

## İKİ RICHARD WAGNER TABLOSU: NIETZSCHE'NİN ÇÖKÜŞ ÇAĞININ (DEKADANS) İDEAL TİPİ VE BARZUN'UN SANATTAKİ DEVRİMCİSİ

SELAMİ METE AKBABA  
Yüksek Lisans Öğrencisi, Yıldız Teknik Üniversitesi  
s.meteakbaba@gmail.com

### ÖZ

Bu makalenin amacı, başta Batı müziği olmak üzere sanatın bir çok konusunda köklü etkisi olan Richard Wagner'i farklı açılardan değerlendiren Friedrich Nietzsche ve Jacques Barzun'un yorumlarını sunmaktır. Nietzsche ilk eserlerinde Wagner'den övgüyle bahsederken, son eserlerinde onun modern çağın ideal tipi olarak tanımlamıştır. Öte yandan Richard Barzun için Wagner kendi alanında bir devrimcidir, tıpkı Darwin'in ve Marx'ın kendi alanlarında devrimci oldukları gibi. Bu yazıda karşılaşılan önemli zorluktan biri Wagner üzerine dünyada yazılı on binlerce kaynak olmasına rağmen Türkçe'deki kaynakların sayıca yetersizliği ve bu konu hakkındaki yabancı kaynaklara kütüphanelerdeki eksikliği olmuştur.

**Anahtar Kelimeler:** Wagner, Nietzsche, Barzun, sanat, toplum.

## TWO RICHARD WAGNER PORTRAITS: NIETZSCHE'S IDEAL TYPE OF TIME OF DECADENCE AND BARZUN'S REVOLUTIONIST IN ART

### ABSTRACT

The purpose of this article is to present the interpretations of different perspectives of Friedrich Nietzsche and Jacques Barzun about Richard Wagner, who has a radical influence on many of the arts, especially Western music. Nietzsche referred to Wagner in his early works as praise, but in his later works he defined it as the ideal type of the modern age or time of decadence. For Richard Barzan, on the other hand, Wagner is a revolutionary in his own discipline, just as Darwin and Marx are revolutionary in their own disciplines. During research period, one of the major difficulties encountered in this article is the inadequacy of the resources in Turkish and the lack of foreign resources on the subject in the libraries despite the tens of thousands of resources written about Wagner in the world.

**Key Words:** Wagner, Nietzsche, Barzun, art, society.

## NİETZSCHE'NİN MODERN TANIMI, ÇİLECI İDEALİZM VE WAGNERCİLİK

Nietzsche'nin iyi-kötü ve hayır-şer tanımı üzerinden yaptığı ayrım Avrupa tarihinin başta fikrî olmak üzere birçok açıdan bir özetidir. İyi olanın soylulara ait olduğuna dair yerleşik kanıyla birlikte, soylular kendilerini saf, temiz gibi kavramlarla özdeşleştirirken, alt sınıftaki insanlarla ilişkiye girmemeleri yahut en asgari düzeyde bu ilişkileri sürdürmeleri, iynin sahibi olarak soylulara kötüyü belirleme hakkı tanımıştır. Kötü kelimesinin etimolojik olarak soylu olmayan insanlara işaret etmesi bunun farklı bir ispatıdır. Öte yanda egemenlik alanı talep ettiklerinde kendilerini bu soylu insanların kötü tanımının karşılığı olarak dünyada bulan, psikolojik olarak bundan kurtulmak isteyen ve siyasi olarak bunu gerçekleştirebilen bir sınıf da mevcuttu (Nietzsche, 1990, s. 32-36). İşte bu ruhban olarak adlandırılan sınıf, Weber'in de belirttiği gibi dinin bir doğal sonucu olmaktan çok, toplumsal ilişkiler neticesinde dini merkeze alan bir örgütlenmeydi. Kökleri eski çağlardaki büyücülere kadar giden başlı başına bir otoriteydi. Bu sınıf dogmalarını oluşturarak kendine geniş egemenlik alanı tanınmasına rağmen, bunu paylaşmak yerine kendi yöntemleriyle gizlemeleri (örneğin kutsal metinlerin farklı bir dilde yazılmasıyla) savaşı soylu sınıftan ayrılmalarını ve de ne ruhban ne de soylu sınıfına dahil olmayan insanlar (laikler) üzerinde daha etkin olmalarını sağladı (Weber, 2012, s. 585-586). Böylece bu iki sınıfın dışındakiler, ruhban ve savaşı iki sınıf arasındaki mücadele alanının şahidi ve etkileneni olarak dışarıda kaldılar. İyi-kötü ayrımıyla ilişkileri yorumlamak ve hayata yön vermek, şövalye aristokrasi arasında görülen muteber bir anlayıştı. Hayır-şer ayrımı ise şövalye aristokrasisini alt etmeyi arzulayan fakat onun yerleşik gücüne sahip olamadığı gibi kendi ahlakıyla hayır-şer ayrımını belirlemek için de soylulara ihtiyaç duyan bir anlayışın neticesinde ruhban sınıfının ürettiği bir tanımdır. Bu temel fark Nietzsche'ye göre ruhban sınıfının köle ahlakından kaynaklanır, buna göre şer ile kötü aynı şey değildir. Şer kavramı -Türkçe karşılıklarının Ahmet İnam tarafından belirlenmiş olduğunu unutmadan- ruhbanlığın hınç duygusunun neticesinde oluşmuştur oysa kötü kavramı soylu kişinin iyisinin karşısında olmakla meydana gelmiştir (Nietzsche, 1990, s. 37-43). Bu ayrımdaki önemli nokta ruhbanın kendi hayır kavramı için daima ötekine ihtiyaç duyması ve hınç duygusunun neye karşılık geldiğidir; soylular tarihin eski çağlarından beri hınç duygusu birikmesine yol açmaksızın, doğrudan savaşıırken; ruhban sınıfı merhamet, adalet gibi masum addedilen kavramlarla hınç biriktiren düşmanı oynamıştır. Ruhban sınıfının bu yapısı, Nietzsche için insanlığa yapılmış en büyük alçaklıklardan biridir, ona göre bunun ilk örneği Yahudilerde daha sonra kilise kurumunun ve Hristiyan ruhbanlığının ortaya çıkmasıyla Yahudileşen Hristiyanlıkta görülmektedir (Nietzsche, 1990, s. 36-38). Binlerce yıl süren bu mücadeleyi "Yahudi'ye karşı Roma, Roma'ya karşı Yahudi" veciziyle dile getiren Nietzsche'ye göre çok uzun süredir ikinci taraf olan ruhban sınıfı üstün gelmektedir. Ruhban sınıfının uzun süreli egemenliğine rağmen Rönesans, Napolyon gibi dönemlerde üstünlük kısa süreli de olsa el değiştirmiştir (Nietzsche, 1990, s. 52-54).

İki taraf arasındaki bu çekişmenin vardığı nokta modernliğin doğuşudur. Burada modern hukukun nasıl ortaya çıktığı örneği verilir, suçluluk duygusunun doğuşu ve kara vicdanın hükümranlığı kavramsallaştırmalarıyla. Tarih bilgisi ancak bir ahlak soykütüğüne

ihtiyaç duyulduğunda kullanılır, buna uygun olsun diye okunur, yazılır; dolayısıyla böyle bir tarihte hakikate dair bir şey bulunmaz (Nietzsche, 1990, s. 61-62). Nietzsche, modernliğin doğuşu üzerine çalışan birçok düşünür tarafından işaret edilen öncü olgulardan biri olan sözleşmenin doğuşuna dikkat çekerken, bizi onun modern eleştirisinin kaynağına götürür. Ona göre sözleşmenin kaynağında en ilkel borçlu-alacaklı ilişkisinde yer almaktadır. Alıcı ile borçlu arasındaki ilişki birbirine göre konumlanmıştır, kıstas sabit bir gerçeklikten doğan ve zamanla değişmeyen bir hakikat anlayışı değil, bir bireyin diğerine göre değişen durumudur (Nietzsche, 1990, s. 67). Bu olgu yalnızca sözleşmenin kendi alanıyla sınırlı kalmaz, toplumla birey arasındaki ilişkinin de belirleyicisi haline gelir. Modern toplumun bireyi suç işlediğinde kendini bütüne karşı suç işlemiş olarak bulur, en basit bir borçlu-alacaklı ilişkisindeki sorumluluğunun alanı modern toplumla birlikte kökten değişmiştir (Nietzsche, 1990, s. 68-69). Birçok sosyal-psikolojik çözümlemenin sonunda Nietzsche, adaleti intikamın kutsallaştırılmış biçimi olarak adlandırır. Ruhban sınıfındaki hınç duygusunun yani merhamet adı altında intikam alma arzusunun bizzat kendisi modern adalet anlayışında tecelli etmiştir (Nietzsche, 1990, s. 70-71). Modern adalet anlayışı ile üretilen cezalandırma anlayışı ve bunun sistematik bir ifade şekline dönmüş kurumlarıyla insan, hukukun amaç ve araçları arasında işlevsel bir konuma düşer, kendine yabancılaşır, sert ve soğuk bir yapıya bürünür ama bu anlayış insanı asla daha iyi yapmaz, sadece hayvanlarda da görüldüğü gibi evcilleştirir (Nietzsche, 1990, s. 78-79). Dışa dönmesi gereken içgüdülerin hepsi içeri boşaltılır ve sağlıklı hayvan olarak modern insan böylece doğar (Nietzsche, 1990, s. 80). Bu olgu yeni bir hadise değildir. Hristiyanlığın tanrısı, Nietzsche'ye göre en güçlü tanrı, kendini insanlık için feda ederken ona iman edenleri en başından borçlu-alacaklı ilişkisi içerisine yerleştirmişti ve müminlerinin kendilerini hakikate göre değerlendirme imkanı kalmamıştı (Nietzsche, 1990, s. 86).

Anlaşılabileceği gibi Nietzsche, modern terimini herhangi bir devrimin yahut herhangi bir olayın neticesinde değil, tarihin Avrupa için getirdiklerinin ardında saklı olduğunu düşünür. Wagner bu tarihin doğurduğu bir dehadır, ayrıca Wagner Nietzsche'nin ifadesiyle gelecek çağın da habercisidir. Wagner'i doğuran koşullarla Avrupa'nın içinde olduğu koşullar aynıdır. Çileci idealizm olarak tanımlanan durumun karşılığı Wagner'in geç döneminde açıkça görülür; ona göre Wagner rüştünü bütün bir kıtaya ispatladıktan sonra çileci ideallerin peşine düşerek en büyük hatasını yapmıştır. Artık eserlerinde anlattıklarının gerçekte karşılığı bulunmamaktadır, örneğin onun *Luther'in Düşünü* cinselliği olduğu gibi almak yerine idealize edilmiş biçimiyle sunar. Oysa Wagner gençlik yıllarında cinsellik üzerine Feuerbach'ın *sağlıklı cinsellik* yorumunu benimsemişti, hayatının son demlerinde ise otuzlu ve kırklı yaşlarındaki düşüncelerinden vazgeçmiş, adeta onların karşıtı olan çileci idealizmin öğretmeni olarak eserlerini araçsallaştırmıştır (Nietzsche, 1990, s. 94-96).

Nietzsche'nin anahtar kavramlarından olan çileci idealizmi anlamamıza yardımcı olabilecek üç unsur vardır: yoksulluk, alçak gönüllülük ve ruh temizliği (Nietzsche, 1990, s. 103). Çileci idealizmle birlikte hasta, hemşire, doktor, sağlıklı arasında bir ayırım imkansız hale gelmiştir. Artık sağlıklı sağlığını sürdürebilmek için hastalıktan kendini ayırt

etmesine yarayacak doktorlardan mahrumdur. Çünkü en kapsayıcı ifadeyle çileci rahip, doktorların ve hemşirelerin hasta olmasına yol açmıştır. Çileci idealizmle birlikte acı çekenler üzerinde böylece egemenlik kurulur. Çünkü ruhban için koyunlar gereklidir ve de bu koyunların acı çektikleri için özür dileyebilecekleri içselleştirilmiş bir cezalandırma düzeneği. Düzeneğin hakikatle ilişkisinin geçersiz olması ancak çileci idealizmin dışından görülebilir; çileci idealizmle birlikte bir olgunun yorumu olan günahkarlık, suçluluk gibi kavramlar bir olguymuş gibi sunulur (Nietzsche, 1990, s. 119-122). Nerede bir sürü varsa orada sürüyü isteyen, yani güdülerini çileci rahipler tarafından kontrol altına alınmış bir zayıflık içgüdüleri de olacaktır. Güçlüler ayırmaya eğilimliyken, güçsüzler birleşmeye yönelik eğilimindedirler (Nietzsche, 1990, s. 128). Rahip bir nevi güçsüzlerin güçlüler karşısında intikam almasına -merhamet ve adalet adına- yardım eden komutandır. Wagner gibi Luther de bu komutanların başında gelir, Nietzsche ondan “küstah köylü” olarak bahseder (Nietzsche, 1990, s. 137). Reformun gerçekleşmiş olması çileci idealizm içinde bir ayrıma yol açmaz, yani ruhbanlık içinde değerli değersiz hiyerarşisi gözetilmez, Protestanlık da bu çileci yaklaşımın bir temsilci olarak görülür.

Nietzsche çileci idealizme açtığı savaşta tavizsizdir. Ona göre çileci idealizm ruhban sınıfının sınırlarını ruhbanlığın dışında her geçen gün genişletmektedir. Wagner’e yönelik eleştirileri bir nebze olsun saldırganlıktan uzak değildir, çünkü çileci idealizm tezat bir yaşam tarzının ifadesidir, iddiasıyla gerçeklikte olan arasında fark bir uçurumdan daha çoktur (Nietzsche, 1990, s. 112). Wagner, Nietzsche için hem yakından tanıdığı bir deha hem de çağının özetiydi. Nietzsche eserlerinde Wagner’den bahsederken sıklıkla Wagnerciliğe değinir. Bu açıdan bakıldığında, Nietzsche’ye göre, çöküş çağının en üst noktası Wagner’dir. Bu çağ, onda vücut bulmuştur ve de onda en aşikar biçimine ulaşmış bir hastalıktır. Wagnercilik Weber’in kavramsallaştırmasındaki ideal tiptir ancak bu ideal tip sosyolojinin aşılması sınırları içinde ele alınan kavramsallaştırmadan biraz daha bağımsızdır. Çöküş çağı olarak tanımlanan zaman diliminde toplumsal vebanın adı kimi zaman da Schopenhauerciliktir fakat Nietzsche için çoğunlukla onun takipçisi olan Wagnerciliktir. Weber’in sosyal eylem tipleri arasında yaptığı ayrıma göre Wagnercilik olarak adlandırdığımız ideal tipin kökenine Wagnerci eylem diyebiliriz, bunu da değer-ussal (wertrational) eylem kategorisinde ele alabiliriz. Diğer rasyonel tip eylemden farklı olarak bu tipte eylem başarı beklentisinden bağımsız bilinçli bir inanç doğrultusunda gerçekleşir (Weber, 2012, s. 132-133). Nietzsche’nin dönemin aydın, sanatçı kişiliği üzerinden dönemin karakterini temellendirmek için kullandığı Schopenhauercilik, Wagnercilik gibi tabirler ideal tipe yakın önermelerdir ancak dediğimiz gibi bu kavramsallaştırmada anladığımız manadaki akademik bir objektiflikle bahsedemeyiz. Bütün bunların yanında Nietzsche’nin eleştirilerinin, özneleriyle arasındaki şahsi ilişkilerin payını da yabana atamayız. Örneğin Schopenhauer’i hocası olarak nitelendirir, Wagner’le ilişkisinde ise ilk Bayreuth Festivali’ne onunla birlikte seyahat edecek kadar yakın olduğunu unutmamamız gerekir. Bu bağlamda, konumunun objektiflik için yeterli uzaklığa sahip olmadığını söyleyebiliriz, buna rağmen bu yakınlık sayesinde eleştirilerinin günümüz için de anlamlı olduğu aşikar. Çağı, insanın sonunu getiren bir veba olarak nitelendirirken felsefe, etimoloji, psikoloji, edebiyat, müzik, tiyatro, tarih gibi alanları

kullanarak toplumu mahkemeye çıkarır ancak bu salonda metodolojik bir yoldan ziyade, Zerdüş'tün edebi uyarıcılığı hakimdir.

Nietzsche için çileci idealizm yalnızca ruhban sınıfıyla kalmaz, rahipler birçok farklı yerde görülür. Kimi zaman bir tanrıtanımazlıkta kimi zaman bilimin içinde, nerede olursa olsun çağın çöküş çağı olarak adlandırılmasının altında çileci idealizmin etkisi vardır. Çileci idealizm ahlakın yaratıldığı yerde gözlemlenebilir, aksine nerede hakikate ulaşma isteği olursa orada ahlaktan daha fazla uzaklaşılır, başka bir ifadeyle geçersiz bırakılır. Çileci idealizm insanlara bir anlamsızlıkta kalma yerine herhangi bir anlama sahip olma isteğini kutsallaştırdı. İstemenin kendisi öne çıkarılırken istemenin hedefi yok sayıldı böylelikle Nietzsche'ye göre insan istememeye karşı hiçliği tercih etti (Nietzsche, 1990, s. 148-150).

Nietzsche'nin *Tragedyanın Doğuşu*'yla başlayan yazarlık hayatı *Nietzsche Wagner'e Karşı* ile son bulurken, tartışmaktan vazgeçemediği konuların başında Wagner ve onun temsil ettiği değerler geliyordu. Nietzsche modern dünyaya umutla bakarken (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 73), yazarlık hayatının başlangıcında Wagner'den övgüyle bahsetti. Bayreuth olayıyla açığa çıkan Wagner'deki üslup değişiminin ardından ise eleştirilerinin odağına hep onu aldı. Bu durumu "Yaşadığım en iyi şey iyileşmekti. Wagner yalnızca hastalıklarımdaydı." diyerek belirtir ve vahametinin yaygınlığının Wagner'i aştığını vurgulamak gayesiyle bir müzisyen için Wagnerci olup olmama iddiasının artık herhangi bir önemini olmadığını işaret eder ve ekler "Wagner modernliğin özeti." (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 7,16).

Wagner Schopenhauer'in felsefesi doğrultusunda *Yüzük* (Der Ring des Nibelungen) eserini verirken Nietzsche'ye göre artık müzisyen olma hüviyetini de kaybeder, çünkü çöküş çağının filozofunun sanatçıya çöküşün kendisini armağan etmiştir. Onun eleştirilerinin başında sanatın çağın ruhuna uygun bir üslupla yeniden ele alınması gelir. Wagner'in sanatında artık hırs, idealizm, tanrısalılık görülürken müziğin doğasında bulunan eğlendirme, dinlendirme, neşelendirme gibi özellikler yer almaz. Wagner'in sanatı sağlıksızdır, normal insanlara ait sorunlar yerine histerik sorunlar görülür. "Wagner est una nevrose" der Nietzsche yani Wagner nevrozlu bir hastadır. Çünkü Wagner tercihiyle birlikte yaşamı bütünlüklü bir anlayışla ele almaktan uzak düşer ve zamanla herkes için eşitlik öneren siyasi bir olguyu hazırlar ve böylelikle hastalıklı ve sağlıklı arasında bir ayırım yapılamaz hale gelir. Eserlerinde de benzer durum görülür, bundan dolayı Nietzsche onu minyatürcü olarak tanımlar. Nietzsche onu artık bir müzisyen olarak görmek yerine büyük bir oyuncu, tiyatro dâhisi, kusursuz bir sahneleme, gösteri ustası olarak nitelendirir (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 24-34). Modernliğin sorunları yani Nietzsche'nin deyimleriyle çöküş çağının hastaya hastalığını bildirmeyen hastalıklı yapısı, yalnızca eserlerin kendisinde değil o eserlerin hangi koşullarda verildiğinde de aşikardır. Nietzsche "Oyun yazmaya yeterli ruhbilim bilgisine sahip değildi. İçgüdüsel olarak ruhsal konular değinmekten kaçındı. -Nasıl mı? Bu konuların yerine sırtını aşırı duygusalığa dayamayı yeğleyerek. Çok modern, değil mi? Çok da Parisli. Tam çöküş çağına özgü!.." (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 37) diyerek Wagner eleştirilerinin modernliğin eleştirisi olduğunu bir kez daha itiraf eder. Ona

göre, Wagner'in sorunları kente özgü sorunlardır, özellikle Paris'in çöküşünün ve insanların sorunları (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 38). Wagner'in kültür üzerindeki etkisiyle birlikte artık uzman olmayan, bilgisiz kimseler sanat üzerinde ahkâm kesme imkânına erişti. Müziği ve müzisyenleri ilgilendiren konuların hakemliği bu alanlardan olmayan kimselerin eline geçti. Tiyatronun diğer sanatların üstünde olduğuna dair yersiz bir inanç gelişti oysa Nietzsche'ye göre tiyatro yontulmamış kitleleri harekete geçirmeye, kandırmaya yarayan bir yoldan başka bir şey değildir (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 47). Bayreuth'ta da görüldüğü gibi Wagner müziği bir araç, tiyatroyu ise bir amaç olarak kullanmıştır. Artık kitleler dürüst olurken kitleyi oluşturan bireyler ruhlarını evlerinde bırakarak sürüleşir ve Wagnerci olurlar (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 66). Gösteri olarak ortaya konulan müzikten etkilenen kitle Nietzsche için aynı şeye tekabül ediyordu: yığınlar, aptallar, hasta ruhlular, Wagnerciler (Nietzsche, Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı, 2012, s. 70).

### **NİETZSCHE'NİN BAYREUTH'TA GÖRDÜKLERİ**

Bayreuth'ta gerçekleşen şey bir festivalde olanlardan daha fazlasıdır Nietzsche için, orada yeni bir sanatın doğumu sahnelenmiştir. Bu sanat bir yandan sanatların sonunun geldiğini söylerken bir yandan kendi kendisinin parodisi olarak uyarıcı kimliği taşır. Bu sanatın temasında, kerameti festivale katılmak olan ve böylece aydın oluşlarını Bayreuth'ta bulunarak tamamlanmış insanlar bir seyirciden çok kendilerini çağa aykırı davranmanın hazzı içindedirler, geçmiş zamanlarda görülmemiş bir rol verilir seyirciye (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 8-9). Tarih ve felsefe uyarıcı rolünü yitirdiğinden, günü meşrulaştırma aracı olarak kullanılmaya elverişli halledirler, tıpkı Wagner'in Bayreuth'ta yaptığı gibi. Dünyanın değiştirilebilir tarafını değiştiremez olarak sunmak, insanları edilgenliğe mahkum etme anlamına gelmektedir (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 21-22). Bu bağlamda Wagner'in eserlerinde mitlerin ön plana çıkması daha anlamlı olmaktadır. Bayreuth, savaş gününde sabahın kutsanmasıyla bir tutulur fakat sanatın bir savaş değil, savaşın başında ve ortasında verilen dinlenme arası olması gerekmektedir. Bayreuth'la açığa çıkan sanat anlayışı bir trajedinin ortaya çıkmasını, dolayısıyla sanatın var olmasını engeller. Kişisel olanın yok sayılmasını ve toplumun bir parçası olmanın kutsanması sanattan beklenenin dışındadır (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 27-29). Çünkü dinlenme zamanında izleyici yerinde olmak isteyeceği trajedi kahramanı yerine Wagner'in hastalıklı karakterleriyle irtibat halindedir.

Wagner, müzik ve yaşam ile müzik ve tiyatro arasında iki ilişki kurmuştur. İlişkilerin niteliği onun müzik anlayışını yansıtır. Yaşamla müzik arasında kurulan ilişkide dilin düştüğü durum açıklayıcı rol oynar. Modern insan için dil artık duyguların ifadesi değil, uzlaşının aracıdır, duygularda bir uzlaşma olmamasına rağmen. Ayrıca dil gerçeği dile getirme işlevinden uzaklaştırılmıştır. Yalnızca bu haliyle etkilemez yaşamı. Müziğin işitsel ve görsel olarak iki kısmı arasında, işitsel olanın görsel gerçeklik karşısında yetersiz kalmasıyla verilen eser tıpkı gördükleri karşısında duygularını açıklamakta yetersiz gençlerin durumuna benzer. Gencin durumu yorgun ve bitkindir, modern insan bu haldeyken gizlenmeyi tercih eder yani gösterişte bulunmayı seçerek gerçekten uzaklaşır.



Müzik ve tiyatro ile kurulan ilişkide ise Wagner jimnastiği ön plana çıkararak müzikten anladığının ne olduğunu, onu nasıl araçsallaştırdığını ifşa eder (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 30-34).

Döneminde -ki bu çöküş çağıdır- duyguların eski zamanlara göre altüst olması toplumsal değişimle açıklanır, Nietzsche'nin psikolojik olarak adlandırdıkları özünde disipline edilmemiş sosyolojik tespitlerdir. O duygularda meydana gelen değişimleri açıklamak için iki örnek verir. İlkinde eskiden değer verilmeyen, soylu bir bakış açısıyla tepeden bakılan ve ilişkilerin zaruri durumlarda o da alt düzeyde sürdürüldüğü parayla uğraşan insanların -bir başka deyişle burjuvazinin- toplumun geneline egemen olan gücü taşıdıkları ve modernliğin ruhunu taşıdıkları söylenir. İkinci örnekte ise insanlara yapılan sonsuzlukla uğraşma, zamana göre değişmeme tavsiyesinin yerini gazeteler, telgraflardaki haberler gibi anlık uğraşların aldığı söylenir. Eski zamanlarda küçümsenen şeylerin bu çağda gözde konumda olması çöküş çağının karakteristik özelliklerinden biridir. Tarihçiler yüzünden her çağın kendine özgü bir ruhu, hukuku olduğu savı meşrulaştırılır ve sanat bu anlayışa uygun olarak insanları uyusukluğa iter. Yeni sanatta susma zorunluluğuyla birlikte insanın kendini duymasının da önüne geçilir. "Onlar ışık değil, körleşmeyi istiyorlar -kendilerinin üzerinde olsa bile- ışıktan nefret ediyorlardı." (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 38-40)

Wagner'in durumu çağın ruhunu yansıtırken, zamanının en üst düzeydeki anlayışını da temsil eder yani halkın ihtilalci yapısını sahiplenirken kendini onlarla aynı seviyede görüp ihtilalci bir üslubu benimsemeyen. Eserlerini verirken çöküş çağında kaybolan halkın durumuyla aynı koşullarda olmasına rağmen onların çözüm yollarından farklı olarak -ne kadar farklı olsa da bütün bu farklılıklar çöküş çağına özgüdür- müziğe yaklaşımını da değiştirdi. Sesleri felsefe yapmak için kullandı ve müziği bu uğurda araçsallaştırdı. Bu amaç doğrultusunda, sanatların yok olmasının alışılır olduğu dönemde, bütün sanatları eserlerinde kullanmasıyla adeta bir yanardağa benziyordu (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 59-61). Schopenhauer'in dediği gibi eserleri insanlık için bir emanet niteliğindedir ancak Nietzsche bunu akıbeti onu doğuran canlı tarafından asla bilinmeyecek bir yumurtaya benzetir (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 73-74). Dünyanın varoluşunu anlamak ve anlatmak isterken filozofların sorularını sordu ve yöntemlerini kabul etti. Onlardan ise ayrılıyordu; hiçbir filozof müziği seçerek cevap vermeye girişmemişti. Nietzsche için bu, müziğin sonu anlamına geliyordu.

Wagner'in en büyük farkı çöküş çağının sanatçısı olarak modernliğinin halktan daha ileride olmasıydı. Onu diğer sanatçılardan ayıran, sanatını yeni sanatın arasında en dikkat çekici noktaya taşıyan özelliği, eserleri karşısında aydın olanla olmayan arasında farkın artık gözetilememesidir. O adeta gelecek çağın bir habercisi olarak çöküş çağına gönderilmiştir (Nietzsche, Richard Wagner Bayreuth'ta, 2012, s. 80-81).

## JACQUES BARZUN'UN DEVRİMCİSİ OLARAK WAGNER

On dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da cereyan eden siyasi, askeri, toplumsal gelişmeler döneme şahit olan birçok sanatçıyı, entelektüeli, fikir adamını doğrudan etkilemiştir. Bu yüzyılda gerçekleşenlerin etkisiyle eser veren birçok insanın tesiri günümüzde de devam etmektedir. Birçok açıdan eleştirilebilir olsa dahi durumu anlaşılır kılmak için bir genelleme yapmak gerekirse sosyoloji, psikoloji gibi bugün hem akademide hem de günlük hayatımızda büyük rollere sahip birçok disiplinin temeli o dönemde ve dolayısıyla o dönemin etkisi altına yetişen insanların eliyle atılmıştır. Sosyolojinin temel yahut kurucu olarak kabul edilen isimlerine göz attığımızda bu durumu sanırım ispatlayabiliriz. Jacques Barzun'a göre de o dönemden yadigar üç isim düşüncelerimizi ve konuşmalarımızı hala etkilemektedir: Darwin, Marx ve Wagner. Onlar kendilerinden önce ve sonra sonra