayışından etkilenen hatta aydınlanma düşüncesini biçimlendiren yeni düşünürler ortaya çıkmıştır. Özellikle edebiyat alanında görülen etkiler, akılcılığı “bilgiye körü körüne bağlılık” ile suçlamıştır. Aydınlanma akımı mutlak değerlere sıkı sıkıya bağlı olan kiliseye savaş açarken, doğal olarak akıl dışı olan tüm öğretilere karşı tavır almış ve sırt çevirmiştir (Duman, 2010: 46).

Avrupa aydınının bu yeni biçimlenen düşünceleri, felsefenin ve toplumsal boyutun yanı sıra, sanatta da etkili olmuştur. Bu etkiler ağırlıklı olarak edebiyatta izlenebilmekle birlikte, tiyatrodan ve bir ölçüde operada da yeni eğilimler yaratmıştır.

18. yy. ın ikinci yarısında yaşamış bir besteci olan Mozart'ın yaşadığı dönem felsefe ve buna bağlı gelişen sanat akımları bakımından oldukça yoğun bir dönemdir. Mozart, yeteneği çok küçük yaşta fark edilip bu özelliğine göre yönlendirilmiş bir sanatçıdır. Bu açıdan Mozart, ne Beethoven ne de Wagner ile bir tutulabilir. Onu yönlendiren babası Leopold için temel kaygı, oğlunun iyi eğitilmiş ve yüksek kültürlü bir insan olarak sanatına bu birikimle yön vermesi değil, Tanrı vergisi yeteneğinin değerlendirip yaşamını bu yolla kazanması olmuştur (Pestelli, 1984: 132).

Mozart'ın çağı ile ilişkisini irdelemek istenirse çağındaki gelişmelerden etkilendiğini, daha doğrusu bu gelişmelerle ilgilendiğini bile söylemek oldukça güçtür. Çünkü Mozart, ne aydınlanma çağının önde gelen kişileriyle ilişki kurmuş ne de bazı akımların bir temsilcisi olmuştur. Dar çerçevede düşünülürse Mozart politikayla hiç ilgilenmemiştir. Yaşadığı çalkantılı dönemin izlerini yaratılarına yansıtmadığı gibi, düşünsel boyutta da dönemin önemli olaylarıyla ilgilenmemiştir.

2.2. Libretto

1748'de doğan ve 1812'de ölen Emanuel Schikaneder Viyana popüler tiyatrosunun en başarılı kişilerinden biridir. Yaşadığı devirde tiyatro ile ilgili aklınıza gelebilecek her şeyi yapmıştır – şarkıcılık, aktörlük, prodüktörlük, şairlik, tiyatro sahibi- ve bunların hepsinde maddi olarak büyük başarı kazanmıştır (Warrack, West, 2000, 2003: 579). O devirde halkın eğlence hayatı ile ilgili gerçekte ne istediğini çok iyi anlamış ve bu talebi karşılamakta hiçbir şeyden çekinmemiştir. Örneğin Graz şehrinde bir askeri kampta askerlerin de aktif olarak rol aldığı, Ordu'yu konu eden bir oyunu üçbin kişilik bir seyirci oynamıştır (Sadie, 1997: 1201).

Mozart'la tanışması 1779 yılında menejerliğini yaptığı kendi turne tiyatrosuyla Salzburg'da oynadığı bir oyun sırasında olmuştur. Salzburg'da kaldığı sırada Thomas Gebler'in yazdığı "King of Egypt" (Mısır Kralı) adlı bir oyun

sahnelenmiştir. Bu oyun için altı yıl kadar önce Mozart bazı enstrümantal çalışmalar yapmış Emanuel Schikaneder Salzburg'da bu oyunu oynamaya karar verince daha evvel yaptığı çalışmaların revize edilmiş şekilleri yeni prodüksiyonda yer almıştır (Grout, Williams, 2003: 28). Bilindiği kadarıyla, 1779'daki bu tanışmadan sonra Libretist on yıl kadar ortadan kaybolmuştur. 1789'un baharında birçok maceradan sonra Viyana'ya yerleştiği, yıllardır görüşmediği karısının Viyana'da Theater auf der Wieden adında bir tiyatro işlettiğini öğrenmesi, bu şehri seçmesine sebep olmuştur. Bu tiyatro, Viyana şehrinin büyük binalarının bulunduğu bölgenin ortasında tahta bir barakadan ibarettir (Parker, 1994: 8). Aile bölgede bulunan ve hafif meşrep eğlence tarzına çok düşkün olan o devrin halkına göre oyunlar sergilemeyi çok iyi bilen Marinelli tiyatrosuyla rekabete mecbur kaldığı için maddi açıdan zorlanmaktadır (Büke, Altınel, 2006: 27).

Kısa bir durum değerlendirmesinden sonra tiyatronun başına geçer ve Marinelli ile boy ölçülebilecek yapıtların peşine düşer. Tiyatrosunda başarı kazanan Kasperl tiplemesine karşılık halk komiği olarak Tirollü köylü ve Budala Bahçıvan Anton adıyla bir tipleme yaratır. Bu hafif eserlerin yanında ciddi operalar ve oyunlar da sahnelemeyi ihmal etmez (Grout, Williams, 2003: 13).

Gerçek şudur ki gizlilik ve şüpheye dayalı karakteriyle her zaman karanlıkta kalmış olan Emanuel Schikaneder orta sınıf seyircisi olan tiyatrosuna adam çekmeyi bilmesi sayesinde Viyana'da gayet iyi tanınıyordu. Shakespeare'nin Hamlet'ini çok zalimce oynamayı becermesi kadar, en aşağı seviyede komedileri de başarıyla canlandıran bir aktör olması ona şöhret kazandırmıştı. Seyirci çekmek için çok özel efektler ve bazen süprizler hazırlamayı gayet iyi bilirdi. Almanya'da argoda hala kullanılan "schikanederi" tabiri bu kişinin dikkat çekebilmek için uygulamaktan kaçınmadığı türde bir çeşit lâubalilik, seviyesiz eğlencelik şakalar için kullanılır (Sadie, 1997: 1203).

Bayağı bir eğlendiriciden, Viyana'nın en önemli emprezaryosuna dönüşmesi oldukça enteresan bir hikâyedir. Seyirciyi doğru özümseyerek ve halkın ne istediğini gözlemleyerek bir temel oluşturmuş ve yükselmek için çok çalışmıştır (Smith, 1970: 5). Neşesi ve hayata düşkünlüğü ile tanınan Mozart'ın bu tür bir adamla aynı şehirde

yaşayıp da Salzburg'ta başlayan dostluğunu pekiştirmemesi her ne kadar düşünülemezse de dostluğun yenilenmesinde en büyük unsur, çok iyi bir koloratür soprano olan Mozart'ın baldızı Josefa Ofer'in tiyatrosunda çalışıyor olmasıydı (Sadie, 1997: 1203).

Schikaneder, Mozart'a götürdüğü, beraber opera yapma teklifinde operanın konusunun ne olacağını pek fazla önemsemiyordu. Onun için önemli olan iki unsur vardı; devrin zevkine uygun olarak sihir, oryantalizm ve doğaüstü güçleri konu edecek ve mutlaka oyunda kendisi de bir rol alacaktı. Sihirli Flüt ile yakaladığı başarıyı bir daha tekrarlayamadı (Grout, Williams, 2003: 57). Schikaneder tarafından ikiyüz yirmi üç kere sahnelenen bu opera onun en büyük çıkışıydı. Daha sonra yaptırdığı ve devrin en iyi şarkıcılarının toplandığı korosuyla ünlü Theater auf der Wieden'in kapısına diktiği Papageno heykeli, belki de onun büyük dahi Mozart'a olan teşekkürünün bir ifadesidir. Aynen Papageno gibi egoist ve pragmatik bir karaktere sahipti. Sona doğru yaratma gücü tükendiği için değil, onu ayakta tutan orta sınıf tiyatro seyircisi türü oyunlardan bıktığı için gözden düştü. Karakterindeki çarpıklıklar sebebi ile 4 Mayıs 1789 yılında bağlı bulunduğu Üç kâseye ulaşan Karl mason locasından da çıkarılmıştır. Çok zenginlik içerisinde yaşamasına rağmen yoksulluk içerisinde Viyana'da küçük bir odada ölmüştür (Fisher, 2003: 19).

2.2.1. Librettonun Ortaya Çıkış Öyküsü

Emanuel Schikaneder belki de Mozart'ın en iyi arkadaşlarından biri, onun hayatında birçok kere de giriş çıkış yapmış önemli bir kişidir. Bu giriş ve çıkışlardan biri 1791'de Sihirli Flüt'ün doğmasına sebep olmuştur. Dahi sayılan Mozart'la vasat bir sanatçı olan Schikaneder' in Viyana'nın zorluklarla dolu o günkü tiyatro ve sahne hayatında el ele verip çalışmaları sonucu ortaya çıkan Sihirli Flüt'ün başarısı bir ibret öyküsü sayılabilir (Sadie, 1997: 1206).

Bir Alman operası yazması için Mozart'a götürdüğü teklif, besteci tarafından iki sebeple hemen ve memnuniyetle kabul edilmiştir. İlk sebep, o sıralarda maddi durumunun çok kötü olması ve Schikaneder gibi para kazanmayı bilen biriyle beraber iş yapmanın getireceği yararı bilmesi; diğer sebep, çok uzun zamandır

Almanca bir opera yazmak istemesidir (Parker, 1994: 27).

O yıllarda sarayda önemli bir kültür savaşı yaşanmaktadır. İmparatorluk tebaasının çoğunun ve kraliyet ailesinin ana dilinin Almanca olmasına rağmen, kültür ve sanat dilinin İtalyanca olması isteniyor, Mozart ise başka birçok konuda olduğu gibi bu konuda da başkaldırarak Almanca opera yazmak istiyordu. 1782’de bestelediği Saraydan Kız Kaçırma bu çizginin ilk eseri idi (Sadie, 1997: 1207).

Operayı demokratikleştirme yolunda ikinci bir Almanca opera yazmanın zamanı gelmişti. Opera tarihinin eşsiz eserlerinin başında gelen Sihirli Flüt’ün ortaya çıkış hikâyesini Sayın Nadir Nadi’nin Mozart’ın son yılı adlı eserinden öğreniyoruz:

1791 başlarında otuzbeş yaşındaki Mozart, hasta değildir, ama yorgundur. Her zamanki gibi parasızdır. Yarına güvenmemek, yarının ne olacağını bilememek, onu stresi içinde bırakmaktadır. Martin ilk haftasında Schikaneder adında bir tiyatro direktörü, sabah karanlığında Rauhenstein sokağındaki eve, Mozart’ı görmeye geliyor. Bizimki henüz yataktadır, iki adam Salzburg’dan beri tanışmaktadırlar. İkisi de masondur. Yalnız tiyatro direktörü değil aynı zamanda piyes yazarlığı, sahne koyucusu ve başarılı aktör. Kalın sesiyle gerekirse operalarda başrollerini de üstlenmektedir. Trupunun içinde bulunduğu sıkışık durumdan söz ederek, Mozart’tan yardım ister. Kendi muhtaç-ı himmet durumundaki Mozart bu yarı bohem arkadaşına nasıl yardım etsin? Bugün Theater an der Wien’in bulunduğu yerde o zamanki adıyla Theater auf der Wieden ‘i kiracı olarak işletmektedir. Bugün kentin içine girmiş olan o semt o zamanlar henüz kenar mahalle sayılmaktadır (Orrey, 1972, 1987: 8).

Kimseyi kıramayan, kendisi ne denli darda olsa da başkalarına yardımdan kaçınmayan Mozart, birkaç gün düşündükten sonra öneriye olumlu cevap veriyor. Ona bir metin getiriyor. Bu Wieland’ın “Cinnistan” adlı öyküler kitabından alınma bir söylence, bir masaldır. Söyleyince Mozart’ın hoşuna gidiyor.

Kabul! Nasıl olsa metinde istek istediği her değişikliği peşin peşin razı olacaktır. Bundan kuşkusu yoktur. Hemen çalışmaya başlıyor. Adı Sihirli Flüt, konu: bir şark masalı. Cinler, periler, Mısır tanrıları kızı kötülük simgesi bir yaratık tarafından kaçırılan bir iyilik kraliçesi, onu kurtarmaya ant içen dürüst bir prens.

Elbette kurtaracak ve elbette üzüyor bırak güzel prensesi alacaktır (Şatır, 1977: 51).

Onlar ermiş muradına, biz çikalım kerevetine! Böylesine çocuksu bir söylenceden yorgun, bitkin, boğucu gırtlakını aşmış Mozart ne çıkarabilir? İş bu kadarıyla kalmıyor. Çalışmanın daha başlarında bir başka kenar kent tiyatrosunda (Leopoldstadt Theater) aynı konu üzerinde çalışıldı hem de çalışmaların çok ilerlediği öğreniliyor.

Dostların anlattığına göre, kimi diyaloglar tıpkı tıpkısına birbirini andırıyor. Ne yapmalı? Devam et devam etseler hem geç kalacaklar hem de Leopoldstadt Trupuna öykünmüş olacaklar. Müziğe öykünmek olası değil, ama konu aynı olduğundan tatsız bir durum. Mozart’la kafa kafaya verip konuşuyorlar. Karar; oyundan vazgeçmeyecekler. Yalnız temel konuyu ters yüz edip değiştirecekler, iyilik kraliçesi kötülük simgesi, gece kraliçesi olacak. Kötü yaratık da İyiliğin, doğruluğun, ta kendisi olarak ortaya çıkacak. Sihirli Flüt çalışmaları henüz sona ermeden, Mozart’a hemen iki başvuru daha oluyor. Biri Leopold II onuruna Prag da yapılacak Bohemya Krallığı taç giyme törenleri için yeni bir opera bestelemesi, ikincisi de yeni ölmüş bir soylu eşinin ruhuna adanmak üzere bir Requiem yazması. Requiem’i ısmarlayan kişi yarısını peşin ödemek vaadiyle yüz dükadan söz ediyor. Durumunu bildiğimiz Mozart’da çaresizlikten kabul etmek zorunda kalıyor (Greenberg, 1997: 192).

Gerçi Sihirli Flüt büyük ölçüde tamamlanma yolundadır. Taç giyme törenlerinde ise eylül başına dek ancak bir ay kalmıştır. Yani bu süre içerisinde Mozart üç büyük yapıta yükümlü. Altından kalkılır yük değil.

Bu İtalyan şairi Metastase’den uyarlanmış (La Clemenza di Tito) Titus’un Hoşgörüsü ya da Titus’un Bağışlayıcılığı adında bir opera (18. yüzyılda taç giyen krallar ve imparatorlar adına böyle Grek ve Roma tarihi ile ilgili yüceltici, görkemli gösteriler düzenlenirdi). O törenlerde yeni bir opera sahnelenmekte alışılmış bir görünekti. Mozart her şeyi bırakıp Prag’a gidiyor ve yaklaşık 20 günde yapıtı tamamlayıp, Viyana’ya dönüyor. Prag’lı mason dostların gösterdiği çok sıcak ilgiye karşın, Mozart gene çok yorgun ve üzüntülüdür. Prömiyeri başarılı olmamış nezaket

alkışlarıyla perde kapanmıştır (Şatır, 1977: 51).

Viyana'ya döner dönmez bir yandan kendine verirken öte yandan Sihirli Flüt'ün provalarıyla uğraştığı görmüştür. Mozart'ın yazdığı operalarda her zaman güftenin besteye (şarkıya) uymasını istediğini babasına; nedeniyle yazdığı mektupta belirttiği gibi şiir müziğin ihtiyatlı kızı olmalıdır tezini biliyoruz. Bunu başarmak için çok dikkat eder, hangi şarkıcı hangi rolü üstlenecek, aryları ona göre bestelemiştir. 'Sihirli Flüt'ün ilk temsilinde rolünü üstlenmiştir. Kalın bir sesi olan iyi bir aktördür ve metni yazan da oydu (İren Bolar, 1998: 72).

2.2.2. Libretto'ya Sahip Çıkan Diğer Yazarlar

Sihirli Flüt'ün metnin orijini hakkında birçok bilinmez vardır. Bugüne kadar yazılanlar da, kimine göre söylenti diyebileceğimiz, ama kiminin de doğruluğu kuşku götürmeyen çeşitli söylemler, bilgi ve belgeler bulunur. Schikaneder birçok konuda ciddiyetten ve devamlılıktan uzak davranışları sebebiyle tüm librettoyu tek başına yazmış olabileceği bazı çevrelerce hep kuşkuyla karşılanmıştır. 1849'da kendisi de tenor ve opera direktörü olan Julius Cornet tarafından yazılan "Alman Operası ve Yeni Tiyatro" adlı kitapta Giesecke olarak bilinen asıl adıyla Johan Georg Metzler'in bir itirafından bahsetmiştir (Sadie, 1997: 1205). 1819'da Viyana'da bir yemekte kendisine ve yemekte bulunan diğerlerine sihirli Flütü aslında kendisinin yazdığını, Schikaneder 'in sadece Papageno ve Papagena bölümlerini yazdığını söylediğini belirtir (Rudlin, 2000: 10).

1761'de doğan Giesecke oldukça ilgi çekici bir kariyere sahiptir. Goethe'nin Schiller'in ve diğer ünlü Alman şair ve yazarların yakın dostu olmuş, Hamlet'i tercüme etmiş ve bilindiği kadarıyla Goethe'nin Wilhelm Meister adlı eserine ilham kaynağı olmuştur. Sihirli Flüt'ün yazıldığı günlerde tiyatrosunda görevliydi. Daha sonra mineraloji okumak için sanat hayatından ayrılmış, Danimarka'da okumuş, bir müddet Yunanistan'da çalışmıştır. Dublin'de 1833'te ölünceye kadar Mineroloji derneğinin başkanlığını yapmıştır (Orrey, 1972, 1987: 8).

Giesecke'nin Sihirli Flüt librettosunda söz hakkı olduğunun en büyük kanıtı, 1778-1858 yılları arasında yaşamış olan piyanist ve besteci, ünlü Mozart uzmanı

Otto Jahn'a göre, 1798 yılında Viyana'da tanıştığı Giesecke'nin Sihirli Flüt'ü kendisinin yazdığını bizzat anlattığı nakletmesidir (Grout, Williams, 2003: 98).

Bu söylentiler doğru olsa bile Giesecke'nin, ilk oyunun metin kitabına libretist olarak niye Schikaneder ile birlikte adını yazdırmadığı merak konusudur. İlk oyunlarda şöyle veya böyle katkısı olduğu muhakkaktır. Ama bilinen odur ki eser, Mozart tarafından ortaya çıkarılmış ve müzik tarihine armağan edilmiştir (Warrack, West, 2000, 2003: 580).

2.2.3. Libretto'ya Kaynak Olan Eserler

Chretien de Troyes'nin "Yvain ya da Le Chevalier au Lion" (1177) isimli eseri. Abbe Terason'un "Sethos isimli romanı (1670-1750). Tobias Philips von Gebler'in "Thamos. König in Egypten" isimli beş perdelik oyunu. 1786 yılında, Winterthur'da 1. cildi yayınlanan, çeşitli masallardan oluşan bir koleksiyon: "Dschinnistan öder auserlesene Feen-und Geiser-Marchen, theils neu erfunden. Theils neu übersetzt und umgearbeitet." 1789 yılında ilk defa, frihaus-Theater auf der Wieden'de sahnelenen, Paol Wranitzky'nin "Oberon, König der Elfen" (Oberon, Perlerin Kralı) isimli eseri. 8 Haziran 1791 yılında Joachim Perinet'in yazdığı, Wenzel Müller'in bestelediği üç perdelik bir sing spiel olan "Der Fagottist, öder Die Zauberzither" (Fagotçu ya da Sihirli Zither: kanuna benzeyen bir çalgı). 1763'te oynayan Philips Hafner'e ait "Megara" adlı oyun. Mozart Sihirli Flüt'ü planlamaya başladığında, Schikaneder'in tiyatrosunda Wranitzky tarafından bestelenmiş, Christoph Martin Wieland'ın birçok yazardan derlediği ve 1786'da yayınlanan "Cinnistan" isimli doğuma saldırı antolojisinden alınmış isimli bir eserin provaları yapılıyordu. Sihirli Flüt'ün kökeni bu masallardan biri olan ve Jakob August Liebeskind tarafından yazılan "Lulu ve ya Siirli Flüt" isimli bir doğu masalına uzanıyor (İren Bolar, 1998: 73).

Bu masalın orijinali ile Sihirli Flüt karşılaştırılırsa yapılan değişiklikler şöyle sıralanabilir.

Öncelikle, başkahraman prensin adı Tamino değil Lulu'dur (Sadie, 1997: 1221). Kendisi Horasan kralının oğlu. Gece kraliçesi kötü kalpli değil, iyi kalpli bir

peri, adı da Perifirime. Bizim öykümüz de erdemli ermiş Sarastro, masalda aslında Kaşmer Krallığı'nda yaşayan kötü kalpli bir büyücü ve adı da Dilsenbuin. Şunu hatırlatalım ki operanın birinci perdesinde de gece kraliçesi iyi kalpli bir peri, ikinci perde de ise kötü kalpli bir sihirbazdır. Nasıl olursa olur ikinci perdede bu iki karakterin rolleri 180 derece değişir. Kaçırılan şey masaldı perinin kızı değil, periye ait olan tılsımlı bir kılıçtır. Operada sıradan bir insan olarak çok önemli bir rolü olan kuş adam ise masalda hiç yoktur (Warrack, West, 2000, 2003: 585). Operaya adını veren ama ancak zaman zaman bir rolü olan sihirli flüt masalda da vardır ve hemen her işi o sihirli bir yüzük başarır. Perinin kızı değil ve tılsımlı kılıcı geri alması halinde prenze ödül olarak verir.

Her ne kadar yukarıda bahsedilen eserler ile benzerlikler olsa bile Mozart ve yaratıcı zekâsı bu eserlerin üstünde ve çok daha farklı bir eser üretmiştir. Bu anlamda, Sihirli Flüt'ün, özgün ve gerçek anlamda bir sanat eseri olarak nitelendirilmesi doğru olur.

