

Araştırma Makalesi

# Modernitenin İki Yüzü: Goethe'nin Faust'u ve Sezai Karakoç'un Taha'nın Kitabı Üzerine

*Two Faces of Modernity: On Goethe's Faust and Sezai Karakoç's the Book of Taha*Ramazan Kandemir ENSER<sup>1</sup><sup>1</sup> Dr., Sakarya Üniversitesi, rens@sakarya.edu.tr

**Öz:** Büyük sanatçıların önde gelenleri çağının insanını anlatırken tekil bir örneği yaşadıkları toplumun ya da daha geniş anlamda insanlığın hikayesine dönüştürürler. Batı edebiyat kanonunun önemli sanatçılarından olan Johann Wolfgang von Goethe, eserlerinde dar anlamda Alman ulusunun, daha geniş anlamda ise Batılı modern bireyin hikayesini anlatmaya çalışmıştır. Türk edebiyatında da Sezai Karakoç, edebi eserlerinde insanı sadece yaşadığı çağla değil, tarihi-sosyolojik boyutuyla daha geniş bir perspektifle ele alır. Bu açıdan Karakoç'un eserlerindeki insan, tekil bir kişiyi aşarak her zaman medeniyet arka planıyla esere yansır. Bu makalede Goethe'nin Faust'u ile Sezai Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* adlı eserleri başkişilerin anlam arayışları ve moderniteye bakışları karşılaştırılarak bu iki eserin bu bağlamdaki benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konmaya çalışılacaktır. Betimsel olan bu çalışmada iki eserle ilgili tarama ve karşılaştırma yöntemi kullanılmıştır. Çalışmada Karakoç'un, *Taha'nın Kitabı* ile, Faust arasında bilinçli bir ilişki kurduğu ve Goethe'nin Faust için bir kurtuluş ve mutluluk vesilesi olarak gördüğü modernleşme düşüncesini Taha'nın şahsında yıkıma neden olduğu gerekçesiyle yanlışlayarak yadsıdığı görülmüştür.

**Anahtar Kelimeler:** *Taha'nın Kitabı*, Faust, modernite, şiir.

**Abstract:** When the leading great artists describe the people of their time, they transform a singular example into the story of the society in which they live or of humanity in a broader sense. Johann Wolfgang von Goethe, one of the important artists of the Western literary canon, tried to tell the story of the German nation in a narrow sense and the Western modern individual in a broader sense in his works. In Turkish literature, Sezai Karakoç also tried to tell the story of man within the context of civilization by using singular examples. In this article, Goethe's Faust and Sezai Karakoç's Taha's Book were compared in terms of the protagonists' search for meaning and their perspectives on modernity, and the similarities and differences of these two works were tried to be determined. This descriptive study used the comparison method for the two works. In the study, it was seen that Karakoç consciously established a relationship between Taha's Book and Faust. It was also determined that Goethe saw modernization as a means of salvation and happiness for Faust, but Karakoç criticized and rejected modernization on the grounds that it caused destruction in the person of Taha.

**Keywords:** *The Book of Taha*, Faust, modernity, poetry.

Atıf: Enser, R.K. (2025).

"Modernitenin İki Yüzü: Goethe'nin Faust'u ve Sezai Karakoç'un Taha'nın Kitabı Üzerine". *Edebî Eleştiri Dergisi*. 9(1): 103-126.

DOI: 10.31465/eeder.1592356

Geliş/Received: 27.11.2024

Kabul/Accepted: 15.01.2025

Yayın/Published: 23.03.2025



## Giriş

Anlam sorunu, insanoğlunun varoluşundan beri insanın ve özellikle sanatçıların zihnini meşgul eden konuların başında gelir. Denilebilir ki sanat -en başta da edebiyat- yaşamı ve bu yaşamın merkezinde olan insanın anlama ve anlatma çabasının bir ürünüdür. Bu anlam sorununu her sanatçı kendi bakış açısına göre anlatmakla birlikte kimi sanatçılar, bu meseleyi ulusların kimlik arayışı ve ulusal ideolojilerle birlikte ele almıştır. Doğal olarak bu konuyu işleyen bir eser, bütünsel bir dünya tasavvurunu ve meseleye geniş açıdan bakmayı gerektirir. Batı edebiyatında Johann Wolfgang von Goethe ve Türk edebiyatında Sezai Karakoç, bireyin anlam sorununu eserlerinde işleyen iki şair olarak dikkati çekmektedir. Bu noktadan hareketle çalışmada Goethe'nin Faust'u ve Karakoç'un *Taha'nın Kitabı* adlı eserleride başkişilerin anlam arayışı üzerinde durulacak ve *Taha'nın Kitabı*'nın Faust'la benzerlikleri tespit edilmeye çalışılacaktır.

28 Ağustos 1749'da Frankfurt am Main'da dünyaya gelen (Goethe, 2009:7) Johann Wolfgang von Goethe, sadece Alman edebiyatında değil, Batı edebiyat kanonunda da önemli bir yere sahiptir. Onun yaşadığı çağ, Avrupa'da önemli devrimlerin olduğu bir dönemdir. Şair, çocukluğunda ailesi içinde bile ayrışmalara neden olan Yedi Yıl Savaşları'nı yaşamış, öte yanda Sanayi Devriminin gelişimini izlemiş, Fransız Devrimi'ne tanık olmuştur. Bu yıllar, modernleşme konusunda İngiltere, Fransa ve hatta Amerika'nın gerisinde kalmış Almanya'nın kabuk değiştirme ve kendi ulusal kimliğini inşa etme yılları olarak Goethe'nin düşüncelerinin oluşumunda son derece etkili olmuştur.

Yaklaşık altmış yılda tamamlanan Faust, bir anlamda Goethe'nin düşünsel serüveniyle birlikte oluşur. Bu konuda Lukacs, (2011:206) Faust'un yazıldığı uzun süreçte geçirdiği değişimler ile Goethe'nin düşünsel değişimlerinin eş zamanlı olarak ilerlediği tespitinde bulunur ve eserin altmış yıla yakın sürmesinin asıl nedenini de yaşanan büyük toplumsal değişmelere bağlar. Daha gençken yazdığı Götz ve Urfaust, Goethe'nin insandan yola çıkıp ulusun sınırlarıyla biten bir insanı anlattığı görülür.

Lukacs (2011:203), Goethe'nin, Fransız Devrimi'nden Napolyon'un düşüşüne kadar geçen ve Avrupa'nın siyasal altüst oluşuna sebep olan dönemi yaşadktan ve özellikle Almanya'da Hegel'le birlikte ortaya çıkan diyalektik felsefeyi algıladıktan sonra Faust'ta kendini açığa vuran düşünceleri üretebildiği tespitinde bulunur. Bu dönemle birlikte Goethe, daha üniversal düşünmeye başlar (Çağıl, 1982:585) ve Faust'ta görüldüğü üzere daha hümanist bir insanın peşine düşer.

Goethe de tıpkı Hegel gibi, insan türünün Orta Çağın prangalarından kurtulduğu takdirde sonsuz kusursuzluğa erişebileceğine inanan Aydınlanmacı görüşe sahiptir (Lukacs, 2011:214). Aydınlanma filozofları gibi Goethe de insana ve insandaki iyiyi yaratan cevhere inanır. Mikro kozmik anlamda insanlar trajediler yaşasa da makro kozmik açıdan insanlığın türsel olarak ilerleme kaydettiği düşüncesindedir. Hegel gibi Goethe de insan türlerinin kesintisiz ilerleyişinin bireysel trajedilerin zincirinden doğduğunu düşünür. Yine Lukacs (2011:215)'in ifadeleriyle bireyin mikro-kozmosundan doğan trajedilerin, türlerin makro-kozmosundaki kesintisiz ilerlemenin açığa çıkması şeklinde yorumlar. Nitekim Faust'un sefaletten selamete uzanan yolculuğunda insanlığın evriminin bir özetini sunmak istediği görülür (Lukacs, 2011:208).

Goethe, bireysel trajediler dışında ulus çapında kırılmalar yarattığı için devrime pek sıcak bakmaz. Fransız Devrimi'ne, başarıya ulaşmak için başvurulan plebce yöntemlerden dolayı mesafeli durur fakat devrimin toplumsal içeriğini daha sonra onaylar (Lukacs, 2011:204).

Faust'un yaşam öyküsünde de görüldüğü üzere Goethe, hayattaki zıt fenomenleri birbiriyle telif etmek ister. Böylece insanın doğasındaki madde ve mana düalitesini, insandaki "ilahî olan şey" ile "doğal olan şey"i, "tabiat" ile "uluhiyet"i birleştirmeyi amaçlamıştır (Çağıl, 1987:390). Bununla salt düşünsel olan, ölü nesnelliği ve doğa bilgisi ile insanın eylemleri arasındaki kopukluğu aşacak bir felsefe üretmek istemiştir (Lukacs, 2011:200). Goethe'nin Faust'ta tam yapmaya çalıştığı, bu düalitenin yarattığı sorunu çözüme kavuşturan "modern insan" ve onun hikayesidir.

Goethe'nin yarattığı Faust karakteri, kişisel bir hikayeye sahip olsa da bir taraftan da insandan insanlığa açılan bir özelliğe sahiptir. Nitekim Lukacs (2011:206); Fichte ve Schelling'in öğrencilerinin bu konuda düşüncelerini şöyle aktarır: "Eğer bu trajedi bir gün tamamlanırsa, tüm dünya tarihinin tinini temsil edecektir; geçmiş, şimdi ve geleceği kucaklayan insanlık yaşamının gerçek bir imgesi olacaktır. İnsanlık Faust'ta idealize olacaktır; insanlığın temsilcisi haline gelecektir." Nitekim Goethe'nin Dante'ye gönderme yaparak Faust Fragmanı'nı "İlahî Tragedya" olarak adlandırdığını da ekler.

20. yüzyıl Türk şiiri ve düşünce hayatında önemli bir yeri olan Sezai Karakoç ise, nüfus kaydına göre 22 Ocak 1933'te, gerçekte ise aynı yılın mayıs ayında Diyarbakır'ın Ergani ilçesinde dünyaya gelir (Karataş, 2019:21; Haksal, 2017:48). Çocukluğu ve ilk gençliği geleneğin halen canlı bir şekilde geçtiği Güneydoğu ve Doğu Anadolu'nun kasaba ve kentlerinde geçer. Ailesinden sıkı bir dini eğitim alır. Ortaokul yaşlarından itibaren edebiyatla ilgilenen Karakoç, Ankara'da üniversite yıllarında daha sonra kitaplarına alacağı ilk şiirlerini yayımlamaya başlar. 1950'lerin ortalarına doğru yayımlanan ilk şiir kitapları Şahdamar, Körfez ve Sesler'de, modern şiirin ses, biçim ve tekniklerinin yoğun olduğu imgeci, kısmen kapalı şiirler yer almasına rağmen dini duyarlılık kendini hissettirir. Bu açıdan İkinci Yeni hareketi ile birlikte anılsa da şiirinde anlam sorununu hiçbir zaman göz ardı etmemesi ve şiirini metafiziğe dayandırması açısından onlardan ayrılır (Karaca, 2005:346, 375).

20. yüzyıl İslamcı şiir geleneğinin belki de en önemli figürü olan Karakoç, şiirlerinde, daha çok da düşünce yazılarında, modern insanın yitiğini ve anlam sorununu eserlerinin merkezine koyar. İlk gençlik yıllarıyla birlikte Necip Fazıl'ın Büyük Doğu düşüncesinin etkisinde kalan ve bu konuda her türlü fikri ve sanatsal desteğini ortaya koyan Karakoç, daha sonraki yıllarda düşünsel serüvenini "diriliş" kavramı etrafında örgüler. Müslümanların bilhassa da ülkemiz insanının medeniyet krizi içinde olduğunu düşünen Karakoç, bu sorunun merkezi olarak Batı'yı gösterir. O, modern Batı uygarlığının, sadece Batı dışı toplumlar için değil, aynı zamanda Batı'nın kendisi için de yıkım getirdiği ve getireceği düşüncesindedir. Ona göre metafiziğe dayalı bilgi ve hikmetten uzaklaşan Batı uygarlığı, maddeci yapısından dolayı insanı ve doğayı organik, otantik bağlamından koparmakta ve bu sebeple insanlığa mutluluk getirmemektir.

Karakoç, özellikle Hızırla Kırk Saat'le başlayan poemleri döneminde modern düşünceyi sadece eleştirel açıdan ele almakla kalmaz; savunduğu dünya görüşünü düşünce yazılarında olduğu gibi şiirlerinde de doğrudan yansıtır. Karakoç'a göre hem İslam toplumları hem de tüm insanlık için yegane çözüm, modern Batı uygarlığının üzerine kurulu olduğu bilimi, onun ürettiği teknolojiyi ve ekonomik sistemi terk etmek ve İslam'ın öngördüğü dünya düzenine dönmekle mümkündür.

Çalışmanın inceleme bölümüne geçmeden Karakoç'un dar anlamda şiir geleneği, geniş anlamda şiir ve arketip konusundaki görüşlerine değinmek gerekmektedir. Karakoç'a göre toplumsal alanların tümünde olduğu gibi şiirde de modernleşmenin kesintiye uğrattığı gelenekle bağların yeniden kurulması gerekmektedir. Poetikasının temelini bunun üzerine kuran Karakoç, şiiriyle bir anlamda bunu yapmaya çalışır. Ona göre modern Türk şiiriyle İslam medeniyetinin son

varyantı olan Divan şiiri arasındaki bağ tamamen kopmuştur (Karakoç, 2007a:119). Karakoç, Tanzimat’la birlikte kesintiye uğrayan gelenek zincirinin, iyi niyetli bazı denemeler, teklifler ve arayışlara rağmen, sağlıklı bir bağla tekrar kurulamadığı düşüncesindedir (Karakoç, 2007b:12).

Karakoç, “Gelenek ve Şair” başlıklı denemesinde konuyla ilgili olarak geleneğe ilginç bir açıdan bakar. Şiirin doğrudan uygarlıkla bağlantılı olduğunu düşünen Karakoç, bir uygarlığın doğup gelişmesine bağlı olarak şiirin de doğup gelişim kaydettiğini ifade eder. Karakoç, insanlık tarihi boyunca bir uygarlık içinde teşekkül etmiş bütün şiirlerde ortak arketip ve leitmotiflerin olduğu düşüncesindedir. Ona göre her uygarlıkla birlikte bu arketipler ve leitmotifler aynı kalır fakat her defasında farklı kılıklerle çağın insanını ifade etmeye devam eder. Uygarlıkların yıkılmasıyla birlikte bu arketipler de yıkılır fakat kurulan yeni bir uygarlıkta tekrar dirilmiş olurlar. Uygarlıkların dayandığı temel dinamiklere göre daha önce arketip ve leitmotiflerin bazıları ön plana çıkarken bazıları ise önemini kaybederek daha geri planda kalır. Fakat hiçbir arketip tamamen yok olmaz, tarihsel süreç içerisinde tahavvül ederek varlıklarını sürdürürler (Karakoç, 2007a:115-116). Karakoç ayrıca, bu arketipleri belirli bir uygarlıkla da sınırlamaz. Ona göre insanlık tarihi boyunca bu arketipler, farklı görünüm ve yoğunlukta “insani” olanı evrensel tarzda anlatmaya devam eder. Karakoç; Mısır, Çin, Eski Yunan, Latin, İslam (Arap, Acem, Türk) ve Batı edebiyatları, özellikle de şiirleri, incelendiğinde bu arketiplerin ortak olarak görüleceğini ileri sürer (Karakoç, 2007a:117).

Bu açıdan bakıldığında Karakoç’un poemleri ile benzer arketipsel yapılar üzerine kurulu olduğu başka kült yapıtlarla ilişki kurmak daha mümkün hale gelmektedir. *Hızır ile Kırk Saat*’in, *Gulgamış Destanı*, *Cavidnâme* (Eroğlu, 1981:50-51) ve İlahi Komediya (Enser, 2022:62) ile benzerliği konusundaki iddialara da temel teşkil etmektedir. İnsanın anlam arayışını ve mutlak olana ulaşma çabasını tekil bir insan üzerinden anlatmaya çalışan *Taha’nın Kitabı* da bu anlamda değerlendirilmeye çok müsaittir. Karakoç’un yazılarında buna dair bir ipucu yer almamaktadır. Fakat Eroğlu ile bir diyalogunda Doğu edebiyatındaki kült bir metni yeniden yazmak istediğini söyleyen Karakoç, birkaç yıl sonra *Leyla ile Mecnun*’u yazar (Eroğlu, 1981:81-82). Karakoç’un başka kült metinlerin izlekleriyle paralel eserler yazması aslında çok daha öncesinde başlar. Karakoç’un *Hızır ile Kırk Saati* ile Dante’nin *İlahi Komediya*’sı arasındaki ilgi bunun bir örneğidir (Eroğlu, 1981:49). Bu çalışmada ise, Karakoç’un *Taha’nın Kitabı*’nın Faust ile olan ilişkisi üzerinde durulacaktır.

Karakoç’un eserlerinde Goethe ve *Faust*’a dair değiniler pek çoktur. Daha lise yıllarında Goethe’nin *Genç Werther’in Acıları*’nı okuduğu anılarından anlaşılmaktadır (Karataş, 1994:17). Eserlerinde ise Goethe’den Batı edebiyatının yetiştirdiği büyük bir yetenek olarak bahseder (Karakoç, 2008a: 57; Karakoç, 2011a:111). Bunun dışında, onun İslam’a ilgi duyması (Karakoç, 2013b:57), Avrupa Birliği fikrinden ilk bahsedenlerden olması (Karakoç, 2008b:44), çevresinde anlaşılammış olması (Karakoç, 2007a:56); Karakoç, 2007b:9), eserlerinin çok azının Türkçeye çevrilmiş olması (Karakoç, 2008b:63) gibi farklı konular bağlamında Goethe’den bahsettiği görülür.

Karakoç, Goethe konusunda olduğu gibi *Faust*’la ilgili de doğrudan bir metin kaleme almamıştır; fakat üç yerde *Faust*’a değinir. *Edebiyat Yazıları II*’de (2007b:8) Goethe’ye Weimar’da sağlanan imkanlarla *Faust*’un yazılmış olduğuna, *Gündönümü*’nde (2010:31) ise çağın şeytani tuzaklarından bahsederken Faust’a ve Mefisto’ya değindiği görülür. *Edebiyat Yazıları I*’de (2007a:25-26) Faust’un konusunun, efsaneler arkasına saklansa da, gerçekte Tanrı, hakikat ve ebedilik olduğu tespitinde bulunması ise dikkate değerdir. Karakoç’un Goethe ve *Faust*’a dair etraflı bilgilere sahip olduğu görülmektedir. Fakat onun özel bir ilgisini gösteren doğrudan bir

kanıt da bulunmamaktadır. Bunun yanı sıra *Taha'nın Kitabı*'nin yazılmasından önce Türkçede *Faust*'un birkaç çevirisinin yapılması veya yeniden basılmasına dikkati çekmek gerekmektedir. 1960'ta Sadi Irmak'ın, 1965'te Vasfi Mahir Kocatürk'ün Faust çevirileri yayımlanır, 1966'da Recai Bilgin'in Faust çevirisinin ikinci baskısı yapılır (Pinar, 1984:243-271). 1960'larda *Faust*'a yoğun bir ilgi olduğu anlaşılmaktadır. *Taha'nın Kitabı*'nin de bu çevirilerin yapıldığı yılların hemen arkasından gelmesi, dikkate değer bir ayrıntıdır. Buna karşın *Taha'nın Kitabı* ile Faust arasındaki ilgi konusunda ise yapılmış bir çalışma bulunmamaktadır. Fakat Karakoç'un şiiri üzerinde ufuk açıcı saptamalar yapan Eroğlu (1981:74), *Taha'nın Kitabı*'nden epik bir eser olarak bahsederken konuyu Goethe'ye bağlar ve onun Alman edebiyatındaki epik eksikliği konusunda yaptığı, epik eserlerin “ulusal bir konudan yoksun oluşu” sözünü örnek verir. Eroğlu, bu iki eser arasında bir ilgi kurmaz fakat türsel anlamda örtük bir gönderme yapmış olur.

### 1. Faust'un Anlam Arayışı ve Modernite Hayali

Johann Faust hakkında yazılmış en geniş kapsamlı ilk çalışma bir matbaacı olan Johann Spies tarafından 1587 yılında yayımlanan *Historia von D. Johann Fausten: dem weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler* adlı kitaptır. Morley (1889:1), bu kitabın bilinmeyen yazarının elli yıl kadar önce ölmüş ve adı ve ünü kendisinden sonra da devam etmiş olan bir adamın efsanevi hayatıyla bağlantılı büyü olaylarını bir araya getirerek halkın dikkatini çeken Reform Kilisesi'ne bağlı bir din adamı olduğunu ileri sürer. Söz konusu kitap Faust'un teoloji ve tıp alanındaki çalışmalarını, büyücülük konusunda yaptıklarını ve şeytanla yaptığı anlaşma sonunda ruhunun cehenneme gidişini anlatır. Yazarın Hıristiyan tutumu açıkça fark edilebildiği bu kitapta Faust'un, olumsuz imajı dikkati çeker (Güç, 2023:2). 16. yüzyılda Almanya'da geçen bu efsaneye göre Faust, simya ve kara büyü ile uğraşan bir bilgindir.

“Bu orta çağ efsanesine göre Faust, tabiatüstü güçlere sahip olmak ve o zamana kadar tecrübe etmediği dünyayı keşfetmek amacıyla şeytanla bir anlaşma yapar; ruhunu ona teslim eder fakat sonunda bir handa tek başına ölü olarak bulunur. Halk arasında ise onu şeytanın öldürdüğüne inanılır ve bir yandan bu efsane dilden dile dolaşarak çeşitli varyantları teşekkül ederken diğer yandan da sanatı besleyen mühim bir kaynak hâline dönüşür.” (Güldürmez, 2017:324).

Bu efsanenin yazıya geçirilmesinden kısa bir süre sonra, 1592 ya da 1593'te, İngiliz oyun yazarı Christopher Marlowe, bu konuyu işleyen *The Tragical History of the Life and Death of Doctor Faustus* adlı trajedi yazar. Marlow'un yarattığı Faust karakteri de hayatı boyunca tüm bilimleri öğrenmeye çalışmış, dini öğreti ve bilgilerle yetinmeyen, tatminsiz biridir.

Faust'un bilgiye susamış, mütecessis, hayatın bütün sırlarını keşfetmeye duyduğu istek sonraki yıllarda, özellikle Aydınlanma çağında daha popüler olmaya başlamıştır. Bütün bilimleri öğrenmeye çalışan, araştırmacı karakterinden dolayı Faust karakteri, bu dönemde meşrulaştırılarak farklı bir bağlamda yeniden üretilir. Lessing'in bir kısmını 1759'da yayımladığı fakat tamamlayamadığı *Faust* dramasında Faust'un bilgi anlayışı açısından bir Rönesans insanı olarak tasvir edildiği görülür. Aydınlanmış sanatçıyı ve bilim adamını sembolize eden Faust, olumsuz bir figür olmaktan çıkar. Ayrıca bilgi anlayışı ile şeytanın anlaşmasından kurtulması da dikkate değerdir (Güç, 2023:3).

Hiç şüphesiz ki Faust'u dünya çapında tanınmasını sağlayan Goethe'nin “opus magnum”u olarak değerlendirilen *Faust* tragedyasıdır. Goethe'nin *Faust*'u Berman (2013: 63)'in belirttiği üzere tarihsel perspektif zenginliği ve derinliği, ahlaki imgelem, politik bilgi, psikolojik derinlik bakımlarından diğer bütün yaratılmış örneklerini geride bırakır. Berman, yeni yeni beliren modern özbilincin yepyeni boyutlarını ortaya koyması açısından son derece özgün olduğunu ileri sürdüğü Goethe'nin *Faust*'unun sadece kapsam ve ihtiras yönünden değil özgün tasavvur gücü

bakımından da büyük bir yoğunluk taşıdığını ekler ve bu sebeple Puşkin'in, bu yapıtı “modem hayatın İlyada'sı” diye nitelendirdiğine dikkati çeker.

Goethe, Eckermann'la yaptığı bir söyleşide *Faust*'un Werther ile birlikte oluştuğunu, 1775'te Weimar'a döndüğünde onu da yanında getirdiğini ve ilk parçaları da mektup kağıtlarına yazdığını söyler (Eckermann, 2004:39). Watt da yaklaşık altmış yılı bulan *Faust*'un yazılma sürecini şöyle özetler:

“Faust'un kimi kısımları 1775 yılında ya da daha önce yazılmıştı, çünkü Goethe bunlar hakkında okuma seansları düzenlemiştir; ayrıca, şimdi Ur-Faust olarak bilinen ve çok uzun süre sonra, ancak 1887'de basılan bir taslak da ortaya çıkmıştı. 1788 ile 1790 arasında Goethe, ilk kısmın tamamını yazıp gözden geçirdi ve bu kadarı 1790 yılında, Faust: Bir Fragman başlığıyla basıldı. Birkaç yıl sonrasında yeniden taslağının başına oturdu, yeni Birinci Kısım üzerinde çalıştı ve sonunda bu çalışmasını 1806 yılında yayımladı; eserin nihai biçimiyse Goethe'nin toplu eserleri içinde Faust: Trajedi adıyla 1808 yılında basılacaktı. Kitabın bu hali, Faustbuch ile Marlowe'un oyununun kurdukları temelleri büyük oranda kapsamanın yanı sıra pek çok yeni unsuru da barındırmaktadır. Fakat Goethe burada durmayıp ikinci kısmı da yazdı ve ikinci kısım, Faust hikayesinin geçmişteki örneklerinden köklü bir kopuşu temsil etmektedir. Büyük bölümünü 1825 ile 1831 yılları arasında kaleme aldığı bu kısmı Temmuz 1831'de tamamladı ve kitap, ertesi sene Goethe'nin ölümünün ardından yayımlandı.” (Watt, 2014: s. 246).

Goethe'nin *Faust*'u yukarıda da belirtildiği üzere aslında iki farklı bölümden oluşur. İlk bölüm tek perdedir ve çok sayıda iç ve dış mekanda geçer. Goethe, birinci bölümün önüne “İthaf”, “Tiyatroda Ön Gösteri” ve “Gökte Konuşma” adında üç bölüm ekler. Tragedyanın birinci bölümünde ana karakter Faust'un yanında, Mefistofeles ve Margaret de önemli rollerdedir. Gökte Konuşma bölümü, tragedyanın her iki bölümünde gelişecek olaylarla ilgili ipuçları sunar. Tanrı, Faust'u iyi bir “kul”u olarak görürken bunun aksini düşünen Mefistofeles, “doktor”<sup>1</sup> diye bahsettiği Faust'u iyilik yolundan saptırarak kendi tarafına çekeceği konusunda Tanrı ile iddiaya girer.

İlk sahneden de anlaşıldığı üzere Faust, kendisini ilme adanmış bir bilgidir. Babası gibi tıp öğrenimi görmüş hatta çocukluğunda babasıyla veba salgına karşı mücadele etmiştir. Tıp dışında felsefe, teoloji, hukuk gibi alanlarda da geniş bilgi sahibidir. Tragedyanın başında “Gece” bölümünde Faust, bildiği bunca şeye ve öğrenme isteğine rağmen tatminsiz haldedir ve hayatında bir karar aşamasındadır:

“İşte, ah! Felsefe,  
Hukuk ve tıp  
Ve ne yazık ki bir de ilahiyat  
Okudum ateşli bir gayretle.  
Ama zavallı bir acemiyim yine de,  
Eskisinden fazla bilgim yok neticede!  
Üstat, hattâ doktor diyorlar bana  
Ve neredeyse on yıldır  
Zar zor, ite kaka  
Çabalıyorum öğrencilerimi eğitmeye.  
Ve görüyorum ki bilemiyoruz hiçbir şey!  
Bu da yüreğimi yakıyor epey.” (Goethe, 2024:36)

<sup>1</sup> Tragedyada Mefistofeles ile Faust'un ayrı görüldükleri sahneler, birlikte görüldükleri sahnelerden daha fazladır ve bu iki karakter, birlikteyken de pek fikir alışverişi yapmazlar ve girdikleri iddia hakkında konuşmazlar (Watt, 2014:252). Birlikte oldukları sahnelerdeki diyaloglarda ise Faust Mefisto'ya genellikle “Şeytan” diye hitap ederken Mefistofeles, ondan “Doktor” diye bahseder ve öyle hitap eder.

Faust, yaşama ve insana dair her şeyi bilmek konusunda kendisini yetersiz görse de her şeye rağmen “Yine de akıllıyım tüm o ukalalardan /Doktor, üstat, yazar ve papazlardan” diyerek kendisini diğer bireylerden üstün görmektedir. Kibir kokan bu açık öz farkındalık, Faust'un tatminsiz ruhuna azap vermektedir:

“Ne vicdan azabı, ne kuşku  
Ne cehennem ne şeytan korkusu—  
Buna karşın tüm sevincimi de yitirdim,  
İnanmıyorum doğruluğuna bilgilerimin,  
Böbürlenmiyorum, bir şey öğretebilirim diye,  
İnanmıyorum insanları iyiye, doğruya yöneltebileceğime.  
Ne malım var ne de mülküm,  
Ne de şan ve şöhrete sahibim:  
Köpek bile istemez böyle yaşamak!” (Goethe, 2024:36-37)

Faust bunun ötesini ister. Karamsarlığa düşer ve intiharı düşünür. Eline zehir şişesini aldığı anda çalan Paskalya çanları onu bu fikrinden vazgeçirir. Paskalya dolayısıyla şehrin surlarının dışına çıktıkları sahne, Faust'un yaşadığı tatminsizliği daha fazla açığa çıkarır. Halk kitleleri, inanca sığınmış ve bilgisizliklerine rağmen mutlu görünür. Faust'a da büyük bir teveccüh gösterirler. Faust ise kendisine ve babasına gösterilen bu teveccühü hak etmediğini, babasının veba salgını için ürettiği ilaçların bilimsellikten uzak olduğunu ve aslında hiçbir insanı ölümden kurtarmadığı gerçeğini bildiğinden ruhunda azap hisseder. Tragedyanın asıl olay kısmı ise bu gezide Faust'un, dışarıda bulunduğu bir fino kılığına girmiş olan Mefisto'yu odasına götürmesiyle başlar. Faust artık fizik ve metafizikle uğraşmayı bırakır. Mefisto ile anlaşma yapar. Mefisto, Faust'ta bu dünyada hizmetkar olacaktır. Faust ise yaşadığı sürece bir dünya nimeti için “Dur, geçme. Öyle güzelsin ki!” derse öte dünyada Mefisto'nun hizmetkârı olacaktır.

Faust, birinci bölümde bedensel hazları deneyimler. Önce hayat hakkında pek düşünmeyen Leipzig'deki Auerbach Meyhanesi'ndeki insanların kaygısız yaşamlarına şahit olur. Bu sahnede Faust, alkolün yaratmış olduğu illüzyonla tatmin olan sıradan insanları görür fakat bu ona hiç zevk vermez. Faust'ta trajediyi başlatan hadise ise Mefisto'nun onu bir cadıya götürmesi ve cadının onu otuz yaş gençleştirmesidir. Mefisto'nun amacı, gençleşen ve sahip olduğu libidinal enerji ile Faust'un bu dünyanın zevklerine gömülmesidir. Nitekim Faust, yolda gördüğü Margaret'e ilgi duyar ve onu elde etmek ister. Mefisto'nun önerdiği yöntemle, Faust pahalı mücevherlerle Gretchen'i etkilemeyi başarır. Annesi ile küçük bir kasabada yaşayan Gretchen, son derece dindar ve saf duygulara sahiptir. Geleneksel yaşam tarzına bağlı, tipik bir Orta çağ feodal toplumuna mensuptur. Bir kentli ve soylu olduğu için Faust'u kendisinden üstün görür. İncasına, toplumsal değerlere ve geleneklere uymadığı halde kendisini Faust'a teslim eder. Yer yer hissettiği şehvet duygusuyla hareket eden Faust, Gretchen ile saf aşkı ve cinselliği deneyimler. Fakat Gretchen, Faust'u tatmin edecek bir güce ve kapasiteye sahip değildir. Nitekim bu aşkla sınırlandırıldığını gören Faust, onu terk eder. Her ne kadar Mefisto'nun etkisi altında kalsa da Gretchen'in annesinin ölümüne sebep olur, ağabeyi Valentin'i öldürür. Faust'tan hamile kalan ve hem kendi gözünde hem de toplumda bir günahkara dönüşen Gretchen, cinnet geçirir ve doğurduğu çocuğunu boğar. Bunun üzerine tutuklanıp idama mahkum edilir. Gretchen'i terk ettiği için bilincinin derinliklerinde suçluluk hisseden *Faust*, eserin en fantastik öğelerle süslü Wulpirgis Geceleri'nde sınırsız cinselliğin yaşandığı bir ortama girer. Bu sınırsız cinsellik de onu tatmin etmez. Hayalini gördüğü Gretchen'in çok zor durumda olduğunu anlar ve onu tutulduğu zindandan kurtarmayı dener. Fakat Gretchen, Faust'u çok sevmesine rağmen Tanrı katında bağışlanmayı daha önemli gördüğünden ölüme gitmeyi tercih eder.

Tragedyanın başında anlaşıldığı şekilde Faust, bütün ömrünü odasında, masasının başında kuramlarla, soyut bilgilerle edilgin bir ömür geçirmiştir. Fakat Mefisto ile tanıştıktan ve gençleştikten sonra edilginlikten etkin olmaya geçer. Bu anlamda ikinci bölümde de karşımıza çıkacak olan eylem, hareket, devinim onun hayatının ana eksenini oluşturur. Nitekim tragedyanın başında Faust'un, İncil'i Almacaya çevirdiği sahnede İncil'de geçen "Başlangıçta söz vardı." cümlesindeki "söz"ü, önce "akıl", daha sonra ise "eylem" olarak çevirmesi, Goethe'nin ileride üzerinde durulacak olan düşüncelerinin önemli bir yanını ortaya koymaktadır. Birinci bölümdeki olaylar büyük oranda Gretchen'in etrafında döner ve bu eylemlerin ana eksenini cinsellik ve şiddete dönük haz oluşturur, ayrıca eylemler tüketmeyi ve yok etmeyi sonuçlar.

Goethe'nin daha sonra yazdığı tragedyanın ikinci bölümü, *Faust* üzerine tartışmaların ana nedeni olur. Zira Goethe, yazdığı bu bölümle 16. yüzyıldaki Faust efsanesinden çok başka bir metin meydana getirmiş olur. Örneğin Marlow (2020)'un tragedyasında da Helena'ya rastlanmakla birlikte Goethe, *Faust*'u doğrudan Antikite'ye gönderir ve bu kısımda önemli felsefi ve sanatsal konuları ele alır. İkinci bölümle birlikte Faust'un trajedisi bireysel, tekil bir hikayeden çıkarak çok daha derinlikli, felsefi bir zemine taşınmış olur. Faust yine bir anlam arayışı ve mutluluk peşindedir fakat bu arayış, Antikite sahnelerinde daha felsefi, İmparator'la ilgili sahnelerde ise sosyo-politik ve sosyo-ekonomik bir boyut kazanır. Watt (2014:253)'ın da dikkat çektiği üzere oyunun iki bölümü arasında tarz ve yöntem bakımından pek çok farklılık söz konusudur. *Faust*'un birinci bölümünün merkezinde yer alan Gretchen trajedisi, Sturm und Drang akımına benzer türde gerçekçi bir yöresel dramadır aslında. Fakat ikinci bölümde hem teknik açıdan hem de daha geniş ilgi alanları açısından farklı bir hikaye ile karşılaşırız. Birinci bölümde olaylar "Küçük Dünya"da geçerken ikinci bölümde "Büyük Dünya"da geçer. İkinci bölümde olaylar mekansal anlamda Almanya'dan taşarak Antik Yunan'a uzanır ve üç bin yıllık tarihsel bir dönemi kapsar.

İkinci bölümün başlarında Faust ve Mefisto'yu siyasal bir ortamda buluruz. İmparatorluk, çöken ekonomik düzen, işlemeyen adalet sistemi ve dağılmaya başlayan ordu kuvvetlerinden dolayı çok zor zamanlar geçirmektedir. İmparator'un ölen soytarisinin yerine geçen Mefisto, Faust'la birlikte İmparator'a yardım eder. Bu sahnelerdeki en dikkat çekici husus, Mefisto'nun ekonomiyi canlandırmak için teklif ettiği banknot basma teklifidir. Nitekim, Mefisto'nun dediği üzere bir çeşit banknot ya da ülke tahvilleri basılır. Bu kağıtlarda şu yazı yer alır: "Şunu herkes bilsin ki, bu kağıt bir kuron kıymetindedir, onun karşılığı, imparatorumuzun ülkesinde pek çok sayıda gömülü olan servettir. Bu zengin hazinenin meydana çıkarılmasını temin için bu yaprak para yerine geçecektir." (Goethe, 1973:184). Mefisto, bir anlamda ülkenin zengin kaynaklarını önceden tahvile çevirerek dolaşımdaki parayı artırır ve paranın harcanması sayesinde ekonomik büyümeyi gerçekleştirir. Ülkede görece bir refah yaşanır. Bu bölümde araya Helena ve ona bağlı olarak Antikite girer. İmparator ve çevresindekilerin Faust'tan Helena ve Paris'i kendilerine göstermelerini istemesi üzerine Faust, Mefisto'nun yardımıyla bunu gerçekleştirir. Bu arada Faust, Helena'ya büyük bir aşk duyar ve birden olaylar Antik Yunan'da geçer. Faust, Helena'nın kalbini kazanmaya çalışır ve onuna evlenir. Euphorion adında bir çocukları da olur fakat bu çocuk kısa süre sonra ölür, Helena ise Faust'un kollarında yok olur.

Özgü (2017:107)'nün ifadeleriyle Helena sahnesi, kuzeyin yani Alman ruhunun, güneyle yani Helen ruhuyla birleşmesinin simgesel bir ifadesidir. Bu simgesellikle ilgili C. G. Carus ise, *Faust*'ta üç aşama tespit ederek her bir aşamayı tragedyada etkili olan bir kadınla anlatır. Ona göre Gretchen'de iyilik, Helena'da güzellik, Mater Gloriosa'da ise hakikat kavramları sembolize edilmektedir. Carus, Faust'tan hareketle yaşam yolunun hakiki, güzel ve iyiye doğru geliştiğini söyler. Faust, hakikati bulmaya çalıştığı odasında tatmin olmayınca, Helena'yı bulma gayretiyle



güzelliği aramaya çıkar. Güzele de sonsuza kadar sahip olamayınca kemali ancak filde bulur. Fiil ise insanı iyi kavramına götürür (Özgül, 2017:108). *Faust* tragedyasını üç başkalaşım üzerinden değerlendiren Berman da üçlü bir tasnife gider. Berman (2013:65) Faust'un, Gretchen'le yaşadığı bölümde "hayalci", Helena ile yaşadıklarında "âşık", tragedyanın sonunda ise "gelişimci" olduğunu ileri sürer.

Helena'nın yok olmasıyla Faust ve Mefisto geçmişten şimdiye dönerler. Berman'ın tarif ettiği şekilde "gelişimci" olarak Faust, kendisine karşı savaş hazırlığı yapılan İmparator'a yardım eder. Zor zamanlar yaşayan İmparator; Faust ve Mefisto'nun savaş taktikleri sayesinde tekrar ülkesine sahip olur. Bunun karşılığında Faust da deniz bağlantısı olan uçsuz bucaksız araziler elde etmiş olur. Büyük bir sarayda yaşayan ve artık yaşlanmaya başlayan Faust, emrinde çalışan işçilerin iş gücünden yararlanarak arazilerin verimliliğini artırmaya adan kendini. Eserin başında yer alan "Gökte Konuşma" bölümünde Mefisto'nun "Gökyüzünden en güzel yıldızları ister / Ve yeryüzündeki en büyük zevkleri, / Yanındaki ve uzağındaki hiçbir şey, / Tatmin etmiyor çoşan yüreğini." diye tarif ettiği Faust, bataklığı kurutmayı, ülkenin topraklarını verimli hale getirmeyi, üretimi ve istihdamı artırmayı, kısaca ülkenin ekonomik kalkınmasını yaşam amacı haline getirir. Tragedyanın sonunda Dert'in yüzüne üflemesi sonucunda kör olan ve kısa süre sonra ölen Faust, ülkesi için yapmayı planladığı bu büyük hamlenin getirmiş olduğu huzurla ölür. Yaptığı anlaşma doğrultusunda Mefisto, ruhunu ele geçirmeye çalışsa da "İlahî Ordular" ve meleklerin yardımıyla Faust'un ruhu kurtuluşa erer.

Yirmili yılların başında bir genç olarak bu esere başlayan Goethe, seksenini geçtiği bir yaşta eserin son halini bitirebilmiştir. Eserin yazımının bu kadar uzamasına Goethe'nin yaşadığı düşünsel yolculuğun etkisi olduğu gibi yaşadığı çağın sarsıcı değişimlerinin de etkisi olmuştur. Faust'un yaşadığı başkalaşım ve tarihin içinde tarihe yön vermeye çalışan biri olması, eserin yaratıcısının da yaşadığı düşünsel serüvenle paralel ilerler. Dolayısıyla tragedyanın kahramanı olan Faust'u anlamak için bir açıdan çağıyla birlikte değerlendirmek gerekmektedir. Nitekim Berman (2013:63-64), *Faust*'un, dünya tarihinin en çalkantılı ve devrimci dönemlerinden birinde sürekli gelişme halinde olduğunu söyleyerek eserin gücünün de büyük ölçüde buradan kaynaklandığı tespitinde bulunur. Watt (2014:249)'ın da dikkat çektiği üzere hayatının önemli bir bölümü öğrenmeye adanmış olan Faust, sonunda "Ve görüyorum ki bilemiyoruz hiçbir şey!" noktasına gelmiş, yaşadığı dünyayı "Atalardan kalma hırdavat tikiştirilmiş" bir yer olarak görmekte ve bundan öğrenmektedir. Watt şöyle der:

"Gerçekten istediği şey, eksiksiz bir hissetme kabiliyetine kavuşmaktır. Paskalya bayramında 'hakiki halk cennetine' derin bir imrenme duyar ve 'Burada insanım, burada insan olmak hakkımdır!' (940. dize) demeyi, öyle hissetmeyi arzular; 'kendi benliğini beşeriyetin benliğine katarak genişletmek' için yanıp tutuşur (1774. dize)." (Watt, 2014:249).

Birinci bölümde bilgi anlayışı, toplumsal kurallar, değerler sistemi feodal toplumun gösterenleridir. Faust, yaşayışı, çevresi ve içinde yaşadığı nesnel dünyası açısından bu topluma mensuptur fakat düşünsel anlamda kendisini bu dünyaya ait hissetmez. Onun huzursuzluğu, mensubu olduğu Orta çağ değerler sistemi ve bilgi anlayışının tıkanmış olması ve onu daha öteye taşıyamamasıdır. Faust'un hayatındaki temel çelişki yettiği dünya ile tasavvur ettiği dünyanın benzeşmemesidir. Aslında tragedyanın ilk bölümüne bakıldığında Faust'un bir dünya tasavvurundan söz edilemez, o daha ziyade yaşayarak, deneyimleyerek bir açıdan da negasyonla aradığı "mutlak"a ulaşmaya çalışır. Tragedyanın başında şiddetli bir şekilde hissedilen ve sonunda çözüme kavuşan Faust'un yaşadığı düalliteden kaynaklanan çalkantıyı Çağıl şu şekilde anlatır:

“Faust’un bu dünyadaki hayatı, kabına sığamıyan bir hamleler zincirini andırır. Çünkü, O, ‘âni an’lar veya objeler dünyası’nı, fikir (ilim) ve irade (aksiyon) plânında, külliyyen iktisap etmeği hedef tutuyor ve bu sebeple, ilim yolu ile her şeyi bilmek ve her şeye (külli hakikate) sahip ve hâkim olmak; aksiyon yolu ile de, saadet problemini çözmek yahut saadeti son damlasına kadar tadmak gayesini güdüyor; fakat, cismani ihtirasların tatmini peşinde koşmanın insana hakiki saadeti getirmediğini görünce, bu sefer, saadeti, beşeriyetin hizmetinde siyasi ve sosyal hareketler ihdası tecrübelerinde arıyordu.” (Çağıl, 1987:390).

Alman ulusunun kimlik arayışında olduğu bir dönemde ulusal efsanelere yönelen genç Goethe’nin yeniden yarattığı Faust efsanesi, birinci bölümü itibariyle Faust’u sadece bir birey olarak işler ve eserin düşünce boyutu büyük oranda bu bireyle sınırlı kalır. Fakat tragedyanın ikinci bölümüyle birlikte değerlendirildiğinde Faust, modern dünyanın eşliğinde arayışta olan bir birey olmaktan çıkarak adeta insanın değil, insanlığın hikayesine dönüşür. *Faust*’u çağıyla birlikte değerlendiren Berman, eserin bu genişleyen yapısını şu şekilde değerlendirir:

“Faust, düşünce ve duyarlılığı yirminci yüzyıl okurlarının kolayca ayırdedebilecekleri tarzda modern, fakat maddî ve toplumsal koşulları hâlâ Ortaçağa özgü bir dönemde başlar, sanayi devriminin tinsel ve maddî alt üst oluşlarının ortasında sona erer. Bir entelektüelin yalnız odasında, soyutlanmış ve yalıtılmış bir düşünce aleminde başlar; Faust’un düşüncelerinin yardımıyla yarattığı ve bu süreçte onun daha da çok yaratmasını sağlayan dev kuruluşların ve karmaşık örgütlenmelerin hükmettiği kapsamlı bir üretim ve mübadele aleminde biter. Goethe’nin ele aldığı Faust versiyonunda dönüşümün öznesi ve nesnesi olan sadece öykünün kahramanı değil, bütün dünyadır. Goethe’nin Faust’u, 18. yüzyılın sonu ve 19. yüzyılın başında kendine özgü modern bir dünya sistemini ortaya çıkaran süreci dramatik bir tarzda ifade eder.” (Berman, 2013:64).

İlk olarak Georg Lukacs’ın ileri sürdüğü ve Marshall Berman’ın daha geniş bir açıdan baktığı *Faust*’un modernleşme süreciyle bağına simgesel açıdan bakıldığında *Faust* tragedyası çok farklı bir anlam kazanmış olur. Bu bakış açısı, Sezai Karakoç’un *Taha’nın Kitabı*’nda eleştirel yaklaştığı modernite süreciyle de ilgili olduğu için üzerinde daha fazla durmak gerekmektedir.

Berman (2013:79-80)’ın dikkat çektiği üzere 19. yüzyıl boyunca eserin birinci kısmının sonundaki Gretchen trajedisi, eserin özü olarak görüldü ve Faust ile Gretchen arasında yaşananlar büyük bir aşk hikayesi olarak nitelendirildi. Bu değerlendirme kısmen de olsa, doğrudur fakat Gretchen trajedisi salt bir aşk hikayesi değildir. Gretchen’in yaşadığı küçük muhafazakar kasaba, aslında Faust’un da çocukluk dünyasıdır. Bu kasabanın çalan Paskalya çanlarıyla Faust hayata dönmüş olsa da bu dünyaya uyum sağlayamaz ve hatta varlığına dahi katlanamaz. Mefisto ile tanıştıktan sonra Faust, Gretchen aracılığıyla bu dünya ile tekrar karşılaşmış olur. Gretchen, Faust’un düşünsel anlamda geride bıraktığı ve yitirdiği dünyada en güzel şeylerin simgesi olarak onu etkiler. Faust’un kendisine sunduğu aşk ve zenginlikten etkilenen Gretchen, ailesi, çevresi ve kilise tarafından sürekli kontrol edilen kasabanın boğucu atmosferinden kaçabilmek için ikili bir hayat sürmek zorunda kalır (Berman, 2013:83). Sonunda Faust, geçmişinin bir parçası olan bu dünyayı, Gretchen’le birlikte yok eder.

Gretchen’in trajedisinde bu “küçük dünya”yı da bir oyun kişisi olarak kabul eden Berman (2013:89-90), burjuvazinin otantik devrimci kazanımlarından bahseden Marx’ın ilk sırada “tüm feodal, ataerkil, eskimiş koşullara son verme”si olduğunu söyleyerek konuyu *Faust*’un ilk bölümüne bağlar. Ona göre *Faust*’un ilk kısmı yüzyıllar sonra bu feodal, ataerkil toplumsal koşulların çökmekte olduğu bir dönemde geçmektedir. Halkın büyük çoğunluğu da Gretchen gibi bu “küçük dünyalar”da yaşamaktadır. Fakat dışarıdan gelen marjinal kişiler olan Faust ve Mefisto, para, cinsellik ve yıkıcı fikirlerle bu dünyaları çatırdatmaya başlar. Bu trajediye sınıfsal açıdan yaklaşan Lukacs (2011:257-258) ise, Gretchen trajedisini burjuvazinin ve küçük burjuvazinin, soyluluk tarafından sınıfsal baskı altına alınışının çarpıcı bir örneği olarak görür.

*Faust*'un birinci bölümünün neredeyse tamamen öznel olduğunu ve daha kafası karışık, daha ateşli bir bireyden yola çıkarken ikinci bölümde ise neredeyse hiçbir şeyin öznel olmadığını, ortaya çıkan her şeyin daha ileri, daha büyük, daha parlak ve daha hissiz bir dünya olduğunu Goethe'nin kendisi de dile getirir (Eckermann, 2004:163).

İlk bölümde yaşamını Gretchen'le birleştirmek isteyen ve aşkı arayan Faust, Çağıl (1985)'ın da dikkat çektiği üzere Helena'da güzelliğin peşine düşmüş fakat sonsuza kadar ona sahip olamayacağını anlamıştır. Son bölümde ise Faust'un kişisel dürtüleriyle dünyayı yönlendiren ekonomik, politik ve toplumsal güçler arasında bağlantı kurarak yapmayı ve yıkmayı öğrendiğini söyleyen Berman, onun durumunu şöyle özetler:

“Varlığının ufkunu kişiselden kamusal hayata, dar ilişkilerden aktivizme, birliktelikten örgütlenmeye uzatır. Tüm güçlerini doğa ve topluma karşı harekete geçirir; sadece kendisinininkini değil herkesin hayatını değiştirmek için yanıp tutuşmaktadır. Feodal ve patriyarkal dünyaya karşı etkin biçimde eyleme geçmek için bir yol bulur: Eski dünyayı silip süpürecek, parçalayacak kökten yeni bir toplumsal ortam oluşturacaktır.” (Berman, 2013:91-92).

Lukacs (2011:219)'ın da dikkat çektiği üzere, eserin sonunda Faust'un hayalini kurduğu dünyadan önce, feodalizmin kalbinde Kapitalizme giden bir “ara dünya” karşımıza çıkar. Lukacs, Mefisto tarafından kağıt paranın bulunması ve yürürlüğe konmasıyla Goethe'nin Kapitalizme giden ara süreçte bir simge olarak paranın önemini, dolayısıyla ekonomik tarihsel zemini iyi kavradığını gösterdiğini söyler ve şöyle der:

“Mephistopheles tarafından kağıt paranın bulunması ve yürürlüğe koyulması. (...) Goethe'nin derin kavrayışı, üretimin ekonomik ve toplumsal koşullarında bir devrim olmadan, çöküş çağındaki feodalizmin karmaşasının paranın ortaya çıkışıyla ancak artabileceği gerçeğinde kendisini gösterir (burada kağıt para yalnızca genel olarak paranın gözle görülür bir sembolüdür). Paranın egemenliği yalnızca feodalizmin dağılımını hızlandırmaya yarar ve imparator bile ilk esrimenin ardından kağıt paranın etkisi hakkında şunu söylemek zorunda kalır:

“Seziyorum, bu gömüler bolluğunda

Eskiden neyseniz öylesiniz yine.” (Lukacs, 2011: 219)

Lukacs; Mefisto ve para arasındaki ilişkiye özellikle dikkat çeker. Ona göre ikinci bölümde tüm senaryonun “büyük dünya” senaryosuna dönüşmesi Mefisto'nun kağıt parayı bulmasıyla olmuştur. Dış koşullar üzerindeki egemenliğin sembolü olan kağıt para, üretim araçlarında bir devrim ve üretici güçlerde bir gelişme olmadan, feodal koşulların çürümesi ve dağılması sürecini hızlandırmıştır. Bu ise Kapitalizme giden yolu açmıştır (Lukacs, 2011:236).

Eserin son perdesinde Faust'un arayışı son aşamaya gelir. Artık mutluluğu ve hatta manevi kurtuluşu insanın enerjisini doğaya hükmetmesinde ve insanlığın refahını artırmada bulur:

“Dimdik durur karşısında ufak bir tümsek,

Çeker onu içine ufak bir çukur tüm gücüyle,

Taslak üstüne taslak çiziyorum anlığında buna,

Hızla: Başarmaya çalış bunu eksiksiz,

Şu engin denizi kıyılardan uzaklaştırmak,

Islak alanın sınırlarını daraltmak,

Uzaklara değin onu kendi içine doğru basıp sıkıştırmak,

Adım adım düşündüm, başarıya ulaştım, bunda;

Benim isteğim bu, gerçekleştirmeye çalış bakalım.” (Goethe, 2001:558)

Berman (2013:93-94)'ın tespitiyle artık hayaller, düşlemler, teoriler yoktur. Faust, denizin önüne büyük setler çekerek onu durdurmak, bataklıkları kurutarak toprağı işlenecek duruma getirmek ve verimi artırmak için büyük projeler tasarlamaya başlar. Berman, bu bölümü şöyle özetler:

“Denizi insanî amaçlar için uysallaştırmak üzere büyük projeler tasarlar: Mallar ve insanlar taşıyan gemilerin geçebileceği, insan elinden çıkma liman ve kanallar; büyük ölçekli sulama barajları; yeşil alan ve ormanlar, otlak ve bahçeler, geniş çaplı ve yoğun tarım; yeni ortaya çıkan sanayileri destekleyecek su gücü; yepyeni yerleşim alanları, yeni kasaba ve şehirler ve bütün bunlar da daha önce tek bir insanın bile yaşamadığı yitip topraklar üzerinde olacaktır. Faust planlarını açıkladıkça şeytanın şaşkına döndüğünü, afalladığını görür.” (Berman, 2013:93-94)

Berman (2013:94), son bölümde Faust’u “gelişmeci” bir kişiye dönüştüren Goethe’nin, gelişme meselesinin zorunlu olarak politik bir mesele olduğunun farkına vardığı tespitinde bulunur. Faust, tasarımlarını ancak İmparator ile yaptığı anlaşma sonrasında hayata geçirme imkanı bulmuş olur. Bunun yanında tasarısı için büyük korporasyonların gerektiğinin bilincindedir. Mefisto’ya “Elden geldiğince kalabalık, / sürü sürü işçi bul” (Goethe, 2001:628) diyerek bu büyük projelerin ancak büyük örgütlenmelerle gerçekleştirilebileceğini dile getirmiş olur.

*Faust*’un ikinci bölümünün sonuç kısmının yaşlanan Goethe’nin topluma ilişkin organik bir ürünü olduğunu ileri süren Lukacs (2011:228), Goethe’nin siyasal devrimlere mesafe koymasına ve kurtuluş savaşlarının karmaşık yanlısamlarını reddetmesini onun bu görüşlerine bağlar:

“Goethe kurtuluş savaşlarının karmaşık yanlısamlarını ironik bir şekilde reddeder, ama sonradan iyi karayolları ve demiryollarının ister istemez Almanya’nın birliğini sağlayacağını düşünür. Kapitalizmin bütün teknik ve ekonomik başarılarına yoğun bir ilgi gösterir, hatta Tuna-Ren kanalının, Süveyş ve Panama kanallarının yapıldığına tanık olacak kadar uzun yaşayabilmeyi istediğini söyler. İşte Goethe’nin Amerika Birleşik Devletleri’nin yeni yeni yükselişte olmasını kıskançlıkla da olsa tanınması -o dönemde Almanya’da çok ender görülen bir şeydir- buraya oturur.” (Lukacs, 2011:228-229).

Bu perspektifin Goethe’nin üretici güçlerin böylesine dizginsiz ve dev adımlarla gelişiminin siyasal devrimi gereksiz hale getireceğine inanmasını mümkün kıldığını ileri süren Lukacs, bu düşüncenin Goethe’nin dünya görüşünün en önemli eksiklerinden ve sınırlılıklarından biri olduğunu ileri sürer ve bunun yansımalarını doğa felsefesinde, diyalektik anlayışında, evrime yaptığı aşırı vurguda ve her türlü ‘felaket teorisi’ni reddedişinde de görebileceğini iddia eder.

Orta çağın, feodal sistemin kısıtlayıcı ortamında salt teorik bilgilerle kapana kısıldığını hisseden ve yaşama enerjisini kaybeden Faust, bir taraftan kültürel öz gelişme idealiyle kendi mutluluğunun peşinde koşarken öte yanda bunun ekonomik gelişme ve toplumsal devinimle birlikte olacağını da fark eder. Bu iki olgu, Faust’u tam anlamıyla modern bir birey yaptığı gibi, aynı zamanda modernleştirici biri olduğunu da gösterir. Faust’un sonunda geldiği bu nokta, Goethe’nin insanlık idealinin önemli bir yönünü gösterir. Nitekim Berman (2013:99), *Faust*’un yaratıcısı olan Goethe’nin de maddi dünyanın modernleşmesini yüce bir tinsel kazanım olarak gördüğü tespitinde bulunarak şöyle der:

“Goethe’nin Faust’u, dünyayı yeni yoluna sokan ‘geliştirici’, arketipik bir modern kahramandır. Ama geliştirici, Goethe’ye göre, kahraman olduğu kadar trajiktir de. Geliştiricinin trajedisini anlamak için onun dünya tasavvurunu sadece gördüğüyle -insanlık için açtığı yeni ufuklarla- değil, aynı zamanda görmedikleriyle de yargılamamız gerekir: Yani bakmayı reddettiği insani gerçekliklerle, yüzleşemediği potansiyellerle. Faust kişisel gelişme ve toplumsal ilerlemenin önemli insanî bedeller olmaksızın elde edilebileceği bir dünya tasarlar ve kurmak için çabalar, ironik olan, onun trajedisinin hayatı trajediden arındırma arzusundan kaynaklanmasıdır.” (Berman, 2013:99).

Faust’un bu idealini gerçekleştirmek için büyük bedeller öder. Gretchen ve annesinin ölümüne sebep olur ve Gretchen’nin ağabeyi Valetin’i öldürür ve kendisinin de bir ferdi olduğu dünyayı yok eder. Büyük bir ekonomik güce kavuştuğunda başta ulusu için ama daha genel anlamda insanlık için tasarladığı devasa projelerini gerçekleştirmek için yaşlı bir çift olan Philemon ve Baucis’in özel mülkünü istismak ederek onların ölümünde dolaylı etkisi olur. Buna rağmen eserin sonunda Faust kurtuluşa erer. Goethe’nin bu kurgusal tercihi önemli tartışmaları da beraberinde getirir (Özgül, 2017:105). Birinci bölümde yaşama amacını “hayattan zevk almak” üzerine kuran

Faust, ikinci bölümde “eylemekten ve yaratmaktan zevk almak” şeklinde özetlenebilecek bir noktaya gelir. Zira Goethe için, hata dahi yapsa insanlık için çalışmak insanın kurtuluşa ermesi için yeterli bir nedendir. Mefisto, Tanrı ile tartışmasında Faust'u yoldan çıkaracağını iddia eder ve Faust da Mefisto'nun kendisini etkilemesine müsaade ettiği halde sonunda Mefisto, onun tasarılarının bir aracına dönüşmüş olur. Lukacs (2011: 230)'ın tespit ettiği şekilde Faust'a bakıldığında Goethe'nin, tekil anlamda insanda, genel anlamda insanlıkta ve onun gelişiminde yozlaştırılmaz bir cevher olduğuna ve Kapitalist gelişim biçimi altında bile bu cevherin korunacağına inandığı görülmektedir. Eserin sonunda ölen Faust'un ruhunu Mefisto'nun ele geçirememiş olması, bunun açık göstergesidir.

## 2. Taha'nın Anlam Arayışı ve Modernite Eleştirisi

1967 sonbaharı ve 1968 ilkbaharında yazılan, aynı yıl doğrudan kitap olarak yayımlanan *Taha'nın Kitabı*, Sezai Karakoç'un 6. şiir kitabı. Karakoç'un toplu şiirleri *Gün Doğmadan*'da yayımlandığı şekilde eserin başında yer alan “İnsan Sağnağı. İnsanda insanlığın solması ve yeniden dirilişi.” (Karakoç, 2013a:297) alt başlığına bakıldığında diriliş düşüncesi açısından “insan”ın ele alınacağı doğrudan ifade edilir. Karakoç'un peomlerinin ikincisi olan *Taha'nın Kitabı*, yedi bölümden oluşmakta ve yer yer tiyatro eserlerinin yapısını çağrıştıran diyaloglara da yer vermektedir. Bu uzun dramatik şiir, temelde şiir öznesi olan Taha'nın anlam arayışının hikayesini anlatır fakat eserde bu hikaye ile bağlantılı olmakla birlikte farklı şiir parçaları da yer alır. Taha dışında, doktor, soytarı, yarasalar vb. şiirin önemli figürleri olarak karşımıza çıkar. Bunun dışında eserde diyaloglara yer verilmesi ve tragedyalarda görülen koronun da yer alması, *Taha'nın Kitabı*'nı tiyatro formuna yaklaştırır. Hem yapısı hem şiir öznesi dışında farklı kişilerin yer alması hem de diyaloglara yer vermesi açısından *Taha'nın Kitabı*'nın Karakoç'un diğer eserlerinden farklı olduğu ve şairin özel bir biçim denediği anlaşılmaktadır.

*Taha'nın Kitabı*'nın başında yer alan “İnsan Sağnağı. İnsanda insanlığın solması ve yeniden dirilişi.” alt başlığına bakıldığında Taha'nın serüveninin bireysel bir dramla birlikte tümel anlamda “insan”ı da kapsadığı ve Taha'nın yaşamının simgesel bir anlam taşıdığı da anlaşılmaktadır. Kitaba adını da veren ve Kur'ân-ı Kerim'in 20. suresinin adı da olan Taha, ismine bakıldığında bu simgesellik daha iyi anlaşılır. Kur'ân'da geçen ve huruf-ı makattaa olarak adlandırılan Tâ-hâ (طه), harflerinin “yâ recul” yani ey insan anlamında bir hitap olduğu şeklinde yorumlanmıştır (Yazır, 1992:419). Muhammed Esed ise Kur'an Mesajı adlı meal-tefsirinde surenin başında geçen bu ifadeyi doğrudan “Ey insan” olarak çevirir. Ona göre surenin başında yer alan bu harfler, mukattaa değildir. Hitap ifadesi, Arapçanın Nebatî ve Suriye lehçelerinde “yâ racul” ifadesinin eş anlamlısı olarak “ey insan” anlamına gelmektedir. Esed, yine Arapçanın katıksız lehçelerinden olan Yemenli Akk kabilesinde de bu ifadenin aynı anlamda kullanıldığını, Taberî'nin buna dayanarak bu ifadenin açık ve kesin bir biçimde “ey insan” şeklinde çevrilmesi gerektiğini aktarır (Muhammed Esed, 2015: 758-759). Yukarıdaki bilgiler ve *Gün Doğmadan*'da *Taha'nın Kitabı*'nın alt başlığı olan “İnsanda insanlığın solması ve yeniden dirilişi” ifadeleri göz önünde bulundurulduğunda Karakoç'un Taha'yı sadece tekil bir kişi olarak değil, geniş manasıyla “insan” anlamında kullandığı anlaşılır. Fakat buradaki “insan”ın, çağımızda Batı medeniyeti karşısında sorun yaşayan Müslüman bireyle sınırlı olduğunu da bilmek gerekmektedir.

Goethe'nin tragedyasının başında Faust, sahip olduğu hiçbir şeyle yetinmeyen, tatminsiz, mutsuz ve hatta karamsar bir halde, hayatında köklü bir değişim yapmanın arifesindedir. *Taha'nın Kitabı*'nda “Değişim” adını taşıyan ilk bölümde Taha da, bir “kavis” görerek bir önceki yaşamı ile yeni yaşamı arasında bir kırılmaya neden olan büyük bir değişim yaşar:

“Taha dağın ucunda

Bir kavis gördü  
Dönen bir göz yayıydı bu  
Kırpiklerden ve güneşten  
Dünyanın sulara kırılmasından  
Doğma bir yaz yayıydı bu  
Taha'daki değişme böyle oldu" (Karakoç, 2014:7)

Bu kavis, Taha'yı mutsuzluğa sürükler, onda yıkıcı bir etkiye neden olur. Bu kavis gördükten sonra kendi kendine "sayıkla"yan Taha, yaşadığı şoka bir anlam veremez. Daha önce hiçbir ok, hiçbir yay, hiçbir kılıç, yani hiçbir fiziksel güç onda değişim yaratmadığı halde, bu kavis onu altüst eder, ona manevi bir ölüm yaşatır:

"Bugüne dek  
Beni hiçbir yay hiçbir ok değiştirmede  
Yüreğimle karşılaşınca  
Bütün kılıçlar kırıldı  
Bir saman çöpü gibi  
Gözümün önüne gelen  
Bu kavis  
Neden değiştirdi beni  
Neden döndürdü beni çevresinde  
Neden öldürdü beni" (Karakoç, 2014:8-9)

*Taha'nın Kitabı*'nda bir lejant gibi kullanılan imgelerden biri olan kavis, şiirde 25 defa geçer. Karakoç'un başka şiirlerinde de karşılaştığımız kavis kelimesi, benzer bir anlam çerçevesiyle kullanılır. Alinyazısı Saati'nin 11. Bölümünde geçen kavis, *Taha'nın Kitabı*'ndaki kullanımına ışık tutar. İslam uygarlığının övgüsünün yapıldığı bu bölümde "Çelişkileri bile âhenk olarak kullanan / Kavisleri bile dosdoğru" (Karakoç, 2013a:670) denilerek paradoksal bir tarif yapılır. Kavis, "doğru"dan bir sapma anlamına geldiğine göre şiirde kastedilen, İslam uygarlığında yapılan yanlışların da sonuçta "doğru"ya ulaştığıdır (Enser, 2018:97-98).

*Taha'nın Kitabı*'nda, şiirin bütüne yayılmış bir imge olarak kavis, daha merkezi bir işlevde kullanılmıştır. Karakoç'un şiirinde farklı bir bağlam ve anlam ilgisiyle kullanılmakla birlikte Taha'nın "dağın ucunda" gördüğü kavis ile Kur'an'da Tâhâ Sûresi'nde geçen Musa peygamberin Tuvâ Vadisi'nde dağın tepesinde bir ateş görmesi ile ilgili olduğu anlaşılmaktadır<sup>2</sup> (Enser, 2018:98).

Taha'nın, "dağın ucunda" gördüğü kavis doğrudan Hz. Musa'nın dağın tepesinde gördüğü ateşe gönderme anlamı taşısa da kavis ile simgesel olarak ateşin aydınlatıcı işlevi arasında bir tezat oluşturduğu anlaşılmaktadır. Ateş, Hz. Musa'ya yol gösteren ve onu kurtuluşa götüren vahiy ile tanışmayı sağlayan bir simge iken kavis, Taha'nın hayatında yıkıcı bir etki yapar ve onun manevi ölümüne sebep olur. Dolayısıyla Karakoç'un burada kullandığı kavisin başka simgesel göndermelerine bakmak gerekmektedir.

<sup>2</sup> Tuvâ Vadisi'nde dağın tepesinde bir ateş gören Hz. Musa, bu ateşin olduğu yere gittiğinde ilahi mesaja muhatap olur ve ümmetini kurtuluşa götüren süreci başlatır. Surede bu hadise şu şekilde anlatılır:

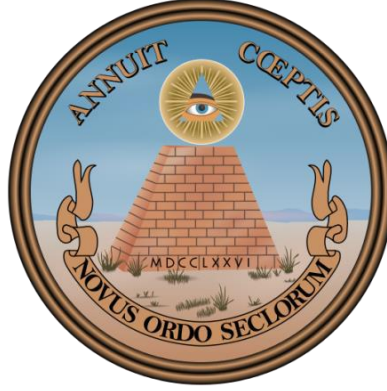
"9- (Habibim!) Musa'nın (başından geçen hayat) hikayesi sana geldi mi?

10- Hani o bir ateş görmüştü de, ailesine: 'Yerinizde durun, benim gözüme bir ateş ilişti, belki size bir kor getiririm, yahut ateşin yanında bir yol gösterici bulurum' demişti.

11- Ateşe vardığı zaman şöyle çağırdı: 'Ey Musa!'

12- 'Ben şüphesiz senin Rabbinim. Hemen ayakabılarını çıkar, çünkü sen kutsal bir vadi olan Tuvâ'dasın.'

13- 'Ben seni seçtim, şimdi (sana) vahyolunacak şeyleri dinle.'" (Yazır, 1992:418-422)



Resim1

Şiirde Taha'da büyük bir değişime neden olan kavis tarif edilirken “Dönen bir göz yayıydı bu / Kirpiklerden ve güneşten” ifadeleri kullanılır. “Kirpiklerden” ve “güneşten” bir “göz” olan bu yay, bölümün sonunda “Belki de gözün ileriye fırlattığı/Yakınlaştırılmış geometrik bir anı / Soyut bir yahudi tapınağı” olarak tarif edilir. Bu dizelerdeki bütün imgeler, Kur'an'daki Hz. Musa'nın vahiy almasına gönderme yapmakla birlikte daha ziyade buradaki kavisin, Kitab-ı Mukaddes'te geçen aynı hadiseyle<sup>3</sup> ilgili olduğu anlaşılır. Kitab-ı Mukaddes'te geçen bu kıssa ile Aydınlanma düşüncesinin simgeleri yan yana getirildiğinde Karakoç'un kullandığı imge örüntüsü anlam kazanır. Kitab-ı Mukaddes'te de geçen bu hikayedeki “dağ”, “güneş” ve “göz” simgeleri, ışığı ve dolayısıyla aydınlığı ve kurtuluşu sembolize ettikleri için adeta Aydınlanma düşüncesinin simgeleri olarak kullanılmıştır. Karakoç'un negatif bir anlam yüklediği bu kavis, dağ, güneş, göz simgeleri, Amerika Birleşik Devletleri'nin ulusal mührünün arka yüzünde ve Fransız Devrimi'nin simgelerinde karşımıza çıkar.

Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi'nde imzası bulunanlardan biri olan Samuel Adams, 1782'de üçüncü kongrede William Barton adlı tasarım sanatçısına bu mührü yaptırır. Barton, 13 basamaklı bir piramit ve piramidin üzerinde etrafında güneşi ve kirpikleri andıran “her şeyi gören göz” sembollerinin yer aldığı mührün ilk şeklini tasarlar. Mühürde bu simgeler dışında “DEO FAVENTE”, “Tanrı'nın Desteğiyle” ve “PERENNİS”, “ebedi” anlamlarına gelen Latince ifadeler yer alır. Daha sonra mühür belirli yönlerden tekrar dizayn edilerek bugünkü haline gelir.<sup>4</sup> Amerikan 1 dolarlık banknotların arka yüzünde de görülen bu tasarımın üzerindeki slogan da şiirde “kavis”le ifade edilen “göz yayı”nın sembolize ettiği anlama ışık tutar. Mührün mottosu “ANNUIT COEPTIS”, “Tanrı Girişimleri Destekler” ve “NOVUS ORDO SECLORUM” ise “Çağın Yeni Düzeni” anlamında Latince ifadelerdir (Enser, 2018:99).

Aydınlanma çağının yarattığı kültürel değişim ve ekonomik ve toplumsal sorunlar sonucunda gerçekleşen Fransız Devrimi'nin simgelerinde de söz konusu simgeler görülür. Geç Orta çağa ait eski rejimi yıkan Devrim, “Egalité” (Eşitlik), “Liberté” (Özgürlük), “Fraternité” (Kardeşlik) ilkelerini düstur edinir. Bu ilkelerin de yer aldığı, Devrimi anlatan tasarımda da bu simgelerin kullanılması, yeni dünya düzenine atıfta bulunması açısından dikkate değerdir (Enser, 2018:100).

Karakoç'un şiirinde yıkıcı bir etkisi olan kavisin, Tevrat'ta ve Kur'an'da geçen hadisenin simgesinden ziyade, Aydınlanma düşüncesiyle ortaya çıkan ve geleneksel dünya ile tam bir kopuşa neden olan düzenin ideolojisini anlattığı daha mantıklı bir açıklamadır. Faust'ta Mefisto'nun bulduğu ve Kapitalizme giden yolu açan kağıt para, geleneksel dünyanın birikimini

<sup>3</sup> Kutsal Kitap'ta bu hadise Kur'an'daki hadisenin tasviriyile çok benzerdir. Burada da Musa, dağın tepesinde çalıların arasında yanan ve sönmeyen bir ateş görür. Ateşin olduğu yere gittiğinde Tanrı'nın hitabıyla karşılaşır. Kendisine peygamberlik ve Mısır'daki ümmetini kurtarma görevi verilir (Kutsal Kitap, 2002:69-70)

<sup>4</sup> Konuyla ilgili bakınız. [https://en.wikipedia.org/wiki/Novus\\_ordo\\_seclorum](https://en.wikipedia.org/wiki/Novus_ordo_seclorum) (21.07.2024)

devam ettiren feodal sistemi nasıl yıkmış ve modern hayatın teşekkülünün simgesi olmuşsa Karakoç'un şiirinde kullanılan kavis de Taha'yı ve bir ferdi olduğu dünyayı alt üst etmiştir. Burada kastedilen, toplum içinde ve toplumlar arası mübadele nesnesi olarak somut para değildir. Daha ziyade şiirde simgeleriyle göndermede bulunan, bu paranın bir ürünü olduğu dünyanın ideolojisidir. Faust'u büyük projelerini gerçekleştirmesini ve bu sayede onun kurtuluşunu sağlayan, Kapitalizmi de kapsayan bu modernleşme süreci, *Taha'nın Kitabı*'nda bir yıkım süreci olarak algılanmakta ve anlatılmaktadır. Bir başka ifade ile Karakoç, Faust'un yarattığı dünyanın sonunda neye dönüştüğü ve insanı nasıl yok ettiğini göstermektedir.

Taha, yaşadığı bu değişimi bireysel ve toplumsal boyutta fark etmesine rağmen bunun arkasında yer alan ideolojiyi anlamakta güçlük yaşar. *Taha'nın Kitabı*'nın başında, Taha'nın yaşadıkları ile şiirin diğer önemli figürleri olan “doktor”, “soytarı” ve “yarasalar”<sup>5</sup> arasında bir ilgi olduğu anlaşılır. Taha, iki kez doktorun karşısına çıkar. İkisi de “kent”i kurtarmak için yarasalarla yaptığı mücadele sonrasındadır. Bu mücadelede mağlup olan ve kendini “Bir linçten zor kurtar”an (Karakoç, 2014:18) Taha, Doktor'la yaşadıkları hakkında konuşur. Bu konuşma, uzamsız bir muhavere gibidir. Doktorun konuşmasına tanık olmadığımız için daha ziyade tek taraflı bir konuşma ya da bir monolog demek daha doğru olur. Şiirde Doktor'un kimliği, milliyeti ve dolaylı olarak inancı ile ilgili sürekli sorular sorulur. Bölümün başlığı olan “Doktorun karşısında” ifadesinden anlaşıldığı şekilde doktor, şiir öznesi olan Taha'nın “siz” diye hitap ettiği ve genellikle itham ettiği toplumun içinde yer alan ve şiirde onların simgesi konumundaki kişidir:

“Bilirim bilirim İncil'den yola çıktınız  
Ama yolu çabuk şaşırınız  
İncil'den kendinize bir şeyler katacağımıza  
Kendinizden İncil'e çok şeyler kattınız  
Sevdiniz öyle sevdiniz ki sevdiğinizi tutup mermere işlediniz  
Ama sonra tutup mermere taptınız  
Mermeri kadeh kadeh  
Bir alacakaranlık gibi içtiniz  
Sonra kustunuz mermeri  
Çağlarca kustunuz mermeri  
Ey mermer kusan ırk  
Ey oruçsuz tiyatro  
Acıkmış iftarsız acıkmişlar  
Güneşten başka ne bulmuşsa yemiş olanlar  
Doğuya hücum demek doğuya hücum var” (Karakoç, 2013a:19-20)

Yukarıdaki dizelere bakıldığında Doktor'un, inançtan uzaklaşmış, “Doğuya hücum” eden modern Batı uygarlığının bir simgesi olduğu anlaşılmaktadır. Karakoç'a göre bu uygarlık Hristiyanlık temelinden yola çıkmış olsa da çağlar içinde artık metafizik bağlarını yitirmiş, “mermer kusan” maddi bir uygarlığa evrilmiştir. Taha'nın ileride fark edeceği üzere, yaşadığı bütün sorunların arkasında Doktor vardır, zira “Doktor bütün hastalıkların mayası”dır (Karakoç, 2013a:48). Şiirde Doktor'dan mesleki unvanıyla bahsedilmesi, onun kimliği hakkında bazı sorular da doğurur. Doktor'un, modern Batı uygarlığının simgesi olduğu şiirde çok açıktır. Bunun için Karakoç tarafından neden başka bir mesleki ifade değil de “doktor”un seçildiği önemli bir sorudur. Doktor'la modernleşme arasındaki ilginin yanında şiirin bir yerinde “İyi sanat doğrusu

<sup>5</sup> Yarasalar, şiirde hep kentle ilintili olarak kullanılır. Gece ortaya çıkan, aydınlığa karşı kör olmayı sembolize eden yarasalar, doktorun temsilciliğini yaptığı ideolojiye düşünmeden bağlanan ve bunun için mücadele eden insan kalabalıklarını temsil etmektedir.



misyonerlik / Doktorluk gibi doktor” (Karakoç, 2013a:20) dizeleri de düşünüldüğünde “doktor”un “sanat”la da bir ilgisi olduğu anlaşılmaktadır. Mefisto'nun Faust'a hitap ederken “doktor” unvanını kullanması ile *Taha'nın Kitabı*'nın yapısı ve diğer ayrıntılar düşünüldüğünde Karakoç'un kullandığı “doktor”un, Faust'la ilgisi daha iyi anlaşılmış olur.

Şiirdeki bir diğer önemli figür de “soytarı”dır. Soytarı ile doktor aynı sahnede karşımıza çıkmaz fakat şiirden anlaşıldığı üzere aynı dünya görüşünü paylaşırlar. Şiirde Doktor'un konuşmasına tanık olunmazken soytarı iki yerde düşüncelerini dile getirir. Soytarı da Taha'nın gördüğü kavisle ilgilidir. “Sonra birden samanyolunu anımsadı / Samanyolunu ögen / Bir okul şöleninde / Bir soytarıyı anımsadı” (Karakoç, 2013a:10) dizelerinden de anlaşıldığı üzere Taha kavisi gördükten sonra önce samanyolunu, daha sonra ise samanyolunu öven “soytarı”yı anımsar. Slogan üslubuyla konuşan soytarı, evreni ve doğayı materyalist açıdan değerlendirir. Ona göre evreni anlamının yolu her şeyi ölçmekten geçmektedir. Soytarı'nın söylediği “Plan gerek plan / Göğe bir plan gerek / Mermerlerin planı” (Karakoç, 2013a:11) sözleri, adeta Faust'un projesini gerçekleştirmek için “Taslak üstüne taslak çiziyorum anlığında” (Goethe, 2001:558) dizelerini andırır. Soytarı, “Saman çalan hırsızlar / Ateş çalanlar kıvılcım aşırıları / Yıldızlardan gümüş kırpanlar / Ayın nurunu üleştirilenler / Kaçmışlar döke döke kaçırdıklarını” diyerek evren hakkında maddeci olmayan bütün görüşleri çocuk masalı olarak değerlendirir. “Şimdi büyüdük masal sona erdi / Sona erdi güneş hikayeleri”<sup>6</sup> (Karakoç, 2013a:11) dizelerinden anlaşıldığı üzere Soytarı, her şeyin akılla açıklanabilir bir mekanizma olduğu düşüncesindedir. Soytarı'nın kendisi de böyle bir evren tasavvurunun, evreni ilahi bağlardan koparmak anlamına geldiğini bilir. Mekanik, matematiksel olan bu evrende Tanrı'ya yer yoktur: “Şeytan gerek şeytan / Göğe bir şeytan gerek / Mermerlerin şeytani” (Karakoç, 2013a:11) dizeleri bu düşüncüyü dile getirir. Karakoç, yanlış bulduğu bu düşüncenin kökenini “Bu ses sirkedendir / Bağdan değil sirkedendir / Çan içindeki sirkeden / Çan içindeki sirkeden” (Karakoç, 2013a:11) dizelerinde “Çan içindeki sirkeden” ifadesini iki kez tekrar ederek metafizik özünden uzaklaşmış Hıristiyanlık'a bağlamaktadır. Soytarı'nın dile getirdiği plan sonucunda yeni bir insan ortaya çıkar. Soytarı, bunu “Göğe bir insan ağdı” (Karakoç, 2013a:11) sözüyle bunu dile getirir. Soytarı'ya göre bu insanın duracağı yer, kaviste tarif edilen “göz”e gönderme yapılarak “Kirpiklerin kıyısında” “Kımıldanmaksızın durmak” ve Uyumak gerek”mektedir (Karakoç, 2013a:21).

Kavisin simgelediği bu yeni dünya düzeni, Soytarı'ya göre insana kurtuluş vadeden yegane yoldur. “Yeni çağ ve yeni zaman / Geldi ve geçiyor aman / Kurtulur ona yapışan / Kurtulur ona yapışan / Kurtulur yeniye koşan” (Karakoç, 2013a:22) dizeleri, “Novus Ordum Seclorum” olarak tarif edebileceğimiz yeni çağın düzenine davet etmektedir.

Yukarıdaki dizelerde “Göğe bir şeytan gerek” denirken şeytanın kim olduğu söylenmez. Şiirden anlaşıldığı şekliyle şeytan, tarif edilen ideolojiyle ilintilidir ve bir misyonu ifade eder. Fakat Faust'ta İmparator'un sarayında Mefisto'nun önce soytarı kılığına girerek ülkedeki yeni düzen hakkında plan önerilerinde bulunduğu dikkate alınırsa *Taha'nın Kitabı*'ndaki Soytarı'nın Mefisto'ya ya da onun misyonuna benzer bir fonksiyon icra ettiği söylenebilir. Goethe'nin

<sup>6</sup> Soytarı'nın büyük ve masal çağının sona erdiği ile ilgili bu sözleri Kant'ın aydınlanma hakkında yapmış olduğu tanımları çağrıştırmaktadır. Aydınlanmaya kadar aklını değişik yasalardan dolayı kullanmamış ve bu sebeple insanın farklı vesayetlerin altında olduğunu düşünen Kant, Aydınlanma'yı insanın aklını kullanma cesaretini göstererek özgürleşmesi şeklinde tarif eder: “Aydınlanma, insanın bizzat kendisinin neden olduğu erginsizlikten kurtuluşudur. İşaret edilen bu erginsizlik başkasının kılavuzluğu olmadan kendi zekasını kullanma yeteneksizliğidir. Eğer bunun nedeni, insan kavrayışının yetersizliği değil de, başkasının kılavuzluğu yerine kendi zekasına dayanmak için gereken sebat ve cesaret eksikliği ise, bu insanın kendi suçudur. Bu yüzden Aydınlanmanın şiarı ‘Sapere aude! Kendi zekânı kullanmaya cesaret et!’ olmalıdır.” (Goldmann, 1999:15-16).

eserinde Mefisto'nun, çok yönlü, daha karmaşık ve derinlikli bir figür olarak yer aldığı tartışılmaz bir gerçektir. Fakat Doktor ve Soyтары birlikte düşünüldüğünde, -ki Faust'un sonunda o büyük projeleri birlikte yürütürler- *Taha'nın Kitabı* ile Faust arasında şiirdeki figürler açısından bir benzerlik olduğu görülmüş olur.

Taha, Doktor'un karşısında ikinci kez çıktığında yaşamındaki yanlışlığı ve mutsuzluğunun temelinde yatan nedeni anlar. Bu, doğanın matematikleştirilmesidir. Karakoç, kendi entelektüel serüveninde "tehlike medeniyeti" olarak tarif ettiği modern Batı uygarlığına karşı sistematik bir eleştiri getirir (Karakoç, 2011b:62-66). Bunu yaparken de kolay çözümler yerine daha derinlikli analizler yaparak bu uygarlığı doğuran felsefi temelleri tespit etmeye çalışır. Karakoç'un Taha üzerinden yaptığı eleştiriye anlamak için modern dünyanın kuruluşunda doğanın matematikleştirilmesine değinmek gerekmektedir.

Modern Batı uygarlığının gelişiminde bilimsel açıklamalarda "niçin" sorusu yerine "nasıl" sorusunun sorulmaya başlanması, sadece gramatikal bir farklılığı değil, büyük bir bakış açısı farklılığını da doğurur. Bilimin amacı, doğayı, fizik alemi anlamak değil, açıklamak ve ona göre öngörülerde bulunmaktır. Bunun yapılması ise her şeyin ölçülebilir olması koşulunu gerektirir.

Rönesans'la başlayan süreçte doğanın insan dışında konumlandırılması ve bilginin sahasına giren her şeyin insan aklıyla algılanabilir olduğu düşüncesi, doğanın da matematikleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Tümel ve zorunlu olan geometrik önermeler, hayatın içinde erimiş ve yerlerini sınanabilir matematiksel verilere bırakmıştır (Enser, 2018:103). Modern bilim anlayışı ile birlikte matematikçiler, çözümlenmeyi geometriden kesinlikle ayırmışlardır. Bu süreç öncesinde geometrik bir biçimde konulmuş sorunlar çözümlenip hesap sonuçları da geometrik biçime uygun hale getiriliyordu. XVIII. yüzyılda ise, çözümlenme, bağımsız bir bilim haline getirildi ve Lagrange, Çözümlemeci Mekanik adlı eserine tek bir şekil, tek bir çizgi sokmamıştır (Tanilli, 1994:23)

Bütün her şeyin matematikleştirildiği bu durum, bilgi ve ona ait gerçekliğin, ancak deneysel anlamda ölçülebilen verilerle sınırlandırılması anlamına gelmektedir. Verilerle ifade edilemeyen her şey, "bilinemez" düşüncesiyle insan yaşamından çıkarılmıştır. Modern uygarlığın oluşmasında son derece etkili olan bu düşünce modern eğitimi ve dolayısıyla modern bireyi de sonuçlamıştır.

İkinci defa Doktor'un karşısına çıkan Taha, modern düşüncenin bu matematiksel anlayışının hayatını nasıl belirlediğini anlatır. Hayata ait bütün somut şeyler ve anlam, matematik dilindeki soyutlukta sadece sayısal verilere dönüşmüştür. Taha, modern düşüncenin yaşamı bu şekildeki açıklama biçimini ve bunun tıkanıldığını şu şekilde anlatır:

"Ben çocukluğumda çok cebir okudum doktor  
Cebire çevirdim boyuna bilgileri  
Bir ara yok olmuştu geometri  
Enlemler endi boylamlar boydu  
Dağlar yükseklik ırmaklar çizgi  
Ülkeler ya üçgen ya dörtgen ya yamuk  
Sonra a b c ... n  
Sonra 1 2 3 ... sonsuz  
Coğrafya da böylece cebre giderdi  
Tarih zaten cebirdi  
Felsefe (0), din (1) di  
Sonra aradım cebirin cebirini  
Cebirin cebiri de elbet bir cebirdi

Ekmeği cebir diliyle istedim de vermediler  
Suyu rakama çevirdim içirmediler  
Yalnız kan kaçıyordu elimden  
Bir türlü kanı soyuta çeviremedim ben  
Bakmayın gözlerimin içine  
Gözlerim cebirden bir deprem” (Karakoç, 2014:23-24).

Taha, Doktor'la yaptığı yukarıdaki konuşmada modern bir eğitim alan insanın, tıpkı kendisi gibi yaşadığı sorunu anlatır. Hayatın bütün unsurlarıyla matematik diline çevrilmesi şeklinde ortaya çıkan bu epistemoloji, “kanı” yani yaşamın özünü “soyut” a yani matematiğe çeviremez. Taha, çağın bu epistemolojik anlayışının yaşamının sorunlu tarafı olduğunu sezer fakat buna bir çözüm bulamaz. Çünkü o, ideolojiye değil, tam da bu bilgi anlayışının gerektirdiği gibi, sonuçlarla uğraşır.

Taha, yaşanan bu büyük katastrofun nedenlerinden birinin aile kurumunun çözülmesi olduğunu sezer. Nitekim Üçüncü Bölüm'ün alt başlığı “Evin ölümü” adını taşır. Evin bu simgesel anlamı, Karakoç'un şiirinde çokça vurgulanmıştır. *Taha'nın Kitabı*'ndan bir yıl sonra 1969'da yazılacak olan Masal şiirine bir ön işaret olan şu dizeler, toplumsal bir kurum olarak evin, yani ailenin geçirdiği dönüşümü ifade eder: “Batının fısıltısı içlerindeydi / Oğul önce gitmişti onlar da gidecekti / Mimar batıdaydı ev oraya gidecekti” (Karakoç, 2014:25). “Ve anne düştü ilkin” denilerek evin çözülmesinin annenin ölümüyle başladığına vurgu yapılır. Annenin ölümü, aile ilişkilerinin ve dolayısıyla aile kurumunun yok olmaya yüz tutmasına neden olur: “Anne gitti ve evler döndü yazlık otellere” (Karakoç, 2014:25). Evin çözülmesinin anne, yani kadınla başlaması dikkat çekicidir. Annenin toplumsal rolden çekilmesi ile diğer aile bireyleri sırayla yok olur. “Sonra kardeş düştü”, “Sonra baba düştü” dizelerinde ifade edildiği üzere ailenin bütün unsurlarıyla yok olduğu vurgulanmaya çalışılıyor. Karakoç'un, ailenin yok olması ile modernleşme arasında kurduğu ilgi de *Faust*'la paralellik gösterir. Faust'un tasarladığı projeleri gerçekleştirmenin önünde Philemon ve Baucis'in yaşadığı küçük ev engel oluşturur. Bu iki yaşlı çift, *Faust* yorumcuları tarafından sıkı bağlarla bağlı geleneksel ailenin simgesi olarak yorumlanmıştır. Dolayısıyla Faust, feodal düzenin taşıyıcısı olarak gördüğü bu yapıyı, bütün üzüntüsüne rağmen yok etmeden, tasavvur ettiği modern yaşamı kuramayacağını gördüğü için kendi çocukluğunun dünyasının bir tarafını da oluşturan bu ailenin yok olmasına dolaylı olarak sebep olur ki daha sonra büyük projesini rahatça uygulamaya başlar. *Taha'nın Kitabı*'nda Karakoç'un aile kurumunun çözülmesi ile modernleşme arasındaki kurduğu ilgi, Goethe'nin *Faust*'unda da benzer bir şekilde karşımıza çıkar. Önemli bir farkla ki Karakoç, geleneksel aile kurumunun ortadan kalkmasının modernleşmeyi hızlandırdığını fakat bunun bir çözüm değil, çözülme ve yok oluş getirdiğini düşünür. Goethe için Philemon ve Baucis'in evi modernleşmenin önünde bir engel iken, Karakoç için modernleşmeye karşı bir kaledir ve kale düşmüştür.

*Taha'nın Kitabı*'nda Taha'nın yaptığı mücadelenin önemli bir tarafını “yarasalar” oluşturur. Ona göre sorun, kenti ele geçiren yarasalarla ilgilidir. Yarasalarla mücadele ettiğinde ve onları yendiğinde kendisi gibi kentin de kurtulacağına inanır. Tıpkı Doktor ve Soyтары gibi Yarasalar da *Taha'nın Kitabı*'nda simgesel bir anlam taşır. Yarasalar, kavisin ülkedeki yansımalarıdır. Taha, kente baskın yapma niyetleri olan yarasalara karşı bir mücadele verir. Taha, “yarasaların ağzını / Hincını özlemine mimarisini kabir tomarını” anlamıştır fakat onların “teknliğini”, “savaş imkânını” henüz bilmediği gibi onların niyetlerini de bilememektedir. Yarasalar “kavisten arta kalan kâbus” gibi “gelmiş yerleşmiş ülkeye” (Karakoç, 2014:17). Bu açıdan bakıldığında yarasaların, ülkedeki Batıcılığı savunan insanların genel imgesi olarak kullanıldığı görülmektedir. “Çökmüştü ufku muza bir ateş keskin keskin / Ve bulmuştu yepyeni bir cebir yarasalar / Artık batı

yok eden sayılar / Artık doğu tükenen rakamlar”dır (Karakoç, 2014:24). Taha, onlarla yaptığı mücadelede bir sonuç alamaz. Canını zor kurtarır.

Taha, kişisel mücadelesini sürekli sorgulamalarla sürdürürken bir taraftan da kendi “dışında olup bitenler”le mücadele eder. Kent, Taha’nın mücadelesinin alanı konumundadır. Yarasalarla kenti kurtarmak amacıyla mücadele etmektedir. Taha, “Sabır Kentinde” yaptığı sorgulamada kenti kurtarmanın yolunun bir sonuç olan yarasalarla mücadeleyle çözülemeyeceğini fark eder. Sorun “şimdi”yle sınırlı değildir, daha derinde ve daha önce başlayan bir sorun söz konusudur:

“Taha anladı birden bunu  
Çarpıklık şimdiki zamandan gelmiyordu  
Yarasalar yok değildi elbet vardı  
Ama şartlar değişse yarasalar da susardı  
Onları yaşatan özü bulmalı  
Ortamını düzeltmeli doğrultmak  
Yüzünü birden geçmiş zamana döndü Taha” (Karakoç, 2014:55)

Taha’nın yüzünü döndüğü geçmiş, bir açıdan kendi kişisel tarihine, yani çocukluk dönemindedir. Bu dönem, henüz “ev”in ölmediği, eleğimsağmanın yansıması olan, kutlu zamandır. Öte yanda ise bu geçmiş, vahiy sürecinin tümünü kapsayan peygamberlerin yaşadıklarıdır. Taha, peygamberlerin yaşadığı çileyi, kendisi de yaşamadan bu sorunla hem kişisel anlamda hem de misyonunu yüklediği ülkenin kaderi açısından aşamayacağını anlar. Faust, hayalini kurduğu dünya için şimdide çalışıp geleceğe yönelirken Taha, modern olanı temsil eden şimdi ile bağını koparıp geçmişten yaşamına bir çözüm yolu bulmaya çalışır.

Taha’nın serüveni ile Faust’unki arasında başka benzer ayrıntılar da söz konusudur. Taha ilk kez ilkokulda Soyтары’nın dile getirdiği fikirlerle karşılaşır fakat onun kavisle olan serüveni daha sonra başlar. Şiirde geçtiği şekilde “İlk durak Ankara” “Son durak İstanbul”dur. Taha’nın yaşadığı bunalımın mekanı aslında Ankara’dır. Taha, İstanbul’da yaşamaya başladıktan sonra ise kurtuluş için bir umut görür. Burası onun için “Sabır Kenti”dir aynı zamanda. Faust, henüz birinci bölümün başında yaşadığı tatminsizlikten dolayı intiharı bir çıkış olarak görür. Onu intihardan kurtaran, kendisine çocukluğunu anımsatan, Paskalya’yı haber veren çan sesleri olur. Ayrıntı verilmemekle birlikte Taha da arayışı esnasında yaşadığı bunalımdan dolayı intiharı düşünmüştür. İstanbul’a gelişi, bir anlamda onu bu fikrinden vazgeçirir. Dördüncü Bölüm olan ARAYIŞLAR’ın alt başlığı olan Kav 2 bölümünde Taha bu düşüncesini açığa vurur:

“Sen bir muştı gibi geldin indin kalbime  
Ve iyi ettin onu ve iyi ettin beni  
Artık işim yok hastalıklarla vehimlerle  
İntiharlarla elle başla hazırlanan ölümlerle” (Karakoç, 2014:36)

Faust’un arayışının ikinci simgesi olan Helena ve Antik Yunan’ın da *Taha’nın Kitabı*’nda belirgin olmasa da bir yansıması söz konusudur. ARAYIŞLAR olan Dördüncü Bölümün ilk alt başlığı Geçmiş Zaman’dır. Taha, kendi geçmişine gider ve Karakoç’un çocukluğunun da geçtiği Doğu kasaba ve köylerinin yaşamını anımsamanın mutluluğunu yaşar. Fakat asıl önemli husus, bölümün devamında İstanbul’un Taha’nın yaşamındaki önemi oluşturur. Faust, güzellik idealinde mutluluğu bulmak için Antikiteye giderken Taha, benzer şekilde mutluluğu İstanbul’daki yaşamında bulmaya çalışır. Fakat Helena yerine “Efendim” diye hitap edilen bazen İstanbul şehrini çağrıştıran bazen de tasavvufi bir yönü olan bir sevgili ile karşılaşırız.

Bölümün devamında Taha’nın bu güzellik arayışında “Bir ara dindiriyor yüreğini Beethoven” dizesinden anlaşıldığı üzere müziğe de yönelir. Wagner ise çok daha yıkıcı olmuştur, “Cermen

baltalarıyla Frank sopalalarıyla İskandinav buzullarıyla geç"er Taha'nın hayatından. Fakat bu arayış döneminde varoluşsal anlamda Taha'yı tatmin eder görünen şiiirdir. "Evet yine de şiiirdir beni arasına dindiren / Acıma aralıklar verdiren" (Karakoç, 2014:41). Fakat Şiir adlı bölümün devamındaki Arases'in ifadeleriyle "Bilgi kırık şiir yüzlek"tir (Karakoç, 2014:41). Antikiteye giden ve güzellik idesiyle tatmin olmayan Faust gibi, Taha da ne müzikle ne de şiirle tatmin olamaz. Bunlar varoluşuna anlam katsa da, geçici olarak acısını dindirir de aradığı "mutlak"a görünen hakikat değildir.

*Taha'nın Kitabı*'nda şiirdeki dramatik hikayeye pek eklemelenemeyen bir bölüm yine *Faust*'a bir gönderme olarak okunabilir. Taha'nın yaşadıkları bireysel olmakla birlikte her defasında "insan"a açılan bir hikayeye dönüşür. Fakat yaptığı mücadelede Taha tek başınadır. "Ateş vizyonları-üçüncü vizyon" başlığını taşıyan, öncesi ve sonrası açısından bir bağlama oturtulamayan şu bölümde ise Taha'nın adeta bir muharebe komutanı gibi resmedildiği görülür:

"Ova dümdüz sıcak kahverengi  
Tüfek ve insan karışmış birbirine  
İnsanlar avlıyor birbirini  
Taha'nın kendi kendini avladığı gibi

Buyruk veriyor kendi adamlarına Taha  
Koş ovaya işte oraya ta oraya  
Kendi eli de tüfeğin tetiğinde  
Düşmanını kollayarak göz ucuyla  
Birlikte değerlendirirken savaşı" (Karakoç, 2014:53)

Yukarıdaki bölüm doğrudan *Faust*'taki savaş sahnesini çağrıştırmaktadır. "Dağın Eteklerinde" adını taşıyan bölümde zirhını kuşanan ve adamlarıyla birlikte savaşmaya hazır olan Faust, ovada çarpışmaya hazır ordulara bakmakta ve savaş taktikleri konusunda İmparator'la konuşmaktadır. Yukarıda tasvir edildiği şekilde Taha da -her ne kadar amaçları çok farklı olsa da- Faust gibi, bir savaş vermekte ve yönetmektedir.

*Taha'nın Kitabı* ile *Faust* arasındaki önemli benzerliklerden biri de eserin sonunda hem Faust'un hem de Taha'nın ölümü ve yeniden dirilmesidir. Karakoç, *Taha'nın Kitabı*'nın asıl kısmını 1967 yılında tamamlar. Fakat bu haliyle eser, Taha'nın ölümüyle bitmiş olur. "Taha'nın Ölümü" adını taşıyan bu altıncı bölüm, bu haliyle yenilgi çağrıştıran bir karamsarlıkla biter. Karakoç da bunun farkında olmalı ki, esere bir yedinci bölüm ekler ve bu bölüme "Taha'nın Dirilişi" adını verir. Eser son haliyle *Faust*'un sonu ile son derece benzer şekilde bitmiş olur. Taha da hatalarına ve yöntem yanlışlıklarına rağmen kenti, dolayısıyla kendisini ve "insan"ı Doktor, Soyтары ve Yarasalar'ın temsil ettiği ideolojiden kurtarmaya çalışır. Sonunda geçmişe yönelerek peygamberlerin çileli yaşamlarından dersler alır ve o şekilde kendisine bir yol belirler. Fakat nihayetinde kenti de etkisi altına alan bir "felç" Taha'nın da ölümüne neden olur. Goethe'nin eserinde Faust kör olurken, Karakoç'unkinde Taha felç geçirir ve sonunda ikisi de ruhunu teslim eder. Öldükten sonra hem Faust'un hem Taha'nın büyük meleklerce ruhlarının diriltilmesi ve bir anlamda cennete gitmeleri de son derece dikkat çekici bir benzerliktir. Goethe, kahramanını sebep olduğu yıkıma, işlediği cinayete ve diğer suçlara rağmen insanlık için eylemde bulunmasından dolayı affa layık görür ve kurtuluşa erdirir. Karakoç ise modern düşünceyle mücadele eden kahramanını, peygamberlerin ilahi mesajını kendisine rehber edindikten sonra kurtuluşu hak ettiğini düşünür ve ona manevi bir diriliş yaşatır.

## Sonuç

Yaklaşık altmış yıllık bir sürede yazılan *Faust*, Goethe'nin 'opus magnum'u olarak kabul edilir. *Faust*'un bir insan ömrünü bulan uzun bir sürede yazılmasının sebeplerinden biri, Goethe'nin yaşadığı çağla ilgilidir. Büyük devrimlerin ve değişimlerin yaşandığı 18. Yüzyılın sonu ve 19. Yüzyılın başı modernlik süreci olarak adlandırılan büyük bir değişim ve dönüşümün henüz belirginleşmeye başladığı bir dönemdir. Goethe, 16. yüzyıla ait bir Alman efsanesi olan Faust efsanesini kendisinden önce aynı konuyu işleyen sanatçıların eserlerini kapsayan fakat onlardan bambaşka bir tasarımla yeniden yorumlar. Goethe kendisinden önce Faust'u konu alan eserlerden farklı olarak Faust'u olumsuz bir kişi olmaktan çıkarır. Goethe'nin yazmış olduğu ilk *Faust* fragmanlarında *Faust*, bilindik tarzda bir trajedi iken, ikinci bölümün yazılmasıyla birlikte kahramanın bütün bir insanlığı sembolize eden evrensel bir karaktere büründürüldüğü görülür. Bu anlamda Goethe, bilgi anlayışı, değerler dünyası, kurumları, toplumsal ve ekonomik yapısı ile son dönemlerini yaşayan feodal toplumun yıkılışını ve hararetle savunduğu modern dünyanın kuruluşunu Faust'un kişiliğinde bir trajedi olarak anlatır. Aydınlanma düşüncesine son derece bağlı olan ve insan aklına ve onun taşıdığı cevhere çok inanan Goethe, toplumların geçirdiği evrimsel süreçlerde bireysel trajedilerin yaşanmasının bir zorunluluk olduğunu düşünür. Faust neden olduğu trajediler açısından bir birey olarak tasvir edilirken aynı zamanda yaşanan toplumsal evrimin simgelemesi açısından ise insanlığın -en azından Batı insanının- hikayesine dönüşür. Goethe, Faust'un hikayesi ile Orta çağın feodal sisteminden kurtulan insanın, modernleşme süreciyle birlikte mutluluğa ereceği idealini anlatmaya çalışır.

Modern Batı uygarlığının üzerine kurulu olduğu temeller üzerine çok kafa yoran Sezai Karakoç da *Taha'nın Kitabı*'nda şiir kişisi olan Taha'yı hem bir birey olarak hem de Batı uygarlığı karşısındaki inançlı "insan"ın simgesi olarak tasarlamıştır. Karakoç, *Taha'nın Kitabı*'nda modern Batı uygarlığının bilimsel ve ideolojik temellerini eleştirmekte ve bir simge olan Taha'nın üzerinde yaptığı yıkıcı etkiyi dramatik olarak ortaya koymaktadır. Goethe'nin *Faust*'u, o dönemde henüz oluşum sürecinde olan modernleşmenin insanlığı refaha ve mutluluğa kavuşturacağı idealiyle biter. Goethe, insan aklının ve onun özündeki cevherin, yanlışlarına rağmen doğruyu bulacağını ve dünyayı daha verimli hale getirip küresel boyutta bir refah yaratacağını umar. Karakoç ise Goethe'nin aksine bu projenin insan yaşamına büyük bir yıkım getirdiğini savunur. Ona göre modern Batı, sadece Doğu'ya değil, kendisine de zarar veren bir ideoloji üzerine kuruludur ve bu, insan ve doğa açısından büyük bir tehlike oluşturmakta ve sonunda yıkama neden olmaktadır.

*Taha'nın Kitabı* ile *Faust* arasındaki ilgi, sadece iki düşünür-şair olan Karakoç ve Goethe'nin modernleşmeye bakışını ortaya koymasıyla sınırlı değildir. *Taha'nın Kitabı*'nın bazı yapısal özellikleri de *Faust*'la benzer özellikler taşımaktadır. *Taha'nın Kitabı*, diyaloglara yer vermesi, koronun bulunması gibi özellikler açısından tiyatro türünü andırır. Yine *Taha'nın Kitabı*'nda geçen Doktor ve Soyтары figürlerinin *Faust*'ta Faust ve Mefisto için kullanılan isimler oluşu ve bu iki figürle temsil edilen düşüncelerin *Faust*'ta temel düşüncelere uygun olması da dikkat çekici bir benzerliktir. Ayrıca her iki eserde aile kurumu ile modernleşme arasında ilgi kurulduğu görülmüştür. Goethe, *Faust*'ta aile kurumunu geleneksel düşüncenin varlığını sürdürmesinin aracı olarak modernleşmenin önünde bir engel olarak görür. Karakoç da *Taha'nın Kitabı*'nda aile kurumunu bir kale gibi görerek onun çözülmesinin modernleşmenin getirdiği yozlaşmayı hızlandırdığını düşünür. Ayrıca hem Goethe'nin hem Karakoç'un eserinin sonunda başkışilerin ölmeleri ve kurtuluşa ermeleri de iki eser arasındaki bir başka benzerliktir. Goethe, Faust'u sebep olduğu onca olumsuzluğa rağmen, insanlık için çabalaması açısından kurtuluşa erdirirken

Karakoç ise, Taha'nın mücadelesini yeterli görmeyerek onun ilahi mesajı doğru algılaması sonrasında kurtuluşa erdirir.

### Kaynakça

- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çevl. Altuğ, Ü., Peker, B., İstanbul: İletişim Yayınları.
- Christopher, M. (2020). *Dr. Faustus*, çev. Öğüt, T. Y., İstanbul: Mitos Boyut.
- Çağıl, O. (1985). Faust Tragedyasının Felsefi, Kültürel, Ahlaki Mana ve Kıymeti ve İhtiva Ettiği Hukuki Düşünceler, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Dergisi*, 51(1-4), 375-424.
- Çağıl, O. (1987). Faust Tragedyası Zaviyesinden "Goethe"nin Hayat ve İnsan Anlayışının Kültür Dünyası İçin Filozofik Mana ve Kıymeti, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 52(1-4), 389-500.
- Çağıl, O. M. (1982). İnsaniyet İdesi Işığında: Goethe'nin İnsan ve Hayat Anlayışı, Hegel ve Kant'a Nispeti, *İstanbul Üniversitesi Hukuk Fakültesi Mecmuası*, 45(1-4), ss. 585-616.
- Eckermann, J. P. (2004). *Goethe ile Konuşmalar II*, çev. Yücel, E., Ankara: Hece Yayınları.
- Enser R. K. (2022). Modern Dünyada Bir Süfinin 'Seyr ü Sülük'ü: Sezai Karakoç'un 'Ayınlar'ı Üzerine. *Tüm Yönleriyle Sezai Karakoç: Edebiyat Düşüncesi* içinde. Edl. Kemal Şamlıoğlu vd. Bursa: Ekin Kitabevi Yayınları.
- Enser, R. (2018). *Sezai Karakoç'un Şiirlerinde Geleneğin Tezahür Odakları Olarak İnsan, Zaman ve Mekân*, Doktora Tezi, İstanbul: Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi.
- Eroğlu, E. (1981). *Sezai Karakoç'un Şiiri*, İstanbul: Bürde Yayınları.
- Lukacs, G. (2011). Goethe ve Çağı, çev. Aydar, F. B., İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Goethe, J. V. (2016). *Faust*, çev. Cankorel, İ., Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Goethe, J. W. (2001). *Faust*, çev. Eyuboğlu, İ. Z., İstanbul: Sosyal Yayınlar.
- Goethe, J. W. (2009). *Yaşamımdan Şiir ve Hakikat*, çev. Kahraman, M., İstanbul: İş Kültür Yayınları.
- Goethe, Y. W. (1973). *Faust*, çev. Irmak, S., İstanbul: İstanbul Kitabevi.
- Goldmann, L. (1999). *Aydınlanma Felsefesi*, çev. Arslan, E., Ankara: Doruk Yayınları.
- Güç, A. C. (2023). Die Gretchentragödie In Der Türkischen Literatur Anhand Des Beispiels Der Dämon In Uns: Eine Komparative Analyse, *KARE*, (16), 1-15.
- Güldürmez, S. (2017). Faust'u Gölgesinden Seyretmek yahut Modernizm Bağlamında Faust'a Dair Bazı Dikkatler, *Electronic Turkish Studies*, 12(15).
- Haksal A. H. (2017). *Sezai Karakoç Eleğimsağmalarda Gökanıtı*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Karaca, A. (2005). *İkinci Yeni Poetikası*, Ankara: Hece Yayınları.
- Karakoç, S. (2007a). *Edebiyat Yazıları I, Medeniyetin Rüyası Rüyanın Medeniyeti Şiir*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2007b). *Edebiyat Yazıları II, Dişimizin Zarı*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2008a). *Unutuş ve Hatırlayış*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2008b). *Çağ ve İlham 4*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2010). *Gündönümü*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011a). *İnsanlığın Dirilişi*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2011b). *Dirilişin Çevresinde*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013a). *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2013b). *Edebiyat Yazıları III, Eğitim Ehramları*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karakoç, S. (2014). *Taha'nın Kitabı, Gül Muştusu, Şiirler IV*, İstanbul: Diriliş Yayınları.
- Karataş, T. (1994). *Sezai Karakoç (hayat-sanat-tenbit)*, Doktora Tezi. Erzurum: Atatürk Üniversitesi.

- Karataş, T. (2019). *Doğunun Yedinci Oğlu Sezai Karakoç*, İstanbul: İz Yayıncılık.
- Kutsal Kitap* (2002). İstanbul: Yeni Yaşam Yayınları.
- Morley, H. (1889). Introduction. *Marlowe's Faustus-Goethe's Faust*, Edited by Anster J. U.S.A: George Routledge and Sons.
- Muhammed Esed (2015). *Kur'an Mesajı, Meal-Tefsir*, çevl. Koytak, C., Ertürk, A., İstanbul: İşaret Yayınları.
- Özgü, M. (2017). Faust Tefsirleri, Yeni bir tefsir dolayısıyla, *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 8(1-2), 105-113.
- Pınar, N. (1984). *1900-1983 Yılları Arasında Türkçede Goethe ve Faust Tercümeleleri Üzerinde Bir İnceleme*, Doktora Tezi, İstanbul: İstanbul Üniversitesi.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası IV: 18. Yüzyıl: Aydınlanma ve Devrim*, İstanbul: Cem Yayınevi.
- Watt, I. P. (2014). *Modern Bireyciliğin Mitleri: Faust, Don Quijote, Don Juan, Robinson Crusoe*, çev. Doğan, M., İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Yazır, E. M. H. (1992). *Hak Dini Kur'an Dili. C. V*, sadl. Karaçam, İ. vd., İstanbul: Azim Dağıtım.