2.2.4. Libretto'da sembolizm

Ana tema olarak Lulu veya Sihirli Flüt masalından ve yukarıda belirtilen diğer eserlerden yola çıkarak yazılan libretto aslında saf ve salt bir masal olarak hazırlanmaya başlamıştı. Almanca bir opera yazmak Mozart'ın öteden beri düşlediği bir çalışmaydı. Ancak şimdiye kadar hiç masal bestelediği gibi, beslediği tüm operalarda ahlaki veya toplumsal düşüncelere yer verilmişti. Masalda ise bunlardan eser yoktu. Olasıdır ki her iki adımın da mason olmasından ötürü masala masonik bir şekil verilmesine karar vermişlerdir. Mozart, o dönemde Masonik sembolizmin ustası ve binadaki hocaların saygın büyük üstadı, bilgin Ignaz von Born ile tanıştırdı (Warrack, West, 2000, 2003: 585). Büyük bir olasılıkla von Born, onlara inisiyasyon ile ilgili detaylı bilgiler verdiği gibi, 1731 yılında yazdığı Terrason'un yazdığı Sethos isimli kitabı okumalarını önermiştir. Bu Fransızca kitap Antik Mısır'ın inisiyasyon törenlerini anlatmakla kalmamış 19. yüzyıla kadar bu konuda bilimsel bir referans kitabı da olmuştur. Söylenen odur ki, bu kitap o dönemde Viyana'daki tüm localarda bulundurulmakta idi. Operanın planın ve ana hatlarından çok etkilenmiş olduğunu düşünmek yanlış olmaz. Kuşkusuz libretto yazarı (veya yazarları) dışındaki yazılarını

da okumuşlardı. Operanın çalışmaları sırasında öldü (İren Bolar,1998: 76).

Değişime uğrayan libretto, taşıdığı sembolik öğeler nedeniyle birçok araştırmaya konu olmuştur. Farklı kaynakların öne sürdüğü bazı sembolik özellikleri şöyle sıralayabiliriz:

2.2.5. Masonik Sembolizm

Opera karakterlerinin sembolik özellikleri:

- a) Gerçek kişilerle bağlantılı sembolik özellikler,
- b) Soylu kavramlarla bağlı sembolik özellikler,
- c) Mitoloji ile bağlantılı sembolik özellikler.

Operanın yazılmasında, bestelenmesinde, metnin daha sonra uğradığı değişiklikler de adı geçen kişilerin tümü masondur. Mozart hikâyeyi anlamsız bir masal olmaktan çıkarıp mesaj veren bir eser haline getirmek için başvurduğu von Born'un onlara okumalarını önerdiği eserler, mason inanç ve ritüellerini inceleyen hatta öğretici kitaplar olarak kabul edilen eserlerdir (Warrack, West, 2000, 2003: 586).

Mozart, o dönemde masonlara karşı sürdürülen karalayıcı politikaları çürütmek amacıyla bu operada Masonik inançları savunmaya çalışmıştır. Masonik inancının temelini oluşturan hümanist ve aydınlanmacı düşüncenin tüm özellikleri Sihirli Flüt'te bulunur. Librettoyu Masonik sembolizm açısından incelemeyen önce, oyunun temelini oluşturan İsis ve Osiris efsanelerine dönmek gerekir. Çünkü von Born'un yadsınamaz araştırmaları ve yönlendirmeleriyle gerek 18. yüzyıl Masonluğu, gerekse Sihirli Flüt bu kültürden yoğun bir şekilde etkilenmiştir (Warrack, West, 2000, 2003: 586).

2.2.6. İsis ve Osiris

Cihangir GENER Ezoterik Doktrinler Tarihi kitabında -Hans Stephan Stantesson'dan alıntı ile- Osiris' in öyküsünü şöyle anlatmaktadır:

Atlantis' de rahipler, kendi güçlerini arttırmak için (tek tanrılı) ana dini yozlaştırmayı kendi çıkarlarına uygun bulmuşlardı, (Bu) Osiris'in ortaya çıkışına kadar sürdü. Naacal tabletlerinden ikisi, günümüzden 22 bin yıl önce Atlantis' te doğan bu büyük dehâya ayrılmıştır. Tabletlere göre Osiris genç yaşında doğduğu yeri terk ederek Mu' ya gitti ve burada "Bilgelik Okulları'ndan birine girdi. "Üstad rahip ve kutsal kardeş" unvanını alıncaya kadar burada kalan Osiris, dini bir reform başlatmak göreviyle ülkesine geri döndü. Yozlaşmış Atlantis dinine ve rahipler sınıfına karşı kavas açan Osiris güçlü kişiliği ile halkı da yanına aldı ve yozlaşmış rahipleri, itibarını yitiren mabetlerden temizledi. Ölünceye kadar ülkesinin ruhani lideri olan Osiris, kendine teklif edilen imparatorluk unvanını reddetti. Öldükten sonra, izleyenler ve rahip kardeşleri onun anısına, yaydığı dine "Osiris Dini" adını verdiler. Osiris adının Mısır' a Hermes (Tothİdris) tarafından getirildiği, ancak zaman içinde bu dinin yozlaşması ile Osiris' in de ilkel tanrılardan biri haline dönüştüğü sanılmaktadır."

Buna karşılık Mısır Tanrı Kralların Efsanelerine (veya Ölüler Kitabı) göre ise, Osiris' den önceki tanrılar ölmemişler, ama insanların onlara minnet duymamış olmalarından, onların öğretilerini benimseyip uygulamamış olmalarından ötürü, yorgun, umutsuz ve cesaretleri karılmış olarak gökyüzüne dönmüşlerdir. Aralarında yalnız daha insancıl bir tanrı olan, acıyı ve ölümü onlarla paylaşmayı kabul eden Osiris insanları eğitmeyi başarmıştır. İyiliksever ve bilge bir hükümdar olarak da anılan bir yandan karısı ve aynı zamanda kız kardeşi olan İsis' in büyüleyici güzelliği, öte yandan kendi bilgisiyle halkın o zamana kadar tanımadığı uygarlığı onlara sunmuştur. İsis onlara toprağı işlemeyi, buğdaydan un ve ekmek yapmayı; Osiris ise savaşı son verip, üzüm ve arpa yetiştirmeyi, şarap ve bira yapmayı, madenleri işlemeyi, sanatı ve zenaati, adaleti öğretmiştir.

Yönetiminin 28. yılında Osiris, acımasız bir tanrı olan kardeşi Seth tarafından öldürülür. Habeş kraliçesi Aso' nun verdiği danışıklı bir şölene Seth, 72 taraftan ile birlikte, özel olarak Osiris için hazırlattığı çok süslü bir sandığa onu hileyle kapatmayı başarır. Daha sonra Nil' e atılan sandık Tanis boğazından geçerek Akdeniz'e çıkar, Fenike'de Biblos kentinde, bir firavun inciri ağacı altında karaya vurur. Ağaç büyüyüp gelişerek sandığı içine alır. Bir gün bu ağacı görüp hayran kalan Biblos kralı onu kestirerek sarayına sütun yaptırır.

İsis ise, önce yasa bürünür ve sonra sandığı aramaya başlar. Sandığın başına gelenleri öğrenince Biblos kentine gider Kraliçe ile yakın dostluk kurar ve içinde ne olduğunu bildiği sütunu ondan ister. Sütununu kırıp sandığı açan Isis Osiris' in cesedine ile beraber Mısır'a geri döner ve onu gizler. Efsanede bundan sonra Seth' in avlanırken sandığı tekrar nasıl bulduğunu, Osiris'in cesedini 14 parçaya ayırarak tüm Mısır ülkesine nasıl dağıttığı, İsis' in arama işine yeniden giriştiği, bir balığın yuttuğu üreme organı dışında tüm parçaları bulduğu ve ceset üzerine yaptığı sihirli törenle onu tekrar hayata döndürdüğünü anlatır. Yeniden yaşama dönmesine karşı Osiris, yeryüzünde kalmaz "batı bölgesi veya aşağı bölge" denen Khet-Amenti' ni \ yâni bedenden ayrılan ruhların gittiği bölgenin kralı olur. Bu arada Isis, ölü Osiris'den sihirle hamile kalma yolunu bulmuş-ve Horus isimli bir oğula sahip olmuştur. Horus, Delta'nın bataklıklarında gözlerden uzak büyür ve amcası Seth ile nasıl başa çıkacağı kendisine öğretilir. Horus kendisinin Osiris'in yasal oğlu olduğunu kanıtlayabilmek ve babasının öcünü almak için amcası ile yıllarca dövüşür. Sonunda onu alt ederek annesi Isis'e teslim eder. Ama tanrıça öç almak yerine Seth'i bağışlar. Seth boş durmaz, bur kez Horus' un gayri meşru olduğu, bu nedenle taht üzerinde hakkı olmadığı savı ile tanrılar mahkemeye çağırır. Bu doğum şekli ve gayri meşruluk savı bana Aziz Meryem' in Kutsal Ruh' tan Isa' ya hamile kalmasını çağırıştırıyor. Mahkeme 80 yıl sürer, sonuçta Horus, Osiris'in oğlu olarak tanınır.

Burada şu da eklenmelidir ki, operadaki Sarastro karakteri Osiris ile Gece Kraliçesi karakteri ise Seth ile de zaman zaman özdeşleştirilmişlerdir.

İşte Mozart' ın Sihirli Flüt operasının, birinci perdesinin bir bölümlünün, ikinci perdesinin tamamının geçtiği kutsal alandaki güneş tapınağında adı sıkça geçen Osiris ve Isis'in efsanelerinin Ölüler Kitabı'nda anlatılan çok kısa özeti budur.

2.2.7. Kişiler

Tamino (bir Mısır prensi) - Tenor

Papageno (bir kuşbaz) - Bariton

Pamina (Gece Kraliçesi'nin kızı) - Soprano

Gece Kraliçesi - Kolatür Soprano

Sarastro (Isis tapınağı başrahibi) - Bas

Üç çocuk (üç cin) - Soprano, Alto, Mezzosoprano

Mabed hatibi - Bas

İki rahip - Tenor ve Bas

Papagena (Papageno'nun sevgilisi) - Soprano

İki zırhlı tapınak bekçisi - Tenor ve Bas

Rahip, kadın, insanlar, köleler - Koro

Yer: I. Ramses zamanında Mısır'da Isis Tapınağı ve çevresi.

2.2.8. Operanın Konusu

Birinci Perde

Birinci Sahne – Çölde kayalık bir bölge, genç Prens Tamino ava çıkmış, korkunç bir yılanın saldırısına uğramıştır. Yanında oku bulunmadığı için dehşet içinde kaçmaya koyulur, korkudan düşüp bayılır. Sahneye Gece Kraliçesi'nin üç nedimesi girerek ellerindeki gümüş mızraklarla yılanı öldürüp yakışıklı prensi seyre koyulurlar. Ona hayran olmuşlardır. Ellerinde Tamino'ya verilmesi gereken bir mektup vardır. Fakat delikanlının aradıkları kişizade olduğunu anlayamadıkları için zarfı vermeden uzaklaşırlar, durumu kraliçelerine bildireceklerdir. Tamino ayılır, yılanın öldürülmüş, kendisinin de kurtulmuş olduğunu görür. Bu esnada şen bir

aryası duyulur. Aryayı söyleyen, üzeri tüylerle dolu bir elbise giymiş sırtında bir kuş kafesi taşıyan, elinde bir flüt bulunan garip kıyafetli bir adamdır. Söylediklerine bakılırsa görevi, Gece Kraliçesi için kuş tutmaktır. Ayrıca genç kızlara da pek düşkündür (Der Vogelfaenger bin ich ja). Aryası bitince Tamino ona kim olduğunu sorar. Adı Papageno'dur, herkes gibi bir insandır. Prens yılanı Papageno'nun öldürdüğünü sanmaktadır. Fakat kuşçu canavarı görünce titremeye başlar. Kraliçenin üç nedimesi tekrar görünür; birinin elinde testi, ikincisinin elinde bir taş, üçüncüsünün elinde ise bir resim vardır, yüzleri peçeyle örtülüdür. İki adam onları görünce şaşırırlar. Kızların söylediklerine göre, Kraliçeleri onlara şarap yerine su, şekerli çörek yerine bir taş ve bir de kızının resmini göndermiştir. Üçü de veda ederek çıkarken Tamino resmi alır, hayran kalmış, resimdeki çehreye bir anda âşık oluvermiştir (Dies Bildnis ist bezaubernd schön). Aryası bitince bir gök gürültüsü duyulur, şimşek çakar, her taraf kararır, Gece Kraliçesi belirir. Tamino'ya korkmamasını söyleyerek kötülerin elinde bulunan kızının kurtarıcısı olmasını ister (Zittere nicht mein Sohn).

Gök bir daha gürlemiş, Kraliçe kaybolup gitmiştir. Üç nedime tekrar gözükürler, getirdikleri flütü Tamino'ya, küçük çanları Papageno'ya verirler. Bunları iki adama kraliçeleri göndermiştir. Sarastro'nun sarayına gidecek, kraliçenin kızı Pamina'yı kurtaracaklardır. Tehlikeyle karşılaştıkları zaman sihirli flütü veya çanları çalmak yetecek, derhal yardımlarına koşulacaktır. Sarastro'nun sarayını ise kendilerine önderlik edecek üç delikanlı gösterecektir. Tamino ile Papageno şaşkın bakınır, kızlar giderlerken perde kapanır (İDOB, 1985: 75).

İkinci Sahne – Sarastro'nun sarayında Pamina'nın odası. İçeri yanında diğer tutsaklarla beraber Monostatos girerek kızıdan artık aşkına karşılık vermesini ister. Fakat Pamina Monostatos'dan nefret etmektedir. Monostatos, yanındakilere Pamina'yı bağlamalarını emreder. Kız düşüp bayılmıştır. Esirler çıkınca Papageno gözükür. Hayretle etrafa bakmakta, nerede olduğunu anlamaya çalışmaktadır. Birden Pamina'yı görür, yanına yaklaşırken Monostatos ile karşılaşır. Her ikisi de bir süre birbirlerini inceledikten sonra birer korku çığlığı atarak biri bir kapıdan, diğeri başka kapıdan fırlayıp kaçarlar. Papageno tekrar dönerek kıza yaklaşır. Elindeki portreyi kızla kıyaslar ve onun Pamina olduğunu anlar. Pamina ayılmış, Papageno'yu hayretle

süzmektedir. Kuşçu ona olayı anlatır; Gece Kraliçesi genç bir Prensi Pamina'yı kurtarmakla görevlendirmiştir. Eğer bu işi başarırlarsa kız bu yakışıklı kişizade ile evlenecektir. Pamina, Prensini kendisini sevip sevmediğini sorar. Evet, Prens Tamino ona deli gibi âşıktır. Kız bu sözleri büyük bir mutlulukla dinledikten sonra Papageno'nun bir sevgilisi olup olmadığını öğrenmek ister. Hayır, kuşçu kimseyi sevmemektedir. Pamina, bu itirafa pek üzülmüştür. İkisi de aşkı öven bir aryada birleşirler (Bei Maennern welche Liebe fühlen) (İDOB, 1985: 75).

Üçüncü Sahne – Üç ayrı tapınağın bulunduğu kutsal mağara, üç akıllı gençlerinde gümüş palmye dallarıyla görünürler. Onları Tamino izlemektedir. Sarastro'nun sarayına gelmişlerdir. Gençler kişizadeye başarılar dileyerek uzaklaşırlar. Yalnız kalan Tamino etrafına bakınır; «akıl», «iş» ve «sanat»ı temsil eden üç kapıdan birini açıp çıkacaktır. Sağdakine yürür fakat bir anda «Geri çekil!» diye bir ses duyar, soldakine yürür, yine aynı sesler yankılanır. Ortadaki kapıyı açtığı zaman aksakallı bir rahiple karşılaşır. Ona Sarastro'nun akıl tapınağının orası olup olmadığını sorar, tapınak orasıdır.

Rahip delikanlının gayesini öğrenmek ister. Tamino nefret ettiği, insanlık dışı bir yaratık olarak bildiği Sarastro'nun elinden Gece Kraliçesi'nin kızını kurtarmaya gelmiştir. Kız sağ mıdır, değil midir? İhtiyar yumuşak sesi, şefkatli tavırlarıyla buna cevap veremeyeceğini fakat Sarastro hakkında yargıya ulaşmadan önce biraz beklemesini söyleyerek uzaklaşır. Yalnız kalan Tamino sihirli flütünü çıkararak çalar. Odaya biranda vahşi hayvanlar dolar, delikanlı hepsine gitmelerini işaret eder, flütünü tekrar çalar. Uzaktan aynı ses duyulur; «Bu herhalde Papageno olmalıdır» diyerek koşar gider. İçeri Papageno ile Pamina girerler, her ikisi de Tamino'nun flütünü duymuşlardır. Onun uzaklaştığı yöne doğru yürürlerken karşılarında Monostatos belirir, ellerinde iplerle peşinden gelen tutsaklara Papageno'yu bağlamalarını emreder. Kuşçu hemen küçük çanını çalar, Monostatos ve esirler esrarlı bir gücün etkisiyle dans edip şarkı söyleyerek uzaklaşırlar. (Dasklingt so herrlich). Bu arada bir marş duyulur. Sol kapıdan rahipler, sağ kapıdan silahlı askerler ve halk sahneye girerlerken orta kapıda Başrahip Sarastro görünür. Halk Başrahibi selamlamakta, ona olan bağlılıklarını bildirmektedirler. Pamina dayaklaşarak önünde diz çöker ve Monostatos'un kendisinden olmayacak şeyler

istememesi üzerine kaçmaya çalıştığını bildirir. Sözleri bitince sol yanda Monostatos ve Tamino belirirler. Tamino Pamina'yı, Pamina Tamino'yu ilk defa görmektedirler. Önce şaşkın bakışlar, sonra birbirlerine yaklaşıp sarılırlar. Herkes bu garip sahneyi seyrederken Monostatos gençlerin arasına girerek ayırır. Sarastro'ya kendisinin suçu olmadığını, Pamina'yı kaçırmaya kalkan Papageno'nun elinden kurtardığını söyler. Fakat Sarastro durumu anlamış, yargısını yapmıştır. Monostatos'a yetmiş yedi sopa atılmasını emreder. Bu ceza halk tarafından uygun görülmüştür. Başrahip iki yabancıyı, Tamino ve Papageno'nun ruhen temizlenmesi gerektiğini hatırlatır. İki rahip ellerinde tüllerle gelerek bunlarla iki yabancıyı örterler. Sarastro, Pamina'yı alarak orta kapıdan, prens ve kuşçu iki rahiple sağ kapıdan uzaklaşırken perde iner (İDOB, 1985: 76).

İkinci Perde

Birinci Sahne – Tapınağın muhteşem salonu, rahipler sahnenin iki tarafından ilerleyerek ortada toplanırlarken Başrahip Sarastro girer. Prens Tamino'nun ruh yönünden temizlenmesi ve genç çiftin mutluluğa ulaşabilmesi için kendilerine düşen görevi anlatır, sonra Tanrı Isis ve Osiris'den onlara akıl vermeleri, geçirecekleri ağır sınav ve denemeler boyunca sabır ve cesaret sağlamaları için dua eder (O Isis und Osiris). Sağdan Tamino, soldan Papageno girerek ortada buluşurlar. Sorular başlamıştır. Önce orada ne aradıkları, akıl uğruna savaşıp savaşamayacakları sorulur. Tamino soruları cevaplandırır; Tapınağı dostluk ve aşkı bulmak için gelmişlerdir. Savaşmak onların işi değildir. Yaşamaları için gerekli uyku, yemek ve su onları aşka götürecektir, aradıkları sevgiliyi bulup kavuşacaklardır. Ancak Papageno'nu sevgilisi yoktur. Sarastro'nun ona Papagena adlı bir eş vereceğini bildirirler. Sınav başlamış, ikinci bir emre kadar konuşmaktan men edilmişlerdir. Ortalık kararır, ikisi de salonda yalnız kalırlar. İçeri ellerinde meşalelerle üç nedime girerek Gece Kraliçesi'nin tapınağa geldiğini, onları bu durumda görürse her şeyi kaybedeceklerini söylerler ve her ikisini de konuşturmaya çalışırlar. Papageno nedimelere laf yetiştirmeye çalışırken Tamino ona susmasını söylemekte, gevezelikten vazgeçmesini istemektedir. Nedimler çıkarlarken gök gürler, rahiplerin korusu kadınlara «Cehennem olun!» diye seslenmekte, Papageno korkuyla yere düşmüş çırpınmaktadır (İDOB, 1985: 76).

İkinci Sahne – Çiçeklerle bezenmiş büyük bir bahçe. Geri planda bir göl uzanmakta, ayın ışığı su yüzünde yansımaktadır. Monostatos bir gülfidanı dibinde uyumakta olan Pamina'ya yaklaşır, aşkına karşılık vermediği için üzüntüsünü belirtmeye başlar (Alles Fühlt der Liebe Freuden). Monostatos ariasını bitirip uyumakta olan kıza yaklaşırken Gece Kraliçesi belirir, Monostatos'u kovar, sonra Sarastro'ya olan kinini, alacağı intikamını belirten ariasını söyler (Der Hölle Rache kocht in meine Herzen). Pamina uyanmış, annesini görerek sevinmiştir. Fakat kadın ona bir hançer vererek Sarastro'yu öldürmesini ister. Ve kaybolur. Monostatos tekrar gözükerek her şeyi duyduğunu; kendisini ve annesini kurtarması için aşkına karşılık vermesinin yeterli olduğunu bildirir. Pamina adamın teklifini şiddetle red ederken Sarastro belirerek Monostatos'u kovar. Pamina annesini cezalandırmaması için yalvarmaya koyulur. Başrahip onu teselli eder; kutsal tapınakta kin ve intikamın yeri yoktur, orada yalnız sevgi ve şefkat hüküm sürmektedir. Sarastro şarkısı bitince Pamina'yı alarak çıkar. Bu sırada üç çocuk gelerek üzerinde türlü yiyecek ve içeceklerin bulunduğu bir masa getirip ortaya koyarlar. Tamino ve Papageno'yu çağırıp, oturtup, yiyip içmelerini söylerler. Sınavın birincisini başarıyla bitirdikleri için Sarastro onlara armağan olarak bu ziyafet masasını göndermiştir. Pamina gelerek Tamino ile konuşmak istese de sorularına bir cevap alamaz. Zavallı kız, delikanlının artık kendisini sevmeyişi sanarak duyduğu acıyı belirtir. Papageno, yemeğini iştahla yerken perde kapanır (İDOB, 1985: 77).

Üçüncü Sahne – Tapınağın büyük salonu. Sarastro, rahiplerin ortasında durmakta, karşısındaki Tamino'ya başarısını bildirmektedir. Bu sırada yüzü tüllerle kapatılmış olan Pamina getirilir. Fakat kız Tamino tarafından yine iyi karşılanmamıştır. Pamina, ona önünde ölüm tehlikeleriyle dolu sınavlar olduğunu, kendisiyle konuşma fırsatını kaçırmamasını ister. Fakat Tamino aklını, sabrını kullanacak, tanrıların yardımı ve isteğiyle bunları aşacaktır. Herkes çıkar, içeri telaş içinde Papageno girer. Gök gürleyip şimşekler çakarken yeryüzünde hiçbir arzusunun kalmadığını, bir bardak şarap olsa içebileceğini söyler. Yerden şarap dolu bir kap çıkar, kuşçu hemen alarak sonuna kadar içer. Sarhoş olmuş, çanlarını çalarak şarkı söylemeye başlamıştır. Artık bir kız veya kadın istemektedir (Ein Maedchen oder Weibchen wünscht Papageno sich). Papageno ariasını bitirince

ihhtyar bir kadın belirerek aradığı kimsenin kendisi olduğunu bildirir. Kuşçu şaşırımıştır. Kadın elini uzatır, Papageno kabul etmez. Fakat eğer bu kararında devam ederse ebediyen orada kalacak, ekmekle sudan başka bir şey bulamayacaktır. Papageno düşünür, sonunda kadının elini alır. O esnada ihtyar kadın gençleşivermiştir. Kıyafeti Papageno'nun aynısıdır. Adı Papagena'dır (İDOB, 1985).

Dördüncü Sahne – Palmiyelerle kaplı bir bahçe. Perde açıldığı zaman etraf yarı karanlıktır, sonra yavaş yavaş aydınlanır. Üç genç sol taraftan girerek aralarında Pamina'nın delirmiş olduğunu, zavallının kendini bilmediğini konuşurlar. Bu esnada kız, elinde annesinin verdiği hançerle girer. Kendini öldürmeyi düşünmektedir. Tamino'nun, aşkını unutmuş olduğunu sanmakta, kurtuluşu ölümde bulacağına inanmaktadır (Ach! Ich fühl's es ist verschwunden). Gençler ona bu hareketinin tanrılar tarafından hoş görülmeyeceğini, ruhunun cezalandırılacağını bildirirler, kendilerini korumaları için tanrılara dua ederek çıkarlar (İDOB, 1985: 77-78).

Beşinci Sahne – Ortada büyük bir demir kapının bulunduğu kayalarla çevrili bir bölge. Kapının bir tarafında korkunç bir şelale akmakta, diğer tarafında kızıl alevler yükselmektedir. Solda ve sağda bölgeye giriş kapıları bulunmaktadır. Tamino, iki rahibin eşliğinde orta kapıya doğru yönelir. Bu sınavı da bitirmesi gerekmektedir. Uzaktan Pamina'nın sesi duyulur. Kız sevgilisine durması için yalvarmaktadır. Tamino onu yanına çağırır, her ikisi birbirlerine kavuşmanın sevinci içindedir. Pamina, delikanlıyı bu güç sınavda yalnız bırakmayacak, ölürse beraber ölecektir. Delikanlıya elindeki sihirli flütü çalmasını, çalgının kendilerine yardım edeceğini söyler. Tamino flütü çalarken her ikisi de önce alevden, sonra da şeleleden geçerler. Kayaların üzerinde Sarastro ve rahipler belirmiş, genç çiftin başarısını kutlamaktadırlar. Tanrı Isis gücünü göstermiş, Tamino ve Pamina'yı takdis etmiştir (Triumph! Du edles Paar). İki genç tapınağa doğru yönelirken perde iner (İDOB, 1985: 78).

Altıncı Sahne – Garip bitkilerle dolu bir bahçe, ortada bir ağaç vardır. Papageno elinde bir iple gelir. Flütünü çalar, Papagenasını çağırmaya başlar. Sevgilisini kaybetmiştir. Eğer bulamazsa kendisini asacaktır. Tam ipi boynuna geçirirken üç genç gelerek küçük sihirli çanları çalmasını söylerler. Kuşçu çanını

çalarak sevgilisinin gelmesini ister (Klinget Glöckchen klinget). Birden Papagena görünür, ikisi de sevinçle birbirlerine sarılırlar, dans ederek şarkı söylemeye başlarlar. Dansları bitince kol kola uzaklaşırlar (İDOB, 1985: 78).

Yedinci Sahne– Gece, kayalıklarla çevrili bir bölge. Monostatos, Gece Kraliçesi ve ellerinde meşalelerle üç nedime tapınağa doğru ilerlemekte, birbirlerine ses çıkarmamalarını söylemekte, sessizce yürümektedirler. Konuşmalarından anlaşıldığına göre Monostatos, Sarastro’yu öldürecek, karşılığında Pamina’yı alacaktır. Uzaktan duyulan gök gürültüleri gittikçe artar, korkunç bir fırtına kopar, şimşekler arasında beşi de toprağa gömülüp gider (İDOB, 1985: 79).

Sekizinci Sahne – Güneş Tapınağı’nın büyük salonu. Ortada tören kılığıyla Sarastro durmakta, etrafında rahipler bulunmaktadır. Sarastro’nu önünde Tamino ve Pamina diz çökmüşlerdir. Başrahip kötülükleri yenmiş, Güneşin ışınları karanlığı yok etmiştir. Tanrı Isis ve Osiris gençleri başarıya ulaştırmış, onları güzellik ve akılla taçlandırmıştır (Heil sei euch Geweichten) (İDOB, 1985: 79).

2.2.9. Operanın İlk Sahnelendiği Yer

İlk temsil 30 Eylül 1791 tarihinde şu oyuncular tarafından gerçekleştirildi.

Sarastro Franz Xaver Gel - Bas

Tamino Benedikt Schak - Tenor

Sözcü Bay / Vinter - Bas

Birinci Rahip Urban Schikaneder - Bas

İkinci Rahip Johann Michael Kistler - Tenor

Üçüncü Rahip Christian Hieronymus Moll - Konuşma rolü

Gece Kraliçesi Josephan Hofen - Soprano

Pamina Anna Gotlieb - Soprano

Birinci Kadın Bayan Klöpfer - Soprano

İkinci Kadın Bayan Hoffman - Soprano

Üçüncü Kadın Elisabeth Schak - Soprano

Papageno emmanuel Schikaneder - Bas

Papagena Barbara Gerl - Soprano

Monostatos Johann Joseph Nousel - Tenor

Birinci Köle Kari Ludwig Giesecke - Konuşma Rolü

İkinci Köle Wilhem Frase - Konuşma Rolü

Üçüncü Köle Bay Starke - Konuşma Rolü

1.Zırhlı Adam Johann M.Kistler -Tenor

2.Zırhlı Adam Herr Moll - Bas

Temsil Freihaus Theater auf der Wieden Tiyatrosunda sahnelenmiştir. İlk temsilde operaya gelenlere librettoyu içeren son derece güzel resimlerle hazırlanmış bir kitapçık da verilmiştir. Kitapçık Ignaz Alberti'ye ait bir matbaada hazırlanmıştır (Manfred, Schüler, Mitte, 1991: 53-58).

- *Türkiye’de ilk sahnelenişi*

Ankara Devlet Opera ve Balesi tarafından 27 Kasım 1969’da sahnelenmiştir.

Metin	Emanuel Schikaneder
Türkçesi	Saadet İkesus-Altan
Dialog düzeni	Feridun Altuna
Orkestra Şefi	George Sebastian
Sahneye koyan	Kari Heinz Krahel
Koro şefi	Andrea Giorgi

Dekor	Sera Altındağ
Kostüm	Osman Şengezer
Sarastro	Ayhan Baran
Tamino	Cemil Sökmen
Sözcü	Osman Biber /İhsan Şenol
Birinci Rahip	Fikri Bağcı
İkinci Rahip	Ümit Yüksel Toksöz/ Osman Biber
Gece Kraliçesi	Işık Kurt/Sevim Çamlı
Pamina	Müfide Özgüç/Güler Kesinkaya
Birinci Nedime	Neşe Pars /Sabiha Özgören
İkinci Nedime	Yıldız Tumbul
Üçüncü Nedime	Nuran Avcı /Remziye Alper
Papageno	Atilla Manizade
Papagena	Bergam Kızıltuğ /Ayşe İktu
Monostatos	Edip Aktugan/ Edip Arman
Birinci Çocuk	Ayşe İktu
İkinci Çocuk	Yıldız Tarkan/ gönül Büyükbayram
Üçüncü Çocuk	Hasbiye Sakpınar / Gülşen Kocaay
Birinci Muhafız	Fikri Bağcı
İkinci Muhafız	Ümit Yüksel Toksöz (Ankara, DOB,1969: 5)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

"BİR MASAL" SİHİRLİ FLÜTÜN DRAMATURJİ ÇÖZÜMLEMESİ VE SAHNELEME ÖNERİSİ

3.1. Bir Masal: “Sihirli Flüt”

Bir varmış bir yokmuş. Bir zamanlar ülkenin birinde Tamino isimli yakışıklı bir prens yaşarmış, günlerden bir gün ormanda dolaşırken karşısına büyük bir yılan çıkmış. Kaçıp kurtulmaya çalışırken düşüp bayılmış. Bu arada, aynı bölgede hüküm süren Gece Kraliçesi’nin oradan geçmekte olan üç nedimesi, durumu görüp yılanı, gümüş mızrakları ile öldürmüşler, prensi kurtarmışlar. Kurtarmışlar ama prensin güzelliğinden de etkilenmişler. Gidip bu güzel adamdan kraliçelerini haberdar etmeye karar vermişler.

Onlar yanından ayrıldıktan sonra kendine gelen prens, canavarın yanında ölü olarak yatmakta olduğunu görmüş. Kendisini kimin kurtarmış olabileceğini düşünürken bir de ne görsün, karşısında baştan aşağı kuş kılığına girmiş garip bir adam durmuyor mu? Adam adının Papageno olduğunu, canavarı da kendisinin öldürdüğünü söylemiş. Oysa adamın işi kuş tutmak, tuttuğu kuşları da yiyecek içecek karşılığında Gece Kraliçesi’ne teslim etmekmiş. Ancak Papageno’ nun yalanı üç nedimenin geri dönmesi ile ortaya çıkıvermiş. Nedimler prence, güzel bir genç kızın resmini göstermişler. Bu, Güneş Tapınağı’nın hâkimi sihirbaz Sarastro tarafından kaçırılan Gece Kraliçesi’nin kızı, Pamina’nın resmiymiş. Gece Kraliçesi, prensin kızını kurtarması halinde onu prence vermeye söz vermiş. Prens resmi görür görmez kıza âşık olduğu için, öneriyi hemen kabul etmiş. Kraliçe ona yardımcı olarak Papagenoyu, yol gösterecek üç çocuk ve bir sihirli flüt ile sihirli çan vermiş, böylece prens ve Papageno prensesi kurtarmak için yola koyulmuşlar, sonunda da sihirbazın bulunduğu tapınağı bulmuşlar. Burada Papageno ile birlikte sevdiği kıızı bulan prens, tam hep beraber kaçacakken Sarastro tarafından yakalanmış. Prens, prenses ve Papagena çıkınca artık dayanamamış dili iyice çözülüvermiş ve böylece sınavı daha baştan kaybetmiş. Prens ise, ona sevgilisinin kendisi ile konuşmadığı için sitem etmesine rağmen, ketumiyetini bozmamış ve sınavın ilk bölümünü geçmiş. Bundan

sonraki sınavlara hazırlanıyormuş ki sevgilisi prenses de onunla beraber sınava girmeye karar vermiş. İki sevgili, ateş ve su sınavlarını başarıyla vermişler ve Güneş Tapınağına girmeye hak kazanmışlar.

Aslında Sarastro'nun uşağı olan, kötü yürekli zenci Manostatos'un öncülüğünde Gece Kraliçesi'nin nedimelerinin Güneş Tapınağına son bir kez daha girme denemeleri de püskürtüldükten sonra Sarastro, iyiliğin, kötülüğü yendiğini belirterek iki sevgiliyi birleştirmiş. Böylece, onlar muratlarına ermişler.

3.2. Sahnelenme

Birinci Perde

Ava çıkmış olan prens Tamino, kendisini kovalayan bir canavardan kaçarken yolunu şaşırır, takatsiz kalır. Baygın düşer. Gece Kraliçesi'nin üç nedimesi gelirler. Ellerindeki mızraklarla ejderhayı öldürürler. Güzel prene hayranlıkla bakarlar, içleri bir hoş olur. Prensi yekdiğerinden kıskanan nedimeler, birbirlerini uzaklaştırma çabası gösterirler. Ancak hiçbiri uzaklaştırmak istemeyince, haberi birlikte Gece Kraliçesi'ne ulaştırmak üzere topluca giderler. Ayılan Tamino, uzaktan bir flüt sesi duyarak saklanır, gizlenemez. Nedimeler tekrar gelirler. Ellerinde bir su testisi, bir taş, kocaman bir asma kilitle resimli bir madalyon bulunan nedimeler, gevezeliğinden ötürü Papageno'ya şarap yerine su, çörek yerine taş uzatarak ağzına asma kilidi takarlar. Tamino'ya, üzerinde Gece Kraliçesi'nin kızı Pamina'nın resmi bulunan madalyonu vererek giderler. Papageno üzgün uzaklaşır. Tamino yalnız kalır.

Tamino'nun Aryası

Dalgın dalgın resme bakan Tamino' nun içini aşk özlemi kaplar. Büyülenmiş gibidir. Tanımadığı sevgilisine karşı duyduğu aşkı dile getirir. Gitmek ister. Nedimeler yolunu keserler. Gece Kraliçesi'nin geleceğini haber verirler.

Hava kararır, gök gürültüleri arasında kayalar bölünür, Gece Kraliçesi bütün ihtişamıyla belirir.

Gece Kraliçesi'nin Reçitatif ve Aryası

Gece Kraliçesi, Başrahip Sarastro tarafından kaçırılıp tutuklanan kızı Pamina'yı, kendisini Sarastro'ya karşı tasarladığı intikam planında desteklerse prense vereceğini söyler. Gece Kraliçesi kaybolur, ortalık aydınlanır.

Pamina, Papageno İkili

Monostatos, kaçarken yakalanan Pamina' yı sürüklüye sürükleye getirir. İki köleye Pamina' yı bağlamalarını emreder. Güçsüz kalan Pamina bayılır. Bu arada kutsal bölgeye ulaşmış olan Papageno, Pamina'nın dairesinde Monostatos'la karşılaşır. Birbirlerinden ürkerler, her biri selameti kaçmakta bulur.

Pamina, Papageno İkili

Pamina ayrılır. Geri dönen Papageno'yu görür. Papageno, Pamina'ya Gece Kraliçesi'nin elçisi olduğunu söyler. Tamino'nun madalyonu bu kez Papageno'nun boynunda asılıdır. Pamina'ya, Prens Tamino'nun Gece Kraliçesi'nin emriyle kurtarıcı olarak yola düştüğünü az sonra buraya varacağını söyler ve kedisinin de çoktandır bir kadına hasret kaldığını ilave eder. Papageno'yla Pamina gelecek aşklarının sonsuz kıvancını dile getirirler. Sahnede üç tapınak bir kuru vardır.

Final

Üç çocuk, Tamino'yu Sarastro'nun ülkesindeki kutsal tapınaklar bölgesine iletmişlerdir. Tamino önce birinci tapınağa girmek ister. Gaipten gelen bir ses onu durdurur. Bu kez ikinci tapınağı denemek ister. Gene durdurulur. Üçüncü tapınağa çağırır. Köleler yönelirler. Papageno, çingiraklı sazıyla bir oyun havası çalar. Monostatos'la köleler oynamaya başlarlar. Oynaya, söyleye uzaklaşırlar. Avdan dönen Sarastro gelir. Pamina, Sarastro'nun ülkesinden müzik Monostatos yüzünden kaçtığını söyler Sarastro'ya. Başrahip Pamina'yı bağışlar. Tamino'yu yakalayıp getiren Monostatos bu başarısı karşısında Sarastro'dan dan mükâfat beklerken Başrahip kendisinin yetmiş yedi sopayla cezalandırılacağını söyler. Monostatos götürülür. Pamina'yla Tamino ilk kez burada karşılaşır. Ancak birleşmeleri için vakit henüz erkendir. Önce şeref ve hakşinaslıkla arınmaları gerekmektedir.

Rahipler, Tamino'yla Papageno'nun başlarına peçeler örterler. Sarastro, Pamina'yı tapınağa yöneltir. Rahipler Tamino'yla Papageno'yu alıp götürürler.

İkinci Perde

Rahipler Marşı

Rahipler ön sağ ve soldan gelirler. Ortadan çaprazlama geçerler. Sonra yer değiştirerek boruların ardındaki yerlerini alırlar. En son Sarastro gelir ve ortadaki yerini alır. Sözcüler sağ ve soluna geçerler. Sarastro, olağüstü toplantının önemini belirten konuşmasında, bir hükümdar oğlu Tamino'nun kutsal birliğe katılma arzusunu yürekten desteklediğini açıklar. Üç rahip adayın faziletli, ketum ve hayırsever olup olmadığını sorarlar. Sarastro'dan olumlu cevap alan rahipler, bu teklifi kabullendiklerini, üç kez çaldıkları borular ile belirlerler. Pamina'nın da sınava aynı şekilde kabul edildiği onaylanır.

Sarastro'nun, Rahipler Korosu Eşliğinde Aryası

Rahiplerin, Tamino ile Pamina'yı zorlu sınava kabul kararları ile Sarastro tanrıça İsis ve tanrı Osiris'in yardımları için dua eder. Tapınağın avlusu gece gök görüntüsü duyulur.

Erenler sözcüsü ile iki rahibin getirdikleri Tamino ile Papageno'nun başlarındaki örtüler alınır. Papageno ve Tamino yalnız kalırlar.

Korkunç bir gece, Papageno'nun neredeyse kalbi duracak. Sözcüyle iki rahip bu kez meşalelerle tekrar gelirler. Tamino'ya bu kutsal topraklarda ne aradığını sorarlar. Dostluk ve sevgi cevabını alırlar. İkinci rahip Papageno'nun arzusunu sorar. Kuşçu korkusundan hiçbir arzusu olmadığını söylese de rahibin, sınavı başarırsa Papagena adında bir kıza kavuşacağı hususundaki vaadine dayanamaz ve sınava razı olur. Sınav için adaylara şartlar anlatılır. Buyruklar ve yasaklar açıklanır.

İkinci Rahiple Erenler Sözcüsü İkili

Tamino'ya kadınlara karşı tetikte olmalarını söylerler. Rahip ve sözcü giderler. Ortalık tekrar karışır.

Nedimeler, Papageno Beşlisi, Tamino

Gece Kraliçesi'nin üç nedimesi gelerek Tamino ile Papageno'yu konuşmaya zorlarlar. Amaçları, sınav kurallarını bozmaktır. Papageno, konuşmak üzereyken andına bağlı kalana Tamino'nun ikazı sayesinde susar. Nedimleri keşfeden rahipler onları lanetler ve gök gürültüleri arasında yer altına götürüler. Birinci sınavı başarmış olan Tamino'ya sözcü peçesini tekrar örter. Ufak bir duraklamadan sonra Papageno'nun da peçesi örtülür. Böylece sınavın ikinci bölümüne geçilecektir.

Monostatos'un Aryası

Pamina uyumaktadır, Monostatos gelir. Mehtap ışığında Pamina'yı görür ve heyecanlanır. Çevresine bakınır içindeki ateşi söndürmek için elleri ile yüzünü yelpazeler. Monostatos, bu ariasıyla aşağılık duygusunu dile getirir. Pamina'yu öpmek için ona yaklaşır. Eğilip kızı öpeceği sırada, gök gürültüsü şimşek arasında beliren Gece Kraliçesi koynundan çıkardığı hançeri kızına gösterir. Bu hançerle Sarastro'yu öldürerek evvelce babasının başrahibe verdiği, göğsündeki yedi katlı güneş armasını söküp almasını emreder. İtiraz kabul etmez.

Gece Kraliçesi'nin Aryası

Gece Kraliçesi ariasında, içinde kaynayan intikam hırsını dile getirir. Kızı Sarastro'yu öldürmezse onu lanetleyeceğini ifade eder. Gök gürültüleri arasında kaybolur. Anne ve kızın konuşmalarını gizlendiği yerden dinleyen Monostatos ortaya çıkarak nefsiyle mücadele halinde olan Pamina'ya aşkını kabul ettiği takdirde kendisini koruyacağını söyler. Pamina'nın direnmesi karşısında hançeri kaldırır Pamina'ya saplayacağı sırada Sarastro gelerek Monastatos'u kovar. Kızından yüz bulamayan Monostatos, kısmetini annesinde denemek üzere Gece Kraliçesi'nin ülkesine doğru yola çıkarlar. Pamina Sarastro'dan annesini bağışlamasını diler.

Sarastro'nun Aryası

Sarastro ariasında bu kutsal yerlerde intikam ve nefretin barınamayacağını, sevgi ve dostluğun hâkim olduğunu söyler. Dar bir salon sağ ve solda kemerli kapılar görünür.

Sözcüyle ikinci rahip Tamino'yla Papageno'yu getirirler. Bu kez başları örtülü değildir. Sözcü ve rahip boru sesi duyulduğunda yollarına devam edecekleri yönü göstererek uzaklaşırlar. Papageno susuzluktan yakınırken elinde tuttuğu testi ile çirkin bir kocakarı belirir. Sevgilisinin Papageno olduğunu söyler. Dehşet içinde kalan Papageno'nun dili çözülür. Kadına adını soracağı esnada gök gürültüsü ile kocakarı kaybolur. Oysa bu kocakarı kılığına girmiş olan kişi Papagena'dır.

Çocuklar Üçlüsü

Üç çocuk Sarastro'nun emri ile sihirli flütü, çingiraklı sazı ve yiyecek getirirler, iki yolcuya susmaları gerektiğini söyleyip uzaklaşırlar. Papageno gagası ile flüte dokunur. Tamino ise flütünü çalmaya başlar. Pamina gelir. Tamino'nun susmasına bir mana veremez. Sevgilisinin bu davranışını artık kendisini sevmediği yolunda yorumlar. Ağzında büyük bir lokma bulunan Papageno tarafından kovulunca bahtsızlığı son haddine varır.

Pamina'nın Aryası

Pamina ariasında sevgilisince reddedilmenin ızdırabını dile getirir ve aradığı huzuru ancak ölümle bulacağını söyler. Pamina gittikten sonra Papageno gevezeliğe devam eder. Bu esnada işaret borusu duyulur. Tamino gitmeye hazırlanır. Papageno ise yiyip içmeye devam etmektedir. Tamino'nun bütün çabaları boşunadır. Papageno direnir. Boru işareti tekrarlanır. Tamino ve Papageno acele ile giderler. Rahipler, önlerinde Sarastro giderler.

Rahipler Korosu

Rahipler, sınavını başarmış olan Tamino'yu kutlarlar. Kendisini yakında tamamen aralarında görmeyi arzuladıklarını belirtirler. Baş örtülü Tamino getirilir. Sarastro kendisine daha iki çetin imtihandan geçmesinin geciktiğini belirtir. Pamina'nın da getirilmesini emreder. Pamina'nın başı da örtülüdür. Nerede bulunduğunu sorar. Örtü alınır. Sevgilisini karşısında görünce mutluluğunu gizleyemez. Oysa Tamino Pamina'yı sert bir harekette kovar.

Sarastro, Tamino, Pamina Üçlüsü

Üçlüler birbirlerine son bir defa veda etmektedirler. Pamina sonsuz acısını belirtir. Pamina uzaklaştırılır. Sarastro da Tamino'yu götürür. Andını tutmamış olan Papageno'nun cezalandırılması gerekirken insafly rahipler onu bağışlarlar. Ancak hiçbir zaman kutsal birliğe giremeyecektir. Şu anda Papageno'nun tek arzusu kafayı çekmektir. Şarap ister ve getirilir. İçince de çakır keyifli bir hal alır.

Papageno'nun Aryası

Papageno kıza artık razıdır. Dul olması önemli değildir yeter ki bir eşim olsun der. Çingiraklı enstrümanın eşliğinde söylediği ariasında bu özlemini dile getirir. Önce karşılaştığı kocakarı tekrar belirir. Kocakarı ya beni karılığa alırsın ya da ömrünün sonuna kadar dört duvar arasında pinekleyip kuru ekmek ve suyla nefisini köreltirsin der.

Senin gibi bir cadıyı suya tercih ederim diyen Papageno elini uzatarak evlenmeye razı olduğunu belirtir. Bu esnada karıkoca cıvıl cıvıl bir genç kız oluverir. Nutku tutulan Papageno kıza sarılmak ister. Ama araya giren sözcü, kızı alıp götürür. Papageno mahvolur ama çaresiz.

Final

Bahçede şafak sökmektedir. Annesinin Tamino'dan ayrılan Pamina aklını yitirmiştir. Anasının hançeri ona nişanlısını hatırlatır. Şafak vaktini öven üç çocuk, hayatına son vermek üzere olan Pamina'yı görürler. Elinden hançeri çekip alırlar. Onu Tamino'ya götürürler.

Karanlık bir ormana gelirler. Ortada büyük bir kapı sağ ve sol tarafta iki küçük kapı vardır. Yanlardaki kapıların sağ ve solunda birer giriş. Ateş ve su sınavı. Alacakaranlık başlayacaktır.

İki zırhlı muhafız ellerindeki kargılarla orta kapının iki yanını beklemektedirler. İki rahibin ortasından getirilen Tamino su ve ateş cesaret sınavına hazırdır. Tam başlayacağı anda içeriden Pamina'nın sesi duyulur. O da sevgilisi ile aynı sınavlara katılacaktır, iki rahip giderek Pamina'yı getirirler. Sevgililer

kucaklaşır. Zulmetle ölümden yılmayan Pamina da Tamino ile birlikte sınavı başarır, ışık ülkesine alınacaktır. Pamina Tamino'nun omuzuna elini koyar. Tamino flütünü çalar. Önce aşk mağarasından daha sonra su mağarasından geçerler. Bol ışıklı rahiplerle dolu tapınak görünür.

Sevgililer artık tapınağı girmeye hak kazanmıştır. Sarastro merdivenlerden inerek Tamino ve Pamina ile mabede davet eder.

Gündüz bir bahçe görünür. Papageno dünyadan umudunu kesmiştir. Sevgilisi Papagena'ya seslenişleri yankısız kalır. Boynuna bir ilmik geçirir en yakın bir ağaca kendini asmaya karar verir. Tam asacağı sırada çocuklar, imdata yetişirler. Üç çocuk Papageno'yu ölüm yolculuğundan geri çevirirler. Çıngıraklı sazı ile Papagenasını çağırması gerektiğini söylerler. Bu tavsiyeye uyan Papageno hemen enstrümanını çalmaya başlar. Bu arada kaybolan çocuklar Papagena'yı bulup getirirler. Sevgilisine kavuşmanın sonsuz mutluluğuna ermiştir. Doğacak çocuklarının hayalleri ile mutluluklarını dile getirirler. Kol kola, sarmaş dolaş uzaklaşıp giderler.

Gece karanlık bir alanda, Monostatos'un klavuzluğu ile Gece Kraliçesi nedimeleriyle birlikte gelir. Ellerinde kara meşaleler vardır. Gece Kraliçesi bu kez Pamina'yı Monostatos'a vaad etmektedir. Niyeti onun önderliğinde tapınağı girerken Sarastro'nun göğsündeki güneş sembolünü koparıp alır. Baskın planlanır. Gece Kraliçesi'ni şimdiden meşru kraliçeleri olarak görmekteirler. Ancak kuvvetli bir şimşek çakar, gök gürültüsü ve fırtına ortalığı kasar kavurur. Baskıncılar topluca yerin dibine göçüp yok olurlar.

Sarastro ayaktadır. Önünde Tamino ile Pamina dururlar. İki yanlarında rahipler, üç çocuk ellerinde çiçekler tutarlar. Sarastro iyiliğın kötülüğü yendiğini, kötü kişilerin her zaman layık oldukları şekilde cezalandırılacaklarını, iyiliğın ise ilelebet yaşayacağını ifade eder. Böylece Pamina ve Tamino muratlarına ermiş olurlar.

3.3. Dramaturji Çözümlemesi

3.3.1. Tema

- Ana Tema: Kardeşlik.
- Yan Temalar. İnsan sevgisi, tolerans, bilgelik.

3.3.2. Önerme

- Asal Önerme: Ancak dürüst, çalışkan içinde kardeşlik ve insan sevgisi taşıyan bir insan erdemlidir.
- Yan Fikirler
 - İnsan aydınlığa, sevginin yanında aklını da kullanabilirse erişebilir ve erdemli bir insan olabilir.
 - İyilik kötülüğü, aydınlık karanlığı, bilgelik cahilliği daima yenecektir.
 - İnsanlar, barış dolu bir dünyada kardeşlik, sevgi ve uyum içinde yaşamalıdır.
- Mesaj

İnsan karşısına çıkan her türlü engele rağmen sürekli olarak yücelmeli ve yüceltilmelidir.

3.3.3. Karşıtlıklar

- Asal Karşıtlıklar : Bilgelik/cehalet
- Yan Karşıtlıklar : İyilik/kötülük
: Akıl/bağnazlık
: Erdemlilik/bayağılık
: Cesaret/korkaklık

3.3.4. Durum

1. Prens Tamino bir yılan tarafından kovalanmaktadır. Gece Kraliçesi Tamino'yu kurtarmak istemektedir çünkü onun varlığı kendisinin de var olmasını sağlayacaktır. Tamino korkudan bayıldığında üç nedimesini gönderir ve yılanı öldürtür.
2. Uyanan Tamino bir ölüm deneyimi yaşamıştır. Ölüp dirilmiş gibidir. Uyanınca Papageno ile karşılaşır. Papageno yılanı kendisinin öldürdüğünü söyler. Bunun üzerine Gece Kraliçesi'nin üç nedimesi onu cezalandırmak için ağzına bir kilit takarlar.
3. Tamino'ya Pamina'nın resmini verirler ve Sarastro'nun mabedinde hapis olan Pamina'yı kurtarırsa onunla evlenebileceğini söylerler. Papageno Tamino'ya eşlik edecektir.
4. Pamina kendisini gözetleyen Monostatos'un elinden kaçmıştır ancak kısa süre içinde yakalanıp, geri getirilir. Monostatos'un kendisini bağlatması ve tehdit etmesi üzerine bayılır. Bu sırada oraya Papageno gelir Monostatos ve Papageno birbirlerini görünce korkuyla kaçarlar. Bir süre sonra dönen Pamina ile Papageno tanışıp, birlikte Tamino'yu bulmak üzere kaçarlar.
5. Tamino'da Üç Çocuğunun yardımcılarıyla Bilgelik Tapınağını bulur. Üç çocukla karşılaşması Bilgelik Tapınağına kabul edilmesinin ilk basamağını oluşturur.
6. Tamino'yu bulmak için kaçan Pamina ve Papageno kendilerini yakalamak isteyen Monostatos ve adamlarının elinden çingırağı çalarak kurtulurlar. Çünkü bu sihirli çalgıyı duyan Monostatos ve köleler onları bırakıp dans edip şarkı söylemeye başlarlar. Bu sırada Sarastro'nun geldiği duyulur. Papageno çok korkar.
7. Sarastro ve çevresindeki rahipler ve halk gelir. Sarastro, Pamina'ya özgürlüğünü henüz vermeyeceğini söyler. Bu arada Tamino Monostatos tarafından yakalanarak getirilir. Tamino ve Pamina birbirlerini ilk olarak

burada görürler. Tamino zaten Pamino'ya resminden âşık olmuştur. Pamina ise Papageno'dan öğrendiği kadarıyla kendine âşık olan bu genç prenze karşı ilgisiz değildir.

8. Sarastro rahiplere. Tamino ve Papageno'ya rehberlik etmelerini emreder. Rahipler tarafından başlarına birer çuval örtülerek sahneden çıkartılır. Bu arada Sarastro Monostatosu Pamina'ya yaptıklarından ötürü falakayla cezalandırılır.
9. Sarastro başkanlığında toplanan rahipler Tamino'nun sınav adaylığını tartışır. Sonuç olarak onu sınavlara kabul etmeye karar verirler.
10. Tamino Papageno ile birlikte yerin altında, karanlık bir yerdedir. Bu sırada üç nedime gelerek onları bu yoldan vazgeçirmeye çalışır. Tamino bu karanlık yerde metanetini korur, cesur davranır. Ayrıca üç nedimenin sözlerine inanmaz, böylece toprak sınavından başarıyla geçer.
11. Uyuyan Pamina Monostatos tarafından tacize uğrar. Pamina Monostatos'a karşı koyar. Bu sırada yerin altından çıkan annesi ona Sarastro'yu öldürmesi için bir hançer verir. Pamina da Tamino gibi Gece Kraliçesi'nin isteklerine karşı koyar. Gerek Monostatos'a gerek annesine karşı direnen tavırlarıyla Pamina da toprak sınavından başarıyla geçer.
12. Papageno'nun yanına yaşlı bir kadın gelir ve ona su verir. Papageno bu suyu şarap zannederek alır fakat su olduğunu görünce suyu yaşlı kadına fırlatır. Böylece farkında olmaksızın bir yandan müstakbel karısını vaftiz ederken diğer yandan su sınavında başarısız olur. Her ikisi de henüz tapınağa kabul edilmediklerinden, Papageno ona ancak çirkin ve yaşlı bir kadın biçiminde görünebilmektedir.
13. Uçan arabalarıyla gökyüzünden gelen üç çocuk, Tamino ve Papageno'ya bir flüt, bir çingirak ve yiyecek içecek dolu bir tepsi getirip sunarlar. Papageno hemen yiyeceklere saldırırken Tamino flütü alır ve çalmaya başlar. Dünyevi zevklerden çok göksel ruhsal değerlere daha önem verdiğini kanıtlar böylece hava sınavında da başarıyla geçer.

14. Pamino onun yanına gelir ama Tamino sessizlik yemini ettiği için konuşmaz. Bu durumdan habersiz olan Pamina artık sevilmediğini düşünerek büyük bir hayal kırıklığı içinde onların yanından ayrılır. Tamino kendisiyle konuşmadığı için sevilmediğini düşünen Pamina intihar etmek ister. Ancak uçan arabalarıyla gökyüzünden gelen üç çocuk tarafından bu kararından vazgeçirilir. Pamina da hava sınavından geçer.
15. Papageno tapınak kapısından içeri girmek isterken alevlerle karşılaşır, bu durum üzerine sızlanmaya şikâyet etmeye başlar. Bir süre sonra yerin altından bir kupa şarap çıkar. Şarabı içip biraz sarhoş olan Papageno sevgili özlemiyle bir şarkı söyler. Bu sırada Papagena belirir yaşlı bir kadın kıyafetinde bastonuyla toprağı delerek dans eder. Sonra genç ve güzel haline döner. Bu hareketler onun toprak sınavını oluşturur. Papageno ona sarılmak isterken sözcü araya girer ve Papagena'yı götürür. Onların arkasından gitmek isteyen Papageno yerin altında birden kaybolur toprak sınavında başarısız olur.
16. İki dağ vardır. Bir dağdan alevler yükselir diğerinden ise coşkun bir şelale akar. Bu yere açılan kapıda iki zırhlı adam gardiyanlık yapar. Pamina ve Tamino sihirli flütün ve cesaretlerinin yardımıyla ateş ve suyun içinden geçerek sağ salım dönerler. Bu onların son sınavıdır. Bütün sınavlardan başarıyla geçtikleri için mükemmel bir çift olarak Bilgi Tapınağına kabul edilirler. Opera koronun söylediği bilginin aklın ve aşkın zaferini müjdeleyen bir şarkıyla son bulur.

3.3.5. Kimlik Çözümlemeleri

Biyolojik Özellikler: Sarastro ağır başlı olgunluk çağında saygı uyandıracak iri bir gövdeye sahip ruhani görüşlü bir erkek, karizmatik yapıya sahip.

Gece Kraliçesi: 40-45 yaşlarında gösterişli ve güzel ama delici bakışlarıyla insanı iten ve ürküten, soğuk görüşlü bir kadın.

Tamino: 20-25 yaşlarında yakışıklı kendinden emin, iyi yetiştirilmiş, şık

giyimli, çekici, bir genç erkek.

Pamina: 20 yaşlarında masum görünüşlü, kırmızı dudakları ve uzun saçları olan, güzelce bir kız.

Papageno: 30 yaşlarında kuş tüylerine bürünmüş, hafif tombulca, biraz bakımsız, garip görünüşlü bir erkek.

Papagena: 20 yaşlarında oldukça güzel ve renkli bir kuş kadın. Papageno'nun dişisi.

Monostatos: 30-35 yaşlarında derisi kara, çirkin görünüşlü bir adam.

Sözcü: Sarastrodan sonra tapınağın en sayılan kişisi, saygın, ağır başlı, dinç görünüşlü bir erkek.

Üç Nedime: Ruhani varlıkları simgeleyen özelliklere sahip saf ve temiz görünüşlü çocuklar. Cinsiyetsiz gibidirler.

İki Rahip: Genç, dinç görünüşlü, ağırbaşlı tavırları olan erkekler.

3.3.6. Mekan

1. Kırılık, açık alan
2. Sarayda bir oda
3. Tapınağın kapısı
4. Ağaçlık bir alan
5. Tapınağın avlusu
6. Sarayda bir bahçe
7. Sarayda bir salon
8. Piramitlerin yakınında bir alan
9. Kayalık bir alan

10. Aydınlık bir bahçe

11. Tapınak

3.3.7. Atmosfer

1. Heyecan

2. Şaşkınlık-komik

3. Aşk-şaşkınlık

4. Korku-heyecan

5. Tedirginlik

6. Heyecan-telaş

7. Öfke-aşk

8. Heyecan

9. Tedirginlik

10. Heyecan

11. Korku-kızgınlık-öfke

12. Korku-küçümseme

13. Heyecan-güven

14. Aşk-öfke

15. Komik-şaşkınlık

16. Heyecan-aşk-mutluluk

3.3.8. Kostüm ve Aksesuarlar

Kostüm

Tamino: Avcı kostümü / rahip kostümü.

Üç Kadın: Elbiseleriyle aynı renkte tülден yapılmış yarım peçeler. Bu peçeler burun hizasında solistlerin ağzını kapatmayacak biçimde dikilecektir. Koyu gri koyu lacivert ve siyah renkte uzun elbiseler.

Bir adet canavar kostümü.

Papageno: Kuş tüylerinden yapılmış bir elbise.

Papagena: Bir adet kapüşonlu siyah pelerin Papageno'nun elbiselerine benzeyen bir elbise.

Gece Kraliçesi: Lacivert ve koyu mavi tonlarında yıldızlarla süslü bir elbise. Yine yıldızlarla süslü transparan bir pelerin.

Pamina: Beyaz, sade bir elbise, elbisenin yakası parlak, incilerle ya da benzeri beyaz taşlarla süslü/ rahibe kostümü.

Koro: Rahip ve rahibe kostümleri avcı asker köylü giysileri.

Sarastro: Alan sırmalarla işli uzun bir pelerin, altın renginde bir kostüm; aslan, maymun, ayı ve benzeri hayvan kostümleri, iki zırhlı, iki adet zırhlı kostüm.

Monostatos: Bir hizmetkâr kostümü.

Aksesuar

- 1 adet yay
- 3 adet gümüş renkli mızrak
- 1 adet pan flüt
- 1 adet büyük bir kuş kafesi

- 3 adet değişik kuş
- 1 tas su
- 1 adet taş
- 1 adet altın rengi asma kilit
- 1 adet üstünde resim olan madalyon
- 1 adet tahta flüt
- 1 adet glockenspiel (içinde çanlar olan küçük kutu ya da üstünde çanlar olan basit bir çalgı)
- 2 adet orta büyüklükte hah
- 3 adet gümüş palmiye yaprağı
- 1 adet doğu motifli masa örtüsü
- 1 adet Türk işi küçük masa
- 1 adet Türk işi divan
- 2 adet doğu motifli yastık
- 3 adet çuval
- 1 adet zafer arabası
- 1 adet hançer
- 2 adet taş sıra
- 5 adet meşale
- 18 adet piramit transparan şeklinde lamba. Bu lambalar aydınlatılabilir olmak
- 2 adet altın rengi mızrak

- 1 adet 7 köşeli altın güneş madalyonu
- 3 adet çiçek demeti
- 1 adet taç Sarastro için
- 1 adet altın rengi sepet
- 1 adet şarap testisi
- 1 adet şarap kupası
- 1 adet sicim
- 3 adet küçük boy sicim

3.3.9. Kavramlar

Fantastik: Üç çocuğun gökyüzünden gelmesi, kayaların yarıldığı fırtınaların koptuğu bir sahne ile Gece Kraliçesi'nin belirmesi.

İronik: Papageno'nun ağzına kilit vurulması.

Felsefi: Bütün oyun hümanizm üzerine kuruludur. İnsan sevgisi ve kardeşlik felsefi oyunun tüm sahnelerinde doğrudan veya dolaylı olarak bulunur.

Tarihsel: Yazıldığı dönemde Masonluğun yaşadığı eleştirilere cevap olacak iyilik ve kötülük motifleri işlenmiştir. Ayrıca Fransız İhtilali'nin ideolojisi de yapıtta mevcuttur.

Erotik: Papageno'nun bir dişiye duyduğu özlem, erotik duygularla ifade edilmiştir. Oyunda başroldeki kadınlar güzel ve alımlıdır.

Lirik: Tamino'nun Pamina'nın resmine âşık olması ve bu karakterin aşkı tümüyle liriktir. Hiçbir erotik öge içermez.

Sembolik: Törenlerde kullanılan palmiye marş adımları rahiplerin düzenli yürümeleri.

Didaktik: Sarastro'nun oyun boyunca yaptığı konuşmalar.

Epik: İsis ve Osiris efsanesine yapılan atıflar.

Yazarın Dünya Görüşünden Yansıyan: Ölüm varlığın daha yüksek bir formda tekrar doğmasına sebep olacaktır (bayılmalar).

Oyun Türünden Kaynaklanan: Şarkılı, gülünçlü opera türüne uygun Papageno'nun davranışları.

Kılavuz Motif: İnsan sevgisi.

Sihirli Flüt operalarda daha pek çok motif de vardır. Operanın olay dizisi içine serpiştirilen bütün bu motifler, simgeler yoluyla göndermeler yapılan düşünsel derinliktir. Librettoyu sıradan bir masal-opera olmanın ötesinde taşımaktadır. Bu dramatik malzeme Mozart'ın olağanüstü müzik işçiliği ile birleştiğinde karşımıza görselliğin, müziğin ve insancıl felsefenin el ele verdiği doruk yapıtlardan biri çıkmaktadır. İnsanı insan yapan değerlerin kutsandığı bir anıt yapısıdır (Tuncay, 1996: 30).

3.4. Sahneleme Önerisi

Tamino (bir Mısır prensi) - Tenor

Papageno (bir kuşbaz) - Bariton

Pamina (Gece Kraliçesi'nin kızı) - Soprano

Gece Kraliçesi - Kolatür Soprano

Sarastro (Isis Tapınağı Başrahibi) - Bas

Üç peri (Gece Kraliçesi'nin üç nedimesi) - iki Soprano, bir Mezzosoprano

Monostatos (Sarastro'nun tapınağındaki zenci tutsak) - Tenor

Üç çocuk (üç cin) - Soprano, Alto, Mezzosoprano

Mabed hatibi - Bas

İki rahip - Tenor ve Bas

Papagena (Papageno'nun sevgilisi) - Soprano

İki zırlı tapınak bekçisi - Tenor ve Bas

Rahip, kadın, insanlar, köleler - Koro

Yer: Mısır'da Isis Tapınağı ve çevresi.

Sahnelerin detaylı analizine geçmeden önce, ilk olarak kısaca neyi analiz etmek istediğimize bakmalıyız. Bir opera metnindeki dilsel işaretler, sahnelerin analiziyle beraber birçok farklı işaret sistemine dönüşür. Bu işaretlerin saptanması, aynı zamanda göstergebilimsel analiz olarak da adlandırılır. Bu işaret ve işaret sistemlerinin değerlendirmesi, sahneleme orijinal metindeki tainlerden ayrı olarak ele alındığında bilhassa enteresandır.

İşaret sistemlerinin birbirleriyle iç içe sarılı ve eşgüdümlü olmaları nedeniyle, onları birbirinden bağımsız bölümlere ayırmak zordur. Bu nedenle, analizimi kronolojik bir sıralamayla gerçekleştireceğim.

Karakterlerin analizinde, özellikle söz dışı işaretlere, dış görünüşe dair işaretlere ve bazı durumlarda da paralinguistik göstergelere yoğunlaşacağım. Sözsüz iletişim işaretlerini, jestleri, mimikleri ve uzaklık bilgisini içermektedir. Dış görünüşe dair işaretler, kişinin kendisini, maskeleri, saç modellerini ve kostüm ile ona ait malzemeleri içerir. Paralinguistik gösterge ise dilsel anlatımları, yani konuşmanın gerçekleştiği şekli ifade eder. Ses, kendisinden beklenen etkiyi, konuşarak yaratır.

Mekanların çözümlemesinde ise, sahne alanına, dekorasyona, sahne donanımına ve ışıklandırmaya yoğunlaşacağım. Bu rejî çalışması oldukça sade olduğundan, mekan çözümlemesi bu gösterge bilimsel analizin sadece ufak bir kısmını oluşturacak.

Schikaneder'in librettosunda dekora oldukça önem verilmiştir, çünkü dekor her zaman detaylı bir şekilde tasvir edilir. Kostümlerden ise pek az bahsedilir. Bu rejide ki durum ise tam tersidir, dış görünüşe dair işaretlere geniş yer verilirken,

mekan oldukça sade bir şekilde tasvir edilir ve geri plandadır. “Mekan”, bir işaret sistemi olarak geri planda kalırken, böylece kinezik işaretler ve dış görüşüne dair işaretler gibi diğer işaret sistemlerine alan yaratmış olur.

BİRİNCİ PERDE

Uvertür eşliğinde perdeye bir metin yansıtılır. “Şu an yaşadığımız dönemden çok önce bir yerde” sözleriyle başlar ve kısaca oyunun hikâyesinin evvelinden bahseder.

Birinci Sahne

Perde açılır, müzik başlar. Dekor, sahnenin sınırlarını belirleyen, yaklaşık 6 metre uzunluğunda duvar kaplamalarından oluşmaktadır. Birinci sahne boyunca, duvarlar ve yerler beyazdır. Duvarlarda yer alan narin dallar, olayın bir ormanda geçtiğini göstermektedir. Bireysel performanslar esnasında, duvar dekorları yavaşça oynatılarak dekor hafifçe değiştirilir. Bu değişiklikler genel olarak çok ufak olduğundan, bu değişiklikler sadece, seyirciye olayların gerçekleştiği mekânların değiştiğini göstermeye hizmet eder.

Sahnenin tam ortasında büyük beyaz bir yılan durmaktadır. Kafası, birkaç ip yardımıyla, bir kukla gibi hareket ettirilir. Kafasının hareket ettirilmesiyle, yılanın canlı olduğu hissi uyandırılır. Yılanın sadece kafası iki metre genişliğinde ve bir buçuk metre yüksekliğindedir. Kuyruğu ise yaklaşık on metredir ve sahne duvarının bir tarafından girip diğer tarafından çıkmaktadır. Schickander’in sahneleme notuna göre, bu sadece Tamino tarafından peşine düşülen bir yilandır. Yılanın bu kadar büyük bir şekilde boyutlandırılması, onun Tamino ’ya karşı üstünlüğünü belirtmektedir. Normal boyutta bir yılanın sahnede fark edilmesi dahi zor olacakken, bir tehdit unsuru olarak algılanması söz konusu olmazdı. Tamino’yu üzerinde siyah bir pantolon ve koyu kırmızı kolları olan bir tür tişört bulunmaktadır. Tişörtünün üstünde ise, zırhı andıran, gri, kolsuz bir yelek vardır. El ve ayak bileklerinde ise bilek zırhına benzer gri manşetler vardır. Dış görünüşüne dair işaretler, onun bir saraydan geldiği hatta bir şövalye olabileceği şeklinde anlaşılabilir. Bu, şövalyelere yakışır bir cesareti akla getirmektedir. Fakat jestleri ve yüz ifadeleri gibi kesik

işaretler bambaşka bir şey söylemektedir. Çaresiz ve endişelidir. Tamino, bir yandan durmaksızın kararsız adımlarla sağa sola koştururken, bir yandan da kollarını başının önünde korumacı bir pozisyonda tutmaktadır. Bu esnada yılan asla arkasını dönmez. Torino'nun endişesini yansıtan jest ve hareketleri, seyirciye onun yaşamakta olduğu büyük kaygıyı göstermektedir. Kostümü, yılanın ve dekorun tam aksi renklerde olsa da yılanın ve dekorun renkleri birbiriyle benzerdir. Bu, yılanın içinde bulunduğu ortama ait olduğunu gösterirken Tamino'nun ise bu ortama ait olmadığını göstermektedir. O, bir yabancısıdır. Siyah-gri renklerdeki kostümü, muhtemelen onun sırdaşları ile ilişkisinin bir habercisidir.

Tamino'nun bayılması esnasında ortaya çıkan ve yılanı mızraklarıyla öldüren üç kadının elbiseleri, dekorun ve yılanın beyaz rengiyle uyumludur. Dış görünüşlerine dair işaretler, onların da bu ortama ait olduklarını göstermektedir. Bel kısımları dar olan elbiseleri, aşağıya doğru genişlemektedir. Elbiselerin kesimi Orta Çağ'a ait bir görüntü çizerek Gecenin Kraliçesi'nin (Königin der Nacht) hizmetçileri gibi görünmelerine neden olmaktadır. Üç kadının gerek kıyafetleri gerekse jest ve mimikleri ile ciddi bir şekilde birbirlerinden ayrılmadıkları da dikkat çekmektedir. Birbirlerinden hiç farklı değildir, hepsi neredeyse aynıdır. Bu nedenle, üçü bir bütün olarak algılanır, ayrı ayrı bireyler olarak değil. Kadınlardan herhangi biri ön plana çıkmaz. Üç kadın sahneden ayrılması ile beraber sahne karartılır. Bu da muhtemelen, artık gece olduğuna dair bir görüntüsel göstergedir.

İkinci Sahne

Tamino, uyanır yılanı kimin öldürdüğünü ve onu kimin kurtardığını düşünürken sahnenin yukarısından yaylı bir yumak aşağıya doğru düşer. Mekân yeniden yavaşça aydınlanır. Hemen ardından, bir halat merdiven sarkar ve Papageno bu merdivenden iner. Onun sahneye girişi bilhassa ilginçtir çünkü o diğer herkesin aksine, sahneye sağdan veya soldan değil, yukarıdan giriş yapar. Papagenon'un sahneye bu ilk çıkışı bile başlı başına birçok ilişkilendirmeye neden olmaktadır. Örneğin, sahneye konan kuş ile olan ilişkilendirme gibi. Bu düşünce, isminin ilk hecelerinin "papağan" kelimesini andırmasıyla da bağdaşmaktadır. Dış görünüşüyle ilgili işaretler de bir kuşu andırmaktadır. Üzerinde tüylü bir üst, altında ise kafese

benzeyen bir deseni olan, deri bir pantolon vardır. Rastalı saçları yüzüne düşmektedir. Saçları şarkı oyunu karakterleri olan “Hanswurst ve Kasperltradition”u anımsatır. “Hanswurst ve Kasperltradition” almanyada bilenen çok meşhur kukla karakterleridir. Papageno karakteri varlığını bu karakterlere borçludur. Ayrıca kuşları için büyük bir sepeti ve sırtında ise bir ağ vardır. Sahneye ilk çıkışında, mimikleri oyunbaz, hayalci, çabuk inanan, saf ve keyfi yerinde bir karakter görüntüsü çizmesine vesile olur. Aryasında, kendisini neşeli ve mutlu biri olarak karakterize eder. Aynı zamanda, ülke çapında tanınan biri olduğunu iddia eder. Şecaatli ve mübalağalı jestleri, oldukça kibirli bir görüntü çizmesine neden olur. Mimikleri makyaj ile güçlü bir şekilde vurgulanmaktadır çünkü bu mimikler onu büyük ölçüde tanımlamaktadır. Örneğin, sıklıkla kaşlarını kaldırır. Laurel ve Hardy filmlerini düşünecek olursak Stan Laurel’in kaşlarını kaldırmasının, ahmaklığının veya saflığının bir göstergesi olduğunu anımsayabiliriz.

Papageno’nun mimikleri, onu bir miktar saf ve mütevazı göstermenin yanı sıra, gülümsemesiyle birleştiğinde olağanüstü derecede sempatik ve doğal bir görüntü ortaya koymaktadır. Tamino ile olan konuşmalarında Papageno’nun jestlerini kuvvetli bir şekilde kullandığı görülür. Papageno böylece en derinindeki duyguları dışa vurur.

Tamino’nun jestleri ise oldukça gösterişsizdir. Daha bu ilk sahnede, bu ikilinin birbirinden tamamen farklı özelliklere sahip olduğu açıkça görülmektedir. Tamino, Papageno’ya kökenlerinin nereden geldiğini sorduğu anda, Papageno, geçmişle hiç ilgilenmediğini belirten farklı jestler yapar, omuzlarını silker ve kollarını iki yana doğru sarkıtır. Bu söz konusu gamsızlığını ifade etmekte kullandığı jestle aynıdır. O şimdide yaşamaktadır. Papageno’nun söyledikleriyle, sergilediği kinezik işaretler her zaman uyum içerisindedir.

Bu, karakterinin seyirciler tarafından inanılır olmasını sağlar. Jest ve mimikleri doğal ve içtendir. Papageno’nun, kendi insanlığından şüphe duyuluyormuşçasına saldırı altında hissetmesi özellikle dikkat çeker. Buna karşılık, o da süper güçleri olduğunu iddia eder ve yılanı kendi elleriyle öldürmüş olmakla böbürlenir. Seyircinin, onun şu ana kadar olan jest ve mimiklerinden yola çıkarak

yürüttüğü tahmin doğru çıkar. Papageno bir düzenbazdır. Ancak, doğallığı ve neşesi nedeniyle, kimse ona kötü gözle bakamaz ve ona kıyamaz.

İkinci, Üçüncü, Dördüncü, Beşinci Sahneler

Üç kadın, yalanlarından ötürü Papageno'nun ağzına kilit vurduktan sonra, Tamino'ya Pamina'nın bir fotoğrafını verirler. Bunun üzerine, Tamino'nun "Dies Bildnis ist bezaubernd schön" (Olağanüstü bir resim) aryası gelir ve o esnada Tamino tamamen ışıklar altındadır. Papageno arka tarafa geçer. Tamino, duygusal içeriğine (aşk ateşi onun içinde yanmaktadır) rağmen, jestsiz ve mimiksiz bir şekilde şarkıya eşlik eder. Bu, onu duygularını direkt olarak dışarıya yansıtan Papagenos'dan ayıran en temel özelliğidir. Taminos, daha ölçülü ve daha eğitilmiş bir karakterdir. Sadece bir noktada, Pamina'nın fotoğrafına ufak bir öpücük kondurur. Bu, onun yaptığı, sözlerini destekleyen gözle görülür tek harekettir.

Arya esnasında bir şey olur. Bu şey, kesinlikle Schikaneder'in rejî talimatlarında yer almamaktadır, buna rağmen farklı hayal gücü ortaya koymakta olduğumu belirtmek isterim. Seyirciler henüz sahneye gelenin o olduğunu bilmeseler de elinde altın bir çerçeve ile sahnenin arka tarafından giriş yapar. Aslında, onun sahnedeki bilinen ilk görünüşü onbirinci sahnede gerçekleşir. Sahnenin önüne doğru gelir ve çerçeveyi yüzünün önünde tutar. Böylece, seyirciler onun sahneye çıkışının arkasında yatan amacı anlarlar. Burada Tamino'nun elindeki fotoğraf seyirciler tarafından görülemediğinden, Pamina, kendisinin portresini simgeleyen bir gösterge olarak kullanılmaktadır. Sahne malzemesi olarak kullanılan bu çerçeve, seyircilerin fotoğrafın olayla ilişkisini anlamalarına yardımcı olmaktadır. Sahneye çıkışının tek amacı kendi portresinin yerine geçmek olduğundan, Papageno ve Tamina'nın ona herhangi bir şekilde ilgi göstermiyor oluşları gayet anlaşılırdır. Tamino'nun burnunun dibinden geçmesine rağmen, Tamino onu fark etmez.

Altıncı Sahne

Gecenin Kraliçesi'nin üç kadın tarafından takdim edilmesinin hemen ardından, yılan çekilir ve tüm sahne koyu mavi ışığa boyanır. Bu görüntüsel göstergeden, anlaşılan şudur ki, gece vaktinin geldiğini göstermektedir. Sahne

duvarının ortasında bir tür kapak açılır ve bir merdiven gibi yere doğru uzanır. Bu, kraliçenin, sanki tahtının merdivenlerinden iniyormuşçasına, üç kadın, Papageno ve Tamino'dan oluşan kalabalığın yanına inebilmesi içindir. Papageno, Kraliçeden korkuyor gibi görünmektedir, çünkü saklanıyordur. Aryasının başlangıcında, Gecenin Kraliçesi, duvarda açılan merdivene benzer kapağın orada durmaktadır. Kraliçe, "O zittere nicht mein Sohn" (Ah, Lütfen Titreme Sevgili Oğlum) isimli ariasını söylemeye başladığında, sıcak bir ışıkla aydınlatılmaktadır. Koyu mavi ışıkla tamamen kontrast içerisinde olan altın elbisesinin içinde, altın rengi elbisesi kalçasının alt kısımlarından eteklerine doğru iyice genişlemektedir. Elbisesinin altın kumaşı, yerlere kadar dalgalanmaktadır. Elbisesi oldukça gösterişlidir. Başındaki süs, tıpkı üç kadınıninki gibi beyazdır, ancak onlarınkinden farklı olarak, altın rengi işlemelerle bezenmiştir. Başına taktığı bu süsün, tıpkı üç kadınıninki gibi, Mısır'a özgü bir havası vardır. Bu benzerliğin ardındaki sebebin, Mozart ve Schikaneder'in birer Mason olmalarından kaynaklandığını düşünülebiliriz. Masonluk, hümanist öğretinin kabul edildiği bir topluluktur ve bu topluluğun uğrunda çabaladığı şey, öz öğretim, kişilerin kendilerinden sorumlu olması ve yüce insanlık idealine ulaşmasıdır. Tapınakta ki localarda bir araya gelirler. Masonlar için, Mısır'a özgü tapınma ayinleri özeldir: "Mısır'ı, bilgelik ve gizemin anavatanı olarak gören masonik ve modern tapınma düşüncesinin temelleri Diodor ve Plutarch'a dayanır.

Gecenin Kraliçesi'nin kostümüne dönelim, dış görünüşüne dair göstergelerin özellikle dikkat çekici olduğunu görürüz. Altın renginin hakimiyeti, gerekli olan özgürlüğü karakterinin yorumuna bırakmaktadır. Altın aynı zamanda yıldızları isminde de olduğu gibi yıldız gibi parlayan kraliçe, dolayısıyla da duruluğu, iyiliği ve tanrısallığı temsil eder. Diğer bir yandan ise hırsın, gururun ve güce tapınmanın göstergesidir.

Bununla beraber, sergilediği kinezik göstergeler ilk bakışta, kızı kendisinden alıp koparılmış, çaresiz, sefil ve güçsüz bir kadını işaret eder. Bunun nedeni, ariası boyunca giderek zayıflaşmasıdır. Bu jest, Papagenos'un jestlerinin tam zıttı bir şekilde, abartılı ve yapmacık bir etki uyandırır. Gecenin Kraliçesi, Tamino'yu kızını kurtarmakla görevlendirdiği esnada, şaşırtıcı bir şekilde yeniden güçlü ve kararlı görünür. Görkemli ve iddialı kol hareketleri yapar ve başını yeniden yukarı kaldırır.

Artık katiyen güçsüz değil, aksine heybetli, güçlü ve kararlı bir görüntü çizmektedir.

Yedinci ve Sekizinci Sahneler

Tamino yolculuğa çıkmaya karar verir. Üç kadın Papageno'ya, Tamino'ya eşlik etmesini emrederler. Tamino'ya Sihirli Flütü, Papageno'ya da gümüş zilleri metalofon verirler. Bu ikili, onlara Sarastos Kalesi'nin yolunu gösterecek olan üç oğlan tarafından alınırlar. Oğlanlar, androjin karakterlerine benzerler. Toy ve cinsiyetsiz bir görünüme sahip olan bu oğlanlar, sivri kulaklı ve gri tenlidir. Üç oğlan, kuğu şeklinde bir kaide ile giriş yaparlar. Beyaz kuğu tüm kültürlerde pozitif bir sembol olarak kabul edilir. Cesareti, mükemmel saflığı ve kökenleri temsil eder. Genellikle, su kuşlarının kralı olarak adlandırılır. Delikanlılara saldıracak olursa, bir akkartalı bile alaşağı edebileceği söylenir.

Beyaz kuğu sembolik duruşu üzerinden değerlendirildiğinde güvenilirlik ve hikmeti temsil ettiğini düşünebiliriz.

Dokuz, Onuncu ve Onbirinci Sahneler

Artık, Gecenin Kraliçesi'nin krallığında değil, Pamina'nın esir tutulduğu sahne. Sahnenin duvar dekorları hala aynıdır. Mekân değişikliği, sadece duvarın ortasındaki kapak benzeri kısmın yerinin değişmesi ile yansıtılmaktadır. Bu kısım, sahnenin orta kısmına doğru çekilmiştir. Bu, sahnedeki alanın oldukça daralmasına ve sahnenin önceki haline nazaran biraz daha labirent gibi görünmesine neden olmaktadır. Bu dekor değişimi esnasında sahne karanlıktır, sadece yüksek bir kahkaha sesi duyulmaktadır. Seyirciler bu noktada, kahkaha sesinin ne anlama geldiğini henüz anlayamazlar. Oyunu bilmeyen kişiler, Tamino ve Papageno'nun başına kötü bir şey geldiğini düşünebilirler. Mesela, bunların, Tamino ve Papagano'yu yolculukları sırasında yakalayıp, Sarastro'ya göndermekte olan birinin şeytani kahkahaları olduğu düşünülebilir. Işıklar yeniden yandığında, seyirciler, bunların aslında Pamina'nın Monostatos'tan nasıl kaçtığını gören üç köleden birinin kahkahaları olduğu anlarlar. Pamina'nın yatağını yapan üç köle, siyah pantolon ve açık gri kazak giymektedirler ve bellerinin çevresinde koyu gri birer şerit sarıdır. Dış görünüşlerine dair göstergeler, özellikle de kostümlerinin renkleri, aidiyetlerine

dair pek çok şey söylemektedir. Kostümlerinin renkleri, beyaz sahneyle tamamen zıtlık barındırmaktadır. Bu nedenle, Gecenin Kraliçesi'nin krallığına ait olmadıkları düşünülür. Üç köle, detaylı bir şekilde ışıklandırılmaz. Sadece yatağın üzerine vuran bir ışık vardır. Odanın geri kalanı karanlıktır. Bu, yatağın hikâyesinin akışında kölelerden daha büyük önem taşıdığı izlenimini uyandırır.

Kölelerin jest ve mimiklerinden yani kinezik göstergelerden, onların Monostatos'tan çok daha aşağı bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Bu topraklarda ciddi bir hiyerarşinin hüküm sürdüğü açıkça görülmektedir. Onun geldiğini duyduklarında, konuşmalarından korkar ve derhal titreyerek yatağı düzeltmeye başlarlar; bir yandan da tutulan omuzlarını yukarıya doğru esnetirler. Cezalandırılmaktan korkuyor gibi görünmektedirler. Monostatos'un sahnedeki ilk görünüşü, kaba ve otoriter tavrını göz önüne sermektedir. Pamina'yı kaçırmaya çalıştığı için cezalandırmak üzere yere doğru fırlatması, bu tavrını açık bir şekilde ortaya koymaktadır. Kostümü, askeri Alman nazi subay kostümünü andırmaktadır. Öte yandan, karakter hem bir "Karaoğlan, hem de siyah tenli olduğu için, sert bir kontrastla gösterilmektedir. Karakterin bu şekilde gösterilmesi, Gel gelelim, Sarastros'un tapınağının güvenliğinden ve Pamina'nın gözetiminden sorumlu olduğu için, kostüm Monostatos'un rolüne tamı tamına uymaktadır. Bu üniforma, Monostatos'un kötü tavırlarının yarattığı olumsuz etkinin yanı sıra, dış görünüşünden kaynaklanan olumsuz ilişkilendirmelere de yol açmaktadır. Pamina da onu bir barbar olarak nitelemektedir. Bu, Pamina'nın sahneye gerçek anlamda ilk çıkışıdır. Dördüncü sahnedeki görünüşü, sadece kendisinin portresini temsilidir. Pamina, bu sahnede, aşırı derecede dar olmayan, beyaz, sade bir elbise giymektedir. İki yandan gelen koyu renk saçları, arka tarafta bir topuz şeklini alacak şekilde birleştirilmiştir. Al yanaklı ve kırmızı dudaklıdır. Dış görünüşüne dair tüm göstergeler, masum bir güzelliği ve gençliği yansıtmaktadır. Aynı zamanda, yanında kahverengi bir bez çanta taşımaktadır. Dış görünüşüyle Yıldız Savaşları (Star Wars) filmlerindeki Prenses Leia'yı düşünebiliriz. Bu benzetme, bu iki karakterin iç dünyaları için de geçerlidir; Pamina da tıpkı Leia gibi bir prenestir, esir edilmiştir ve kendisini iyi ile kötü arasındaki savaşın tam ortasında bulmuştur. Bu karşılaştırmanın, oyunun geneli için nasıl bir anlam taşıdığına yorumlar kısmında değinilecektir.

On İki, On Üç ve On Dördüncü Sahneler

Papageno, Pamina'nın esir tutulduğu odaya girer. Alışık olduğu ortamda olmadığından, kendisini oldukça tedirgin hisseder. Papageno ve Monostatos göz göze geldiklerinde ikisi de birbirlerinden korkarlar, her biri bir diğerinin şeytan olduğunu zannetmiştir. Bu ikilinin, önemli bir ortak noktası vardır, ikisi de dış dünyadaki kişilerden oldukça farklıdır: Papageno tıpkı bir kuşa benzer, Monostatos' un ise ten rengi siyahtır. İlk başta her biri, bir diğerinin dizlerine kapanır ve ondan merhamet diler, sonrasında ise, her biri bir diğerini korkutup kaçırmaya çalışır. Jestleri, birini korkutmaya çalışan bir kişinin jestleriyle aynıdır.

Papageno ve Pamina yalnız kaldıklarında, bağlı olduğu için ona her ne isterse onu yapabilecek olmasına rağmen, Papageno, Monostatos'tan farklı olarak, Pamina ile arasında belirli bir mesafe bırakır. Bu noktada seyirci, Papagenos'un bir kadına karşı duyduğu arzunun hiçbir şekilde bedensel değil, aksine tamamen tinsel olduğunu anlar. Papagenos bu konuda, Pamina'ya defalarca bedensel saldırıda bulunmuş olan Monostatos'tan oldukça farklıdır.

Ondördüncü sahnenin sonunda, Pamina ve Papageno beraberce operanın temel aşk düeti olan “Bei Mânner welche Liebe fühlen” (Erkek ve Kadın, Kadın ve Erkek Tanrısallığa Ulaşırlar) isimli düeti seslendirirler. Bu düette, yani soytarı ve prenses tarafından icra edilen düet boyunca, hiyerarşik bir toplum düzeni bulunmaz; aksine, alt ve üst sınıf, tıpkı kadın ve erkeğin bir arada olduğu gibi, kardeşçe ve özgürce bir aradadır.

Kardeşlere özgü bu eşitlik, bu noktada, bir elmanın iki yarısı ile somutlaştırılmaktadır. Pamina, bir yandan “Sevgi tüm musibetleri tatlandırıp yok eder” sözlerini söylerken, bir yandan da çantasından bir elma çıkarır ve onu Papageno' ya verir. O da karşılığında, elmayı kardeşçe Pamina'yla paylaşır. Hemen sonrasında, Papageno ve Pamina, tıpkı bir kalbin yeniden birleşerek bir bütün oluşturan iki yarısı gibi, iki elma parçasını yeniden bir araya getirirler. Bu bize şu sözü anımsatır. İki insan, “tek yürek ve tek ruhtur”. Bu noktada, oyunun bize vermek istediği temel mesaj açık bir şekilde gözler önüne serilmektedir: Erkek ve kadının birleşmesi, Hümanizm' in esas gayesidir ve bu birlik ancak kalp yoluyla sağlanabilir.

Elma yarılarının bir araya gelişi, kişilerin sevdikleriyle bir an önce bir araya gelmelerine dair ümidi ortaya koyar.

On Beşinci Sahne

Sahnenin dekoru kısa bir süre içerisinde büyük ölçüde değiştirilir. Duvar dekorları çevrilerek, Sarastro'nun tapınağının farklı girişlerini yansıtacak üç ayrı kapıya dönüştürülmüştür. En soldaki kapıda “doğa”, ortadaki kapıda “bilgelik”, en sağdaki kapıda ise “akıl” durmaktadır. Tamino, üç oğlan tarafından kuğu görünümlü teknelerine bindirilmiştir. Düşünceli bir halde oradan uzaklaşırlar. Onların bu düşünceli hali, bilgeliği belirtmektedir. Tamino farklı girişlerden tapınağa girmeye çalışırken, birinci rahip sahneye çıkar. Ortasında gri bir kısım olan, uzun, siyah bir cüppe giymektedir. Cüppenin kukuletası yoktur. Bu nedenle, kalın kumaştan, yüksek yakalı, siyah renkte bir tür cepken giymektedir. Rahip, kel kafalı ve solgun tenlidir, gözlerinin etrafında ise koyu renk makyaj vardır. Dış görünüşüne dair işaretler, korkutucu bir etki uyandırmaktadır. Dış görünüşü bir vampiri andırmaktadır. Bu tip bir görüntü, seyircinin aklına kötülük kavramını getirecektir. Fakat sahnelediği kinezik göstergeler, habis veya kötülüğe meyilli birini işaret etmezler. Dilsel jest ve mimikleri sakın, soğukkanlı ve bilge bir kişilikleri andırır. Karnının üzerinde birleştirdiği elleri, kilisedeki rahip ve papazları anımsatmasına neden olmaktadır. Bu jesti, seyircilerde, tanrıya, dolayısıyla da “iyiliğe” inanan biri olduğu düşüncesini uyandırmaktadır.

Tamino, rahiple olan konuşması esnasında telaşlı ve kuşkulu görünür. Rahip, konuşma boyunca tek bir noktada dururken Tamino, sürekli ileri geri hareket etmektedir. Bu kinezik işaretler, Tamino'nun kime veya neye inanacağını artık bilmediği, bu konuda bir ikilemde olduğu düşüncesini güçlendirmektedir. Bu, seyircilerin, Sarastro ve müritlerinin gerçekten kötü huylu olup olmadıkları ile ilgili şüpheyi düştüğü ilk andır. Rahip Tamino'yu yalnız bıraktığında Tamino, kendi içinde derin bir umutsuzluğa gömülür. Dizlerinin üstüne çöker ve başını önüne doğru düşürür. Bu, Tamino'nun bu sahneye kadar yapmış olduğu en büyük harekettir. Bu işaretler, seyirciye, onun derin umutsuzluğunu ve üzüntüsünü açık bir şekilde yansıtır. Tamino, korodan Pamina'nın hala hayatta olduğunu öğrendikten hemen

sonra, sevinçli bir şekilde flütünü çalmaya başlar. Flütü ağzına koymak yerine havada tutuyor olması dikkat çekicidir. Bu muhtemelen, Sihirli Flüt'ün sihrinin bir göstergesidir. Flüt sihirli bir el tarafından, o üflemeden çalınmaktadır. Onun flütü çalması esnasında sahneye çıkan vahşi hayvanlar şunlardır; Farklı hayvan maskeleri takan, siyah takım elbise giyen adamlar görülebildiği kadarıyla domuz, fare, tavşan, kuş, tilki ve daha fazlası olacak şekilde sahneye çıkar ve flütten yayılan müzik eşliğinde dans ederler. Tamino, bu sesin onu Pamina'ya götüreceğini düşünmektedir. Onun bu düşüncesine katılırcasına, tüm hayvanlar onu başıyla onaylarlar ve hepsi beraberce sahneyi terk ederler.

On Altıncı ve On Yedinci Sahneler

Papageno ve Pamina sahneye girerler ve bir o yana, bir bu yana çılginca koşuşturmaya başlarlar. Bu kinezik işaret, bir yandan akıllarının karışmış görünmesine neden olurken diğer yandan da az sonra Tamino'yu görecekları için heyecanlı olduklarını ortaya koymaktadır. Tam da bu anda, Monostatos sahneye gelir ve onların ikisini sıkıca tutar. Papageno kaşlarını havaya kaldırmıştır ve korkmuş görünmektedir. Pamina ise sanki başından aşağıya kaynar sular dökülmüşçesine, aslında sırtında buz gibi bir ürperti hissetmişçesine, omuzlarını yukarı kaldırmış ve kaskatı kesilmiştir. Monostato'nun köleleri, onları bağlamak üzere sahneye gelirler. Fakat Papageno aniden gümüş zillerini çalmaya başlar. Zillerin sesiyle beraber, Monostatos ve köleleri dans eden kuklalara benzer hareketler yapmaya başlarlar. Bu sesle beraber onlar da zararsız hale gelmişlerdir.

On Sekizinci ve On Dokuzuncu Sahneler

Sarastro'nun sahneye ilk çıkışından önce, koro ve beraberindekiler gelip sahneye bir sıra halinde dizilirler. Hepsi gri, siyah kıyafetler giymektedir ve her biri elinde ikişer siyah kâğıt bayrak tutmaktadır. Sahneye çıkarken ve Sarastro'nun gelişini kutsal bir neşeyle haber verirken ellerindeki bu kâğıt bayrakları sallamaktadırlar. Siyah bayraklar, renkleri bakımından Sarastro'nun dünyasına uygundur. Oyunda bu zamana kadar sahneye çıkan, Sarastro'nun dünyasına ait olan tüm karakterler, siyah ve gri kıyafetler giymektedir. Bayraklar, seyirciler tarafından, Sarastro'nun onaylanması ve övülmesi şeklinde yorumlanabilir çünkü normalde bu

tür bayraklar, promosyon amaçlı kullanılırlar.

Sarastro, kel kafalı iki adam tarafından, taht benzeri bir platform üzerinde taşınarak sahneye çıkartılır. Gri kapşonlu, siyah bir cüppe giymektedir. Cüppesinin kolları trampet şeklindedir. Yuvarlak, altından ucu olan bir kolye takmaktadır. Onu soluk gösteren bir makyajı vardır ve onun da kafası dazlaktır. Onu, iki rahipten ayıran iki şey, gri kapşonu ve altın uçlu kolyesidir. Dış görünüşüne bakılarak, Sarastro'nun da aynen ilk rahip gibi kötü huylu biri olduğu düşünülebilir. Her ne kadar o rahiple benzer davranışlar sergilerse sergilesin, kinezik göstergeler, farklı bir şey söylemektedir. Tüm jest ve mimikleri onu katı biri gibi gösterse de bir yandan da sakin ve hoşgörölü biri olduğuna dair bir hissiyat uyanmaktadır. Sarastro'nun müritlerinin davranışlarından da, onun hoşgörölü ve bilge bir hükümdar olduğu anlaşılmaktadır. Sadece 'Es Lebe Sarastro' (çok yaşa kutlu bilge Sarastro) şarkıları söylemekle yetinmezler bir yandan da bayraklarını sallarlar.

Özet

Gecenin Kraliçesi'nin dünyası oldukça görkemlidir. Duvar dekorları üzerlerindeki ince dallar haricinde, üç kadının kostümleri ve yılanın olduğu gibi beyazdır. Seyirciler, beyazı ve aydınlığı masumiyet, iyilik ve huzur gibi kavramlarla ilişkilendirirler. Bu noktada, pek de hoş veya huzurlu hisler uyandırmayan yılanın da beyaz renkte gösterilmesi şaşırtıcıdır. Kostümlerin ve sahne malzemelerinin aynı renkte olması, bunların birbirleriyle bağlantısına dair birçok şey söylemektedir. Üç kadın ve yılan, içinde bulundukları dünyayla renk olarak uyumludur; onların bu dünyaya ait oldukları aşikârdır. Tamino'nun kostümü ise ağırlıklı olarak siyah ve gri renklerde; bu, onun daha ziyade Sarastro'nun dünyasına ait olduğunu gösterir. Bu renk zıtlığı, daha ilk bakışta, seyirciye Tamino'nun bu dünyanın yabancısı olduğunu açıkça göstermektedir.

Sarastro'nun takipçilerinde de çok net bir renk konstelasyonu hüküm sürmektedir. Her birinin kostümü ve kullandıkları tüm aletler siyah ve gri renktedir. Sanat sisteminin kaidesi doğrultusunda, seyirciler, bu renkleri karanlık ve kötü ile ilişkilendirirler. Birinci perdenin sonunda, seyirciler bu oyundaki aydınlık, karanlık sembolizminin (Chiaroscuro sembolizmi) belirsiz olduğunu fark edebilecektir.

Seyirci de Tamino'nun geçmekte olduğu bilgi ve farkındalık yolundan geçmektedir. Tıpkı Tamino gibi, onlar da en başta, Gecenin Kraliçesi'nin iyi ve yaralı anne, Sarastro'nun ise, onun kızını kaçıran, güce tapan bir hükümdar olduğunu düşünmeleri gibi. Farklı işaretler ve onların verdiği ipuçları, bunun aslında çok basit bir yorum olduğu fikrini akla düşürmektedir. Tam olarak Tamino'nun kutsal tapınak bölgesinin sınırlarını aştığı, böylece, yeni, bilinmeyen bu toprağa adım attığı anda, Mozart ve Schikaneder'in tek yönlü belirtmek istediğı gibi iyi ve kötü ilişkisine dayanan hikâye anlatımından uzaklaşarak, olay örgüsünde gerçekçi bir dönüşüm ortaya koyarlar. Tıpkı bu sahneleme önerisinde gibi. Bu reji çalışmasında ki aydınlık ve karanlık sembolizmi seyircilerin, iyi ve kötü ilişkisinden uzaklaşarak farklı bir bakış açısı benimsemelerini bir miktar zorlaştırmaktadır. Bunun nedenlerinden biri de Gecenin Kraliçesi'nin dünyasının, karanlık değil, aydınlık olmasıdır bu seyircinin burada kötülüğün yer alabileceğine inanmasını zorlaştırmaktadır.

İKİNCİ PERDE

Birinci Sahne

Sahne, renkler bakımından oldukça değişmiştir. Duvar dekorlarının rengi gri ve siyah renklere sahiptir. Duvarlardaki fırça darbeleri, onların, gri, koyu renkli birer taş duvar olduklarını göstermektedir. Duvar dekorları, aralarında bir geçit oluşturacak şekilde konumlandırılmıştır. Onların arkasında, hafifçe aydınlatılan başka bir duvar dekoru daha bulunmaktadır. Sahne, sadece yukarıdan gelen çok cılız bir ışık tarafından aydınlatılmaktadır. Atmosfer, oldukça kasvetli ve soğuktur. Duyulmakta olan hafif ve neşeli müzik, sunulan görselle tamamen zıttır. Bu zıtlık, seyirciyi rahatsız edebilir çünkü seyirci, kulaklarına mı yoksa gözlerine mi inanması gerektiğini bilemez.

Üzerlerinde cüppeler olan rahipler, yavaşça, geçitten geçerek sahneye çıkarlar ve duvarın sağ ve sol taraflarına yerleşirler. Rahipler, yavaş ve dikkatli adımlarla ilerlemektedirler. Hepsinin kapşonları takılıdır. Tepelerinden gelen ışık oldukça cılız olduğundan, yüzlerini tam olarak görmek mümkün değildir. En nihayetinde, Sarastro sahneye çıkar ve sahnenin tam ortasında durur.

Sarastro kapşonunu çıkardığında, üzerine dik bir şekilde vuran ışık nedeniyle oldukça ürkütücü görünür. Dış görünüşüne dair işaretler, Star Wars filmlerindeki imparatoru andırmasına neden olmaktadır. İmparatorun karakteristik özellikleri olduğu için kindarlık, garez, güç tutkusu kolaylıkla bu tür bir dış görünüşle bağdaştırılabilmektedir. Bu noktada, yeniden, hüküm sürmekte olan sanat sisteminin kaidelerinin ima edildiği açıkça görülmektedir.

İkinci ve Üçüncü Sahneler

Papageno ve Tamino karanlık bir odadadır. Sahnede hiçbir ışık yoktur, ortam tamamen karanlıktır. Sadece, bu iki adamın sesleri duyulmaktadır. Karanlık sahnenin, bir mason ritüeli olan karanlık odayı tercih edildiği düşünülebilir. Masonlukta, adaylara söz konusu karanlık odada çeşitli sorular sorulur. Bu odada çoğunlukla, sadece bir masa ve sandalye; bazen de kafatasları, mumlar ve İncil bulunur. Mozart ve Schikaneder kendilerini Masonluğa adanmış kişilerdi. O anda Tamino ve Papageno için başlamış olan kabul görüşmesi, Masonların kabul ritüeline uygun şekilde gerçekleştirilmektedir. Aradaki paralellikleri göz ardı etmek mümkün değildir; zira ikili, tıpkı masonluk ritüeli gibi, kapkaranlık bir odada niyetleri hakkında sorulan soruları yanıtlamaktadır. Görüşme esnasında, ikilinin yüzleri birer el feneri yardımıyla aydınlatılmaktadır. Bu ışık tercihi, görüşmenin bir sorguyu andırmasına neden olmaktadır. Sorgu esnasında kadını hainlikten sadece kadınların aklına gelebilecek şeytanlıklardan kaçınmaları konusunda uyarılırlar.

Dördüncü Sahne

Gecenin Kraliçesi'nin krallığından olan üç kadın sahneye gelirler. Tamino ve Papageno'yu, yanlış yolda olduklarına ikna etmek isterler. Papageno'nun aksine, Tamino'nun oldukça kararlıdır. Elleriyle kulaklarını kapatmakta ve onların söylediklerinden etkilenmemek için gereken her şeyi yapmaktadır.

Üç kadın, Tamino'yu kendi taraflarına çekmek istemektedir. Bu, üç kadından birinin, büyüyle onu etkilemeye çalışmasıyla iyice gözler önüne serilir. Tamino'ya görünmez bir kement fırlatır ve onu kendisine doğru çeker. Bu noktada, seyirciler üç kadının aslında göründükleri kadar iyi olmadıkları intibasına kapılırlar. Birine büyü

yoluyla, bir şeyi zorla yaptıran bir kişinin, iyi biri olması beklenemez. Bu da göstermiştir ki Sarastro'nun yanında çalışmak hür iradeye daha bağılıyken Gecenin Kraliçesi'nin krallığında işler baskı ve zorlamayla yürümektedir. Buna örnek olarak Papageno Sarastro'nun yandaşı olmaya zorlanmamış olması gösterilebilir.

Beş ve Altıncı Sahneler

Pamina, sahnenin ortasındaki beyaz bir yatağın üzerinde uzanmaktadır. Işık, sadece onu aydınlatmaktadır. Monostatos odaya girer ve ikinci kez onun ırzına geçmeye çalışır. Aniden, Gecenin Kraliçesi odaya girer ve bir el hareketiyle onu Pamina'dan uzaklaştırır. Bu esnada Pamina siyah bir pelerinin altında gizlenmektedir. Monostatos'yu bir anda geriye doğru fırlatması ve sonrasında Pamina'nın boğulur gibi olmasına neden olan hareketleri, onu sihirli güçleri olan mistik birisi gibi göstermektedir. Bu noktada, seyircinin kafasında onun gerçekten de ilk aryasında belirttiği gibi güçsüz ve çaresiz birisi olup olmadığına dair sorular uyanır. Bu esnada, Pamina' ya; "Sevgili evladım, annen seni artık koruyamıyor. Babanın ölümüyle beraber, benim gücüm de mezara gitti." der.

İlk başta, birbirlerinin kollarına atılırlar. Bu anda Pamira'nın yanında diz çökmüş olan Kraliçe, sonrasında, güneş tapınağını nasıl yok ettiğini ona açıklarken endişeli ve öfkeli bir biçimde sağa sola koşuşturmaya başlar. Bu kinezik göstergeler, güneş tapınağının ve ona bağılı güçlerin, Gecenin Kraliçesi için kızından daha büyük bir önem taşıdığını göstermektedir. Sonrasında, Pamira'nın yanında fazla kalamaz. Daha da hiddetlenmiştir ve tek istediği Sarastro' dan öcünü almaktır.

Pamina, Tamino'yu artık bir yandaş olarak sevip sevmeyeceğini sorduğunda, kraliçe birden şirret bir kadına dönüşür. Pelerinini öfkeli bir biçimde yere fırlatıp keskin, hiddetli ve öfkeli hareketler yapmaya başlar. Sergilediği dil ötesi işaretler de öfkesini ve intikam isteğini ortaya koymaktadır; sesi giderek yükselmiş, telaffuzu oldukça sertleşmiştir. Söylemekte olduğu aryanın sözleri, bu izlenimi desteklemektedir "Der Hölle rache kocht in meinem Herzen" (Cehennemin intikamı kalbimde kaynıyor) aryası bittikten sonra, kızını, bir bıçak ve vermiş olduğu ölüm emriyle baş başa bırakır.

Pamina dizlerinin üzerine çöker. Bu onun çaresiz bir görüntü çizmesine neden olmaktadır.

Yedi ve Sekizinci Sahneler

Monostatos, kendisine âşık olması için Pamina' ya şantaj yapar. Fakat Pamina ona karşı çıkar ve Monostatos onu bıçakla yaralamaya çalışır. Tam da bu anda, Sarastro sahneye çıkar ve bu badireyi engeller. “In den heil’gen Hallen kennt man die Rache nicht” (Kutsal Mekanlarda Kin Tutulmaz) isimli ariasını söylerken, Pamina, bıçakla onu tehdit etmektedir. Bu hareketi, Pamina’nın henüz ona güvenmediğini göstermektedir. Bıçağı annesinin emrettiği şekilde ona saplamıyor oluşu ise, yaşadığı kararsızlıktan ve içinde bulunduğu adem-i emniyetten kaynaklanmaktadır. Aryanın ortasında, Sarastro bıçağı onun elinden alır. Aryanın sonlarında “Bu öğretilerden memnun olmayanlar, insan olmayı hak etmiyorlar.” sözlerini söylerken bıçağı ona geri verir. Bıçağı kızın eline öyle bir şekilde koymuştur ki bıçağın ucu kızın kendisine dönüktür. Bıçağın ucunun kızın kendisine dönük olması, diğerlerini yargılamadan önce hatayı kendinde araması gerektiğini ima etmektedir.

Dokuz ve Onuncu Sahneler

Tamino ve Papageno bir kez daha sahneye çıkarlar. İkili, sessizliklerini korumaları konusunda uyarılmışlardır. Papageno, kendisine bir yudum su bile verilmediğinden şikâyet ederken, birden ortaya bir Kadın çıkar. Kadın büyük bir kumaşın altında saklı olduğundan, onun nasıl bir dış görünüşe sahip olduğunu anlamak mümkün değildir. Görünen tek yeri, büyük ve çirkin ayaklarıdır. Schikaneder’in sahne notlarında da yer aldığı üzere, birkaç işaret onu yaşlı ve çirkin bir kadın olarak betimler: Tıpkı yaşlı bir kadının gibi, titrek ve kırılgan bir sesi vardır; bir bastona yaslanarak ayakta durabilmekte ve sanki parkinson hastasıymış gibi titremektedir. Papageno, birden sessizlik emrine karşı gelir ve bu kadınla sohbet etmeye başlar. Kadının tüm çirkinliğine rağmen, onunla çene çalmaya, hatta bir nebze flörtleşmeye başlar. Kadına bir noktada, istihzalı bir şekilde “Ey sen, meçhul güzel” diye hitap eder. Papageno’nun dış görünüşü bu denli çirkin olan birine bu şekilde önyargısız yaklaşması, onun ne kadar iyi karakterli biri olduğunu açıkça gözler önüne serer.

Yemekler, içecekler ve kadınlar söz konusu olduğunda beklentilerinin ne kadar düşük olduğuna bakılacak olursa, Papageno'nun yüzeysel biri olmadığı görülür. Özlemini duyduğu şeyin, saflık ve derinlik olduğu anlaşılmaktadır.

Onbir ve Onikinci Sahneler

Üç oğlan, sihirli flütü ve gümüş çanları Tamino ve Papageno 'ya geri verirler. Onlara ayrıca, yiyecek ve içecek bir şeyler de getirirler. Papageno derhal toparlanır ve kendine gelir. Tamino, elinde flütüyle, yerde oturmaya devam eder. Bu durum, seyirciye, Tamino'nun kafasının içinde, Papageno'nun kafasında olanlardan çok daha farklı şeyler dönmekte olduğunu gösterir. Birbirlerinden fiziksel olarak oldukça uzak duruyor olmaları, bu düşünceyi kuvvetlendirmektedir. Pamina aniden odaya girer, Tamino' ya yaklaşır ve onunla konuşmaya başlar. Tamino ona doğru döner ve onu çıkışa doğru kabaca iterek, ona gitmesi gerektiğini söyler. Tamino, ciddi ve sikkın görünürken, Papageno oldukça sessizdir. Papageno'nun bu sessizliği büyük olasılıkla ya ağzının dolu olmasından ya da tanrıların onu cezalandırmasından korkuyor oluşundan kaynaklanmaktadır. Pamina ona neden onun da kendisiyle konuşmadığını sorduğunda, gürültücü bir jest ile kendisini açıklamaya başlar. Ardından Pamina “Ach Ich Fühl's” (Ah, hissediyorum, o yok oldu) aryasını söylemeye başlar Bu esnada Pamina Tamino' ya bakar ve ağır adımlarla, geriye doğru giderek ondan uzaklaşır. Bu davranışı, bir hayal kırıklığı yaşadığı anlamına gelmektedir. Pamina'nın hareketleri, seyirciye onun ne denli büyük bir üzüntü ve hayal kırıklığı yaşamakta olduğunu gösterir. Tamino'ya doğru koşar, kısa bir süre tam önünde durduktan sonra yeniden geriye doğru koşar. Bunu defalarca tekrarlar. Ona doğru hızlıca koşması, seyirciye, Tamino'nun onunla yeniden konuşacağı ve onu yeniden sevebileceği umudunu hala içinde taşıdığını anlatır. Bir süre sabit bir şekilde karşısında dikildikten sonra yeniden geriye doğru koşması ise, onun vazgeçişini ortaya koyar. Orijinal metnin aksine, Tamino ve Papageno bu sahnenin ardından yollarını ayırırlar.

Onüç ve Ondördüncü Sahneler

Rahipler korusu sahneye çıkar. Aralarından ikisi, Tamino'nun büyük bir resmini taşımaktadır. Farklı iki rahip ise, ellerinde büyük siyah bayraklar

tutmaktadır. Rahipler, her sahneye çıktıklarında olduğu gibi, bu sefer de tek sıra halinde dizilmiş vaziyettedirler. Bu, onların güçlü ve kurallı sistemini ortaya koymaktadır. Rahipler, Tamino'nun resmini büyük, siyah bir kürenin arkasında duran bir şövalenin üzerine koyarlar. Siyah bayraklar, resmin arkasına yerleştirilir. Bu, yeni krallar için yapılan saygı gösterisini andırmaktadır. Siyah kürenin, ilk kez final sahnesinde, çift yeniden kavuştuğunda alevlenecek olan güneşi sembolize ettiği düşünülebilir.

Rahipler sahneden ayrıldıktan sonra, Papageno sahneye çıkar. Elindeki tavuk kemiğini arkasına doğru atar ve ellerini siyah bayraklardan birine siler. Bu hareketiyle bir kez daha dinsel törenlere ve rahiplerin normlarına saygı duymadığını gösterir. Sahnede beliren rahipten bir bardak şarap istediği anda, arka tarafta şeffaf, üzerine ışık vuran bir kutu belirir. Papageno, kutunun içinde bir bardak şarap olduğunu görür. İçtiği bir bardak şarabın verdiği coşkuyla, Papageno kendisi için "Ein Mâdchen oder Weibchen" (Genç bir kız veya kadın) ariasını söylemeye başlar. Bu esnada, etrafta neşeli bir şekilde dolanarak dans etmekte ve rahiplerin ayin malzemeleriyle oynamaktadır. Topu kolunun altına alıp bayrağı bir şal gibi boynuna doladığı esnada, "Prenslerle boy ölçüşebilir, bilgelerin hayatlarıyla kendimi neşelendirebilirim." dizelerini söylemektedir. Bu noktada, yeniden şu mesajı alabiliriz; Papageno, rahiplerin törensel ritüellerine uygun davranmamaktadır. Papageno doğal bir mizaca sahiptir; özlemini duyduğu şeyleri yerine getirdiğinde kendisini bilge ve prensler gibi hisseder. Sarastro'nun dünyasında teoride söz konusu olan her şey, Papageno tarafından pratiğe dökülmektedir. Örneğin; teoriye göre, sevgi, insanlığın nihai hedefidir. Papageno ise, hâlihazırda doğa sevgisine özlem duymaktadır. Kısa bir süre sonra, yaşlı kadın yeniden belirir ve onunla güçlerini birleştirmek istediğini söyler. Papageno onunla, dünyadan vazgeçmek zorunda kalmayacağı konusunda bir anlaşmaya vardığı anda, kadın üzerindeki büyük kumaşı fırlatır ve birden ortaya Papagena çıkar. Papageno sendeleyerek birkaç adım geriye gider ve şaşkınlık içerisinde ağzını kocaman açar; bu, olumlu manada bir şaşkınlıktır. Papagena, alt kısmı iki yana ayrılan, beyaz- altın-bej tonlarında bir elbise giymektedir. Kafasına kafes benzeri bir şey takmış, elbisesinin altına kafes benzeri bir şey giymiştir. Bu kafes benzeri şeyler, her ikisinin de isimlerinde taşıdıkları

papağan figürüyle olan ilişkiyle bağdaşmaktadır. Papageno ve Papagena tam da birbirlerinin kollarına koşacakken bir rahip tarafından durdurulurlar, Papageno henüz bunu hak etmemiştir. Hepsi sahneyi terk eder.

Üç oğlan, kuğularının içinde sahneye gelirler. Sahne, geceyi andıran mavi bir renkle ışılandırılmıştır. Pamina sahneye çıkar. Üzerinde sadece onu aydınlatan bir ışıkla beraber ilerlemektedir; dimdik bir şekilde, dümdüz yürüyerek üç oğlanın önünden geçer. Üç oğlanın tarifine göre, “aklı yerinde değilmiş” gibi görünmektedir. Büyük bir kederle bıçağı kendine saplayacakken üç oğlan tarafından durdurulur. Oğlanlar, Pamina’nın ellerini sıkıca tutar ve bıçağı elinden alırlar. Tamino’nun onu hala sevdiğini söylediklerinde, Pamina yeniden gülümsemeye başlar. Hep birlikte, sahnenin ön tarafına, ayaklarını aşağıya doğru sallandırarak oturlar ve hafifçe sağa sola doğru hareket ederek müziğe eşlik ederler.

Onbeşinci Sahne

Sahnenin dekoru biraz değişmiştir. Duvar dekorları hala aynıdır, ama sahnenin ortasında, etrafı bir tür trabzanlara benzer sütunlarla çevrilmiş, büyük, yuvarlak bir platform vardır. Tamino ve Pamina sonunda birbirleriyle konuşabiliyor ve birbirlerinin kollarına atılabiliyorlardır. Sahnenin her iki yanından giriş yapan rahipler, trabzanların etrafında dikilerek ateş ve su modellerini incelemeye başlarlar.

Tamino ve Pamina beraberce podyumun üzerine çıkarak prova yapmaya başlarlar. Yukarıdan, ikilinin etrafını saracak şekilde, kumaş bir perde inmektedir. Perde onların etrafını saracak şekilde sahneye tamamen indikten sonra, beyaz perdenin üzerine önce alev sonra da su görüntüleri yansıtılır. Oldukça vurucu olan bu anda kullanılan müzik çok dramatik değildir. İkiliyi tamamen çevrelemekte olan perde, sahnenin çarpıcılığını korumayı bir miktar da olsa sağlamaktadır çünkü bu perde sayesinde kendilerini, kumaşın ve projeksiyonun yardımıyla daha da büyük görünen alevlerin ve/veya su baskınının ortasında bulurlar.

Tamino ve Pamina’yı çevreleyen perde yukarı çekildiğinde, rahipler korusu çiftin var oluşunu kutlarlar.

Onaltıncı Sahne

Papageno sahneye gelir ve Papagena'nın ardından ağıt yakar. Hatasını anlar; bununla kastettiği, başına gelenin doğru olduğudur. Bu sahnede, seyirci ilk defa Papageno'yu gerçekten üzgün ve çaresiz bir şekilde görmektedir. Üzgün bir ifadeyle, bu sahte dünyadan ayrılmak istediğini söyler.

Fakat ilk önce üçe kadar sayar ve panın flütünü üflemeye başlar. İçinde hala, bir kadının gelip onu bulacağına dair bir umut taşımaktadır; beklediği o kadının gelip gelmediğini görmek için etrafına bakınır. Ancak kimse gelmez ve o anda yukarıdan aşağıya doğru bir halat uzanır. Papageno, bu halatı, kendini asmak üzere boynunun etrafına dolar. Son anda, üç oğlan aniden ortaya çıkarak onun bu intihar girişimini önlerler. Ona, gümüş zillerini sihirli çanlar kullanarak Papagena'yı çağırabileceği fikrini verirler. Böylece üç oğlan, tıpkı Pamina gibi, zekice bir hamleyle onun intiharını önlemiş olurlar. Papageno beklenti dolu bir yüz ifadesiyle gümüş zillerini sihirli çanlar çalarken, üç oğlan Papagena'yı getirirler.

İkili, önce mahcup bir şekilde birbirlerine doğru ufak adımlarla yaklaşmaya başlar, birbirlerine iyice yaklaştıklarında ise kuşlar gibi mutluluklarını cıvılamaya başlarlar. Papagena en nihayetinde onu tam anlamıyla kendine doğru çektiğinde ise üzerlerine altın renginde bir parça kumaş fırlatılır. Görünene göre, çift, şarkılarında söyledikleri şeyi uygulamaya başlamıştır. Bir sürü minik bebek yapalım derler.

Onyedinci Sahne

Gecenin Kraliçesi, üç kadın ve Monostatos sahneye gelirler. Sahne kraliçe her sahneye çıktığında olduğu gibi koyu mavi bir renge bürünmüştür. Üç kadın ve Monostatos'un üzerlerinde beyaz birer zırh vardır. Kraliçe ve Monastatos birer kılıç, üç kadın ise birer mızrak taşımaktadır. Bu aletler, onların en başta yılanı alt ettikleri aletlerdir. Aynı zamanda hepsi ellerinde büyük kalkanlar taşımaktadır. Yıldızlar gibi parlayan kraliçenin ordusu, ağır bir şekilde silahlanmış, sanki bir savaşın başlamasını bekliyor gibi görünmektedirler.

Sahnenin ortasındaki podyumun üzerine çıkar ve istilaları hakkında bir şarkı söylemeye başlarlar. Şarkı, bağınazları dünyadan silip atmak istediklerinden

bahsetmektedir. Çok geçmeden, korku dolu gözlerle yukarıya doğru bakarlar ve sanki bayılmışçasına birbirlerinin üzerine düşmeye başlarlar. Anlaşılan odur ki, güçleri Sarastro'ya yetecek kadar da fazla değildir.

Sarastro, sahnenin arka tarafından gelerek podyumun üstüne çıkar. Elinde, parlayan bir küre tutmaktadır. Bu küre, muhtemelen güneşi temsil etmektedir çünkü Sarastro sahneye çıkarken “Güneşin Işınları Geceyi Uzaklaştırıyor” isimli aryayı söylemektedir. Sahnedeki mavi ışık yok olur. Çiftin kavuşması ve insanlığın en büyük hedefine ulaşılmasıyla beraber, güneş tamamen alevlenir. Oyunun sonunda ise herkes beraberce ikiyüzlüye karşı kazanılan zaferi şarkılarla kutlamakta ve Tamino ile Pamina'nın birleşmesinden duydukları mutluluğu sergilemektedir. Başlarına takmakta oldukları altın taçlarla biraz Kurbağa Kral'ı andırmaktadırlar. Bu altın taçların, Sihirli Flüt'te ki masalsı unsurlardan biri olduğu düşünülebilir.

Özet

Sarastro'nun dünyası, renkleri bakımından, yıldızlar gibi parlayan kraliçenininki ile büyük bir zıtlık içerisindedir. Onun dünyasında hem sahne hem de tüm kişiler siyah ve gri renklere bürünmüştür. Pamina, tamamen beyazlar içindedir; bu da onun aslında bu dünyaya ait olmadığını gösterir. Tamino ise, onun tam aksine, kostümünün renkleri nedeniyle Sarastro'nun karanlık dünyasına ait bir görüntü çizmektedir. Bu belki de en başından beri, onun kaderinin bir göstergesidir.

Bir bakıma, ikinci perdede, seyircilerin birinci perdenin sonunda yürüttükleri tahminin doğruluğunun onaylandığı söylenebilir: Kraliçe adım adım ilk başlarda herhangi bir müdahale olmadan karanlığa doğru sürüklenirken, Sarastro ise aydınlığa doğru ilerlemektedir. Aydınlık-karanlık sembolizminin (Chiaroscuro) ve ona bağlı olan iyi-kötü sembolizminin güçlü bir şekilde kullanılıyor olmasına rağmen, seyircilerin bakış açısı tam tersine çevrilmiştir. Rahiplerle Sarastro'nun jest ve mimiklerinin bundaki payı büyüktür çünkü onlar, kötü huylu ve güç hırslı taşıyan kişiler değil, aksine bilge ve sağduyulu karakterlerdir. Gecenin Kraliçesi'nin ikinci perdenin sekizinci sahnesinde sergilediği kinezik işaretler düşünüldüğünde onların tam tersi şekilde davrandıkları görülür. Kraliçenin sergilediği söz konusu göstergeler güce tapmayı ve öfkeyi yansıtmaktadır. Başlarda ufak göstergelerini gördüğümüz

şey, oyunun sonunda ayyuka çıkmıştır. Gece Kraliçesi iyi huylu biri değildir. Bakış açısının oyun içinde 180 derece değişmesi, Sihirli Flüt’ü ilginç kılan özelliğidir. Schikaneder’in durumuna göre onu diğer oyunlardan farklılaştırmak adına özel olarak, tasarlayıp tasarlamadığı veya bunun önceden planlanan bir şey olup olmadığı pek de önemli değildir. Bakış açısının değişimi, seyirci için aslında daha zor bir hale getirilmiş. Bu reji çalışmasında da önce alışlagelen aydınlık-karanlık (Chiaroscuro), yani iyi-kötü ilişkisini sorgular.

Bu sahnelemeyi, tıpkı Mozart ve Schikaneder’in Sihirli Flüt eserinde olduğu gibi, çok farklı şekillerde yorumlamak mümkündür.

Benim düşünceme göre, Papageno kesinlikle bu sahnelemenin başkarakteridir. Tarafsızlığı, ön yargısızlığı, yeteneği ve hatalarının farkında oluşu, rahiplerin merasimsel ritüellere dair duyduğu kuşku ve tüm bunların ötesindeki doğallığı, onun bu eserin başkarakteri olmasını sağlamaktadır.

Bu özellikleri sayesinde, seyirciler, kendilerini onunla özdeşleştirebilmektedir. Şahsen, kendimi Papageno karakterine yakın hissediyorum. Benim anlayışım da tıpkı onunki gibi: Doğal yaşa, kalbinin sesini dinle ve kendini duruma göre değiştirme, neysen o ol. Rol yapmak, seni başarıya ulaştırmaz. Papageno da her ne kadar bazı görevlerini aksatsa da doğallığı sayesinde uzun zamandır beklemekte olduğu kadını elde edip amacına ulaşıyor.

Aynı zamanda, hikâyenin orta kısmında gerçekleşen ve bakış açısının değişmesine neden olan şu kırılımin da büyük önem taşıdığını düşünüyorum: En başta iyilik peşinde koşan ve kötülükle savaştan biri olarak gösterilen Gecenin Kraliçesi’nin hikâye ilerledikçe karanlığa doğru yol alışı ve eş zamanlı olarak tam tersi karakterde gösterilen Sarastro’nun ise iyiye, yani ışığa ve bilgelige doğru yol almasıdır. İyi-kötü ilişkisi, hikâye boyunca sadece mekansal işaretler aracılığıyla değil, aynı zamanda kişilerin davranışlarına dair işaretlerle de sorguya tabi tutuluyor. Kırılım oldukça ustaca işlenmiş, hikâyedeki aydınlık-karanlık sembolizmi aracılığıyla, esere dair kavrayış tamamen değişiyor. Normalde, karanlık kötülüğü temsil ederken aydınlık iyiyi temsil eder. Bu, sanatın tüm dallarında böyledir. Örneğin, Star Wars filmlerinde bu temsil, güçlü bir şekilde uygulanmaktadır. Sihirli

Flüt'ün hikâyesine dair nihai kavrayış şu şekilde olabilir: Bir şeyleri, karanlık/aydınlık veya iyi/kötü gibi uçları düşünerek yorumlamak ne kadar doğrudur? Bu sahneleme, bu kavramlar arasındaki gri alanı da görmemizi sağlamaktadır.

Bunun farkına varmak, sahnelemedeki rejî çalışmasında şu açıdan büyük önem taşıyor: Kişiler, dış görünüşleri ve bulundukları ortam nedeniyle gerçek karakterlerini yansıtamayabiliyor olabilirler. Bu gibi yanıltıcı unsurların, bizi yanıltmasına izin vermemeliyiz. Bu sahnelemede kullanılan aydınlık-karanlık zıtlığının neden olduğu yanılsama ve hikâyenin ileri kısımlarında ortaya çıkan değişken iyi-kötü ilişkisi, bize şunu açıkça göstermektedir: Belirli ön yargılar ve ilişkilendirmeler her zaman söz konusudur. Ancak bizler, bu yüzeysellikten arınarak, daha derin düşünebilmeli ve gerçekleri görmeye çalışmalıyız.

SONUÇ

Bugüne kadar, Mozart'ın eserlerine ilişkin yapılan çalışmalara göre bu araştırma özellikle "Sihirli Flüt" operasını konu olarak belirlemesi açısından farklıdır. Mozart'ın operalarının incelendiği bazı çalışmalardan da farklı olarak bu tez, tüm operaların performans uygulamalarının analizine ve yapısal özelliklerine genel bir bakış sunmaktadır.

Mozart'ın "Sihirli Flüt" Operası geçmişten günümüze pek çok farklı şekilde sergilenmesine rağmen hala aynı doğallığını korumaya devam etmektedir. Müzikalite anlayışı, dekor, kostüm, rejilerde yapılan değişiklikler, editörler müzikologlar yorumcular basın evlerinin olumlu ve olumsuz katkıları ile günümüzde de sürmektedir.

"Sihirli Flüt" operasının sahnelenmesinde Mozart müziğini çok iyi anlayan rejisörlerin, büyük çaba göstermesine gerek yoktur. Çünkü müzik ve karakterler öyle örtüşmüştür ki, müzik karakterlerin her hareketini belirler. Oyuncu ve rejisör, müziği derinlemesine inceleyip karakterini buna göre çizerse mükemmeli bulacaktır. Mozart'ın her notası bir inci tanesi gibidir. Mozart'ı iyi yorumlayan sarkıcılar her eserin, her bestecinin eserini yorumlayabilir. Mozart'ı iyi yorumlayamayan sarkıcı başka eserleri de iyi yorumlayamaz, çünkü Mozart'ın eserleri çok iyi bir teknik gerektirir.

Yorumcuların başarılı bir şekilde performans yapabilmeleri için, her eserin besetecisinin dönemsal stil farklılıklarını çok iyi anlamaları gerekmektedir.

Mozart'ın tüm operalarında canlandıranlar o karakteri sindirmelidir. Ciddi karakterler legato (geniş), buffa karakterler ise presto (hızlı) bir anlayışla hareket eder.

Dahi besteci Mozart'ın ömrünün son yılında yazdığı "Sihirli Flüt" operası dünya opera sahnelerinin gözde eserlerindendir. Aynı zamanda bu eserin Masonik derinlik ve mistik Özellikleri ile felsefik boyutu da vardır. Sahnelenmeye elverişli, her türlü motifin ön plana çıkarılabileceği, seyircinin aklında kalan arya ve melodilere sahip bu fantastik opera, 20. yüzyıldan itibaren son senelerde özellikle Avrupa ve Amerika'da çok değişik mekân ve anlayış içerisinde sahnelenmiştir.

Sihirli Flüt'ün "Singspiel" türüne olan uyumunu ön planda açıkça görmek mümkündür. Bu araştırmada, "Singspiel" ile bağlantı olan önemli düet ve ariyaların müzikal analizleri yorum katılarak bütünleştirilmiştir. Sihirli Flüt'ü "bir masal" olarak anlatırken birinci ve ikinci perdenin içinde yer alan ariyalar özgürlük, sevgi, dostluk, intikam hırs ve insandaki dayanma gücü gibi duygular açısından incelenmiştir. Bu sahnelemedeki ana fikir, izleyiciye insanların değişebileceği, kötülüklerden arınabileceği ve geleceğe dair daha farklı bakabileceği izlenimini verir ve sevginin gücünün, insanda ki umudun hiç bitmeyeceğinin örneğini sunar. Sahneleme önerisinde tamamıyla hayal gücü kullanılarak farklı bir rejî oluşturulmuştur. Sihirli flüt operasındaki karakterler, karakterlerin analiz ve yorumlamalarında, sahne tasarımı, kostümler, rejî önerisi ile ilgi çekici sanatsal bir duruş sergilemiş, bu sanatsal anlayışta bütüncül sanatın getirdiği (tiyatro, müzik, diyalog, resim, şiir, masal v.b.) öğelerin performans sanatında buluşmasını sağlamıştır. Sihirli flüt operasının bu çalışmasında ki gayesi, opera'nın performans sanatı açısından incelenerek daha etkili sahnelenme unsurlarının ortaya çıkarılabilmesidir. Opera ve performans kavramı ilişkisinde, Gece Kraliçesinin ariyası, sihirli flüt eserini singspiel türü ile bütüncül sanat çerçevesinde taşıyabilecek özelliğe sahip görmek mümkündür.

Bütün bu özelliklerin ışığında Mozart'ın diğer türlerde olduğu gibi opera konusundaki dehası da onun ölümsüzlüğünü gözler önüne seriyor. Bestecinin Almanca dilinde opera yaratma düşüncesinde ki başarısı inkâr edilemez bir gerçektir. Singspiel türündeki sihirli flüt operası ile başarıya imza attığının göstergesidir. Yaşamıyla, inancıyla, felsefik aydınlatıcı düşünceleriyle, yaşamış olduğu Klasik Dönem'e ve çağımıza adını yazmayı başarmıştır.

Eserin ölümsüz olduğunu düşünüyor ve önümüzdeki yıllarda farklı ülkelerde geleceğin izleyicilerine defalarca sahneleneceğine inanıyorum.

KAYNAKÇA

- AHLQUI, K. E.: 1997
ALADAĞ, Ç.: 2015
- ALTAR, C.M.: 1982
ALTAR, C.M.: 1974
ANTMEN, A.: 2008
- APEL, W.: 1969
- ARTUN, A.: 2004
- BATUR, E.: 2002
- VAN BOER, B.: 1988
- BLESSİNG, J., F.: 2015
- BLOOM, K.,
VLASTNİK, F.: 2004
- BOLAT, K.E.: 2008
BRYANT, Z.: 2012
- BÜKE, A.,
ALTINEL, İ. M.: 2006
CHEW, G.: 2000
- CHEW, G.: 2003
- CLARK, K.: 1990
- COOKE, M.: 2005
- Democracy at Opera.** University of Illinois Press,
‘Mozart’ın Singspiel Türündeki Operaları ve Kadın Karakterlerinin Karşılaştırmalı Analizleri’. İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.
- Opera Tarihi IV.** Ankara, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Opera Tarihi I.** İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.
- 20. Yüzyıl Sanatında Akımlar.** İstanbul, Sel Yayınları.
- Harvard Dictionary of Music.** Second Edition. Cambridge, Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press.
- Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm: Charles Baudelaire, Modern Hayatın Ressamı.** İstanbul, İletişim Yayınları.
- Modernizmin Serüveni.** İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.
- “Coffey’s the devil to pay, the comic war, and the emergence of the German singspiel”. **Journal of Musicological Research**, 8/1-2, 119-139.
DOI: [10.1080/01411898808574596](https://doi.org/10.1080/01411898808574596)
- Diana-Morrill, R., Body of Art,** İtalya, Phaidon Yayınları.
- Broadway Musicals: The 101 Greatest Shows of All Time,** New York, Black Dog and Leventhal Publishers.
- Sanatta Disiplinlerarası Bir Yaklaşım.**
“Die Zaubelflöte: A European Singspiel. A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of Requirements of the CSU Honors Program”. Honors in the Bachelor of Arts in Music College of the Arts Columbus State University
- Müziği Yaratınlar-Barok Dönem.** İstanbul, Dünya Yayıncılık.
- “Martinu’s Three Wishes and Their Fullfilment”, **French Cultural Studies**, 11, 367–376,
“Reinterpreting Janacek and Kamila”, **Janacek**, 99-144.
- The Nude.** Princeton University Press, New Jersey.
- The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera.** Cambridge: Cambridge University

- ÇELİK, A.: 2012
Press
“Klasik Dönem Bestecisi W.A. Mozart’ın Yaşamı, Müzik Anlayışı ve Klarnet Eserleri”. **Akademik Bakış Dergisi**, 31/1.
- DAVIDSON, J. W.,
HOWE, M. J. A.,
SLOBODA, J. A.: 1997
Environmental factors in the development of musical performance skill over the life span. In D.J. Hargreaves and A.C. North (Eds). *The social psychology of music* (188-206). Oxford, Oxford University Press.
- DIAMOND, B.
MOORE, M.: 1995
Multicultural Literacy: Mirroring The Reality of The Classroom. New York, Longman.
- DONALD, G.: 1988
A History of Western Music. New York, NY: Norton.
- DONINGTON, R.: 1990
Opera and its Symbols. New Haven, Yale University Pres.
- DUMAN, O.Ö.: 2010
“Tarih Bilimi ve Bilgisi Açısından Aydınlanmadan Günümüze Sorularla Tarih Felsefeleri Ve Kavrayışları.” **Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, (7), 51-69.
- EINSTEIN, A.: 1945
Mozart: His Character, His Work. London, UK: Oxford University Press.
- FİŞHER, BURTON D.:
2003
A History of Opera Milestones and Metamorphoses. Miami, Florida, Opera Journeys Publishing.
- FROLOVA-WALKER,
M.: 2005
Russian Opera: Between Modernism and Romanticism. The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge, Cambridge University Press.
- FUBİNİ, E.: 1993
GABRIELSSON, A.:
1999
Estetica Della Musica. Ankara, Dost Kitabevi.
- GREENBERG, R.: 1997
The performance of music. In D. Deutsch (ed.) *The psychology of music*, 501-602. San Diego, CA, Academic Press.
- GROUT, D.: 1988
How to Listen to and Understand Opera. The Teaching Company.
- GROUT, D. J.,
WILLIAMS, H.W.: 2003
A Short History of Opera. 3rd. New York, Columbia University Press.
- HANNİNG, B.: 1998
HELDT, G.: 2005
A Short History of Opera. New York, Columbia University Press.
- HİNTON, S.: 1992
Batı Müziğinin Özlü Tarihi. Norton.
- Austria and Germany, 1918–1960.** The Cambridge Companion to Twentieth-Century Opera, Ed. Mervyne Cooke, Cambridge, Cambridge University Press.
- Die Dreigroschenoper.** The New Grove Dictionary of Opera, C. I, Ed. Stanley Sadie, London, MacMillan.

- HUGHES, D.: 1974 **A History of European Music.** New York, McGraw-Hill.
- HUNTER, M. K.: 1999 **The Culture of Opera Bufo in Mozart's Vienna.** Princeton, Princeton University Press.
- IGMEN, A. F.: 2012 **Speaking Soviet with an Accent,** University of Pittsburgh Press.
- İSTANBUL DEVLET OPERA ve BALESİ. [İDOB].: 1985 **Sihirli Flüt.** İstanbul, İDOB Yayınları.
- KAHRAMAN, H. B.: 2005 **Performans, Performativite ve Bedenin Tamamlanma Süreçleri,** İstanbul, İşleyiş Sergi Kataloğu, Akbank Sanat.
- KAHRAMAN, H.B.: 2010 **Cinsellik Görsellik Pornografi.** İstanbul, Agora Kitaplığı.
- KAPROW, A.: 2004 **Kurgular, Çevreler, Oluşumlar, Sanatın Felsefesi, Felsefenin Sanatı.** Nazım Özüaydın (Çev.) İstanbul, Ütopya Yayınevi.
- KOYUNCUOĞLU, E.: 1999 **Performans Sanatı Üzerine Notlar.** İstanbul, Artist Güncel Sanat Seçkisi.
- LEPPERT, R.: 2009 **Sanatta Anlamanın Görüntüsü.** İsmail Türkmen (Çev.). İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- LYNTON, N.: 2009 **Modern Sanatın Öyküsü,** Remzi Kitabevi.
- MAİTLAND, J.M., FULLER, J. A.: 1908 **Grove's Dictionary of Music and Musicians, Vol. IV.** London, MacMillan and Co.
- MEYER, S. C.: 2003 **Carl Maria von Weber and the Search for a German Opera.** Bloomington, Indiana University Press.
- NADİ, A.: 2007 **Mozart'ı Anlamak.** İstanbul, Yeni İnsan Yayınevi.
- NEYZİ A.H., **Tiyatrodan Gösteri Sanatlarına.** İstanbul, Mitos-Boyut Yayınları.
- ORREY, L.: 1972, 1987 **Opera (A Concise history).** Londra, Thames and Hudson.
- PALMER, C., VAN DE SANDE, C.: 1993 "Units of knowledge in music performance". *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory, and Cognition*, 19/2, 457.
- PALMER, C., VAN DE SANDE, C.: 1995 "Range of planning in music performance". *J Exp Psychol Hum Percept Perform*, Oct; 21/5, 947-962.
- PARKER, R.: 1994 **The Oxford Illustrated History of Opera.** New York, Oxford University Press.
- PESTELLI, G.: 1984 **The age of Mozart and Beethoven.** Cambridge University Press.
- PUBLİG. M.: 2004 **Mozart Dehanın Gölgesinde.** İstanbul, Can Yayınları.
- RUDLİN, J.: 2000 **Commedia dell'Arte Oyuncuları İçin Elkitabı,** Ezgi Ege İpekli (Çev.). İstanbul, Mitos Boyut Yayınları.

- SADIE, S.: 1997 **The New Grove Dictionary of Opera.** New York, Oxford University Press.
- SELANİK, C.: 1996 **Müzik Sanatının Evrensel Serüveni.** Ankara, Doruk Yayınları.
- SMITH, P. J.: 1970 **The Tenth Muse, A Historical Study of the Opera Libretto.** New York, Alfred. A. Knopf.
- SMITH, C. A., LITTON, G.: 2013 **Musical Comedy in America: From The Black Crook to South Pacific, From The King & I to Sweeney Todd.** Routledge.
- SOMERSET-WARD, R.: 1998 **The Story of Opera.** New York, NY: Abrams.
- ŞAHİNER, R.: 2015 **Çağdaş Sanatta Temsiliyet Krizi,** Ankara, Ütopya Yayınları.
- ŞATIR, S.: 1977 **Operada Gerçekçilik ve Beş Gerçekçi Opera,** İstanbul, Sander Yayınları.
- ŞENEL, E.: 2015 “Performans Sanatları ve Sanatçının Anlatım Aracı Olarak Beden”, **İdil Dergisi,** <http://www.idildergisi.com>
- ŞENOVA, B.: 2003 **Fluxus Üzerine Notlar,** İstanbul, Art-İst Yayınları.
- THOMSON, K.: 2004 **Mozart’ın Yapıtlarındaki Masonik Örgü.** İstanbul, Pencere Yayınları.
- TUNCAY, M.: 1999 **Müzikalin Kısa Tarihi, MİMESİS 7,** İstanbul, Boğaziçi Üniv. Basım.
- TUSA, M. C.: 2006 “Cosmopolitanism and the national opera: Weber's der freischütz”. **Journal of Interdisciplinary History,** 36(3), 483-506.
- UÇAN, A. (2000). **Geçmişten Günümüze, Günümüzden Geleceğe Türk Müzik Kültürü.** Ankara, Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- USLU, A.: 2017 “Richard Wagner’ın Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat anlayışı”. **Sosyoloji Dergisi,** 37/1, 13-44.
- VAN GALEN, G. P.: 1984 “Structural complexity of motor patterns: A study on reaction times and movement times of handwritten letters”. **Psychological Research,** 46, 49-57.
- WAGNER, R.: 1976 **Esquisse autobiographique** (jusqu’en 1842). In *Euvrez en prose: Tome premier (J.-G. Prod’ homme, Trans., pp. 19-42).* Plan de la Tour. Editions d’Aujourd’hui.
- WARRACK, J., WEST, E.: 2000, 2003 **The Concise Oxford Dictionary of Opera,** New York Oxford University Press.
- WHITTAKER, A.: 2009 “Karl Ludwig Giesecke: his albums and his likely involvement in the writing of the libretto of Mozart's opera The Magic Flute”. **Mitteilungen der Österreichischen Mineralogischen Gesellschaft,** 155, 321-332.
- YAZAR, U.: 2019 **Dünya Opera Tarihi.**

- YENER, F.: 1992 https://www.academia.edu/8002173/D%C3%9CNYA_OPERA_TAR%C4%B0H%C4%B0
100 Opera, Bates Yayınları, İstanbul,
- YILDIZ, D.: 2004 <http://www.beethovenlives.net/index.asp?ID=235>
Bilincin Işığında Müzik. Ankara, Yurt Renkleri
Yayınevi
- YILMAZ, M.: 2006 **Modernizmden Postmodernizme,** Ankara, Ütopya
Yayınları.



EKLER

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)



Papageno'nun İlk Kostümlü Resmi (1763-1840)



Gece Kraliçesi Kostümü (1798, Viyana)



Sihirli Flüt'ün Librettosundan (1791 Viyana)





Gewiss Freitag den 30ten September 1791.

Werden die Schauspieler in dem kaiserl. königl. priv. Theater auf der
Wieden die Ehre haben aufzuführen

Zum Erstenmale:

Die Zauberflöte.

Eine große Oper in 2 Akten, von Emanuel Schikaneder.

P e r s o n e n			
Sarastro,			Hr. Schl.
Pamina,			Hr. Schall.
Speicher,			Hr. Wenz.
Osmin,			Hr. Schneider des Biers.
Der erste) Gesell.			Hr. Hoff.
Der zweite)			Hr. Weill.
Die Königin der Nacht,			Mrs. Jäger.
Monimus ihre Tochter,			Mrs. Gernik.
Osmin,			Mrs. Köpfer.
Der dritte) Danc.			Mrs. Gernik.
Der vierte)			Mrs. Schall.
Papageno,			Hr. Schneider des Jüngern.
Ein altes Weib,			Mrs. Schl.
Monimus ein Weib,			Hr. Schall.
Osmin,			Hr. Hoff.
Der erste) Schall.			Hr. Hoff.
Der zweite)			Hr. Hoff.
Der dritte)			Hr. Hoff.
Der vierte)			Hr. Hoff.
Der fünfte)			Hr. Hoff.
Der sechste)			Hr. Hoff.
Der siebte)			Hr. Hoff.
Der achte)			Hr. Hoff.
Der neunte)			Hr. Hoff.
Der zehnte)			Hr. Hoff.

Die Musik ist von Herrn Wolfgang Amadeus Mozart, Componist, und mitselber
H. R. Kammercompositus, Herr Mozart selbst aus Beobachtung für ein geübtes
und verehrungswürdiges Publikum, und aus Freundschaft gegen den Verfasser
des Stücks, das Orchester heute selbst dirigiren.

Die Bücher von der Oper, die mit zwei Kupferstichen versehen sind, nebst dem Schluß-
der in der Rolle als Papageno noch wahrem Kostum gegeben ist, werden bei der
Theater-Kassa vor 30 kr. verkauft.

Herr Capl Theatermacher und Herr Hofmeister als Theatermacher schenken sich nach der Vorstellung
am Platz des Stücks, mit mehrlachen Künstlern verbunden zu haben.

Die Einzelpreise sind wie gewöhnlich.

Der Anfang ist um 7 Uhr.



Sorastro in abito di Caga

L'oroscopo SagerDote

Sarastro ve Pamina (1791, Viyana)



Papagena (1791, Viyana)



Üç Kadın (1791, Viyana)



ÖZGEÇMİŞ

1979 İstanbul Kadıköy doğumlu Arzu Gök, ortaokul ve lise eğitimini İstanbul'da tamamladı. Ortaokul yıllarında Milli Eğitim Bakanlığının Türk Müziği Şan yarışmasına katıldı ve Türkiye birincisi oldu. Lise döneminde Yunanistan Lefkada'da Dünya Uluslararası Müzik Festivalinde sahne aldı. Lise eğitimini tamamladıktan sonra Almanya Düsseldorf şehrinde Prof. Dr. Ruth Grunhagen'den şan eğitimi aldı.

2004'te Almanya'nın Mainz şehri Devlet Konservatuvarı sahne sanatları Opera Şan bölümüne girmeye hak kazandı, Prof Dr. Brenda Roberts'in öğrencisi oldu. Mainz'da okuduğu dönemde birçok konserlere katıldı. 2005'Te Köln Musikhochschule Konservatuvarında sahne sanatları Opera bölümü ana sanat Dalı Şan öğrenime Prof. Josef Protschka ile başladı.

2012 yılında Köln Musikhochschule Konservatuvarından Şan Pedagoğu ve sahne sanatları Opera bölümü Konser şarkıcılığından Yüksek Lisans ile en iyi derece de mezun oldu.

Öğrenim dönemini boyunca pek çok müzikallerde ve operalarda solist olarak roller aldı. Damda ki kemancı müzikalinde solist sanatçı olarak Bonn Operasında sahne aldı.

2007'de Köln Operasının koro sınavına girerek Korist olarak yaklaşık 5 yıl temsillerde sahne aldı. Bulunduğu temsiller; Meistersinger, La traviata, Cavalleria Rusticana, Aida, Savaş ve Barış, Samson Et Dalila, Tannhauser. 2009'da Pasta Opera'da solist sanatçı olarak Mimi, Lui, Pamina, Zerlina, Violetta rolleri ile pek çok temsilde sahne aldı. Marcus Stockhausen Orkestrası ile "Doğa ve Sesler konserinde solist olarak katıldı.

2008 yılında Erasmus programı ile İstanbul Üniversitesinde 1 dönem Ayşe Sezerman ile şan çalışmalarını sürdürdü. Kinderschutzbund Köln, 2002-2012 yılları arasında Köln Çocuk Eğitim kurumunda müzik öğretmenliği yaptı.

Krite Kanawa, Markus Stockhausen, Eda Moser, Cornelis Witthoef, Judith Lindenbaum ustalık kurslarına katıldı. Almanya da ilk kez prömiyeri yapan Karl

Jenkins adlı bestecinin Stabat Mater eserini Stuttgart, Pfafenhofen, Eifel, München, Köln, Hamburg, Krefeld, Bonn, Frankfurt, Dortmund, Münih, Essen, Hannover ve daha birçok farklı şehirlerde seslendirdi.

2015 Resital “Baroktan Moderne” Bensberg Ratssaal, Bergisch Gladbach, Almanya’da konser verdi.

2016 Leyla Gencer’i anma Konseri’ ‘İstanbul Yel değirmeni kültür merkezi. Türk bestecilerinin vokal eserlerinden seçmeler Konseri İstanbul yel değirmeni kültür merkezi. 2018 Anadolu Üniversitesi AKM salonu Lied Akşamı konseri. 30 Mart 2018 Anadolu Üniversitesi AKM salonu TRT Radyo sanatçıları ile Azerbaycan Şarkıları Resital Konser. 21 Nisan 2018 Anadolu Üniversitesi Türk Dünyası Bilim Kültür ve sanat Merkezinde Bizim sesimiz Türk Bestecileri konseri. 18 Mayıs 2018 Anadolu Üniversitesi Anadolu Nefesleri Konseri. 26 Haziran 2018 Almanya Henfenfeld Opernakademie’de Allison Oakes ile Şan Masterclass Programı. 2018 Eskişehir Zübeyde Hanım Kültür merkezi Anadolu nefesleri Konseri. 2018 Ankara Mozarthaus Altı dilde Aşk Şarkıları Konseri. Hatay 2018 Yeni yıl Şarkıları Konseri. 2018 Eskişehir Ergin Orbey Sahnesi Resital Yedi Dilde Aşk şarkıları konseri. 2019 Mart Eskişehir Anadolu Üniversitesi AKM Salonu Dünya Kadınlar Günü Konseri. 2019 Mart Âşık Veysel Anma Konseri Atılım Üniversitesi solist sanatçı. 2019 Mart “Karl Jenkins “Stabat Mater” Almanya Krefeld Konseri. 2017 Eskişehir Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı sahne sanatları Şan bölümünde misafir öğretim elemanı olarak görev yapmaktadır.

2015 -2018 halen İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Opera bölümünde Sanatta yeterlilik Doktora eğitimini sürdürmektedir.

Arzu Gök, bireysel konser performanslarına ve akademik müzik çalışmalarına da devam etmektedir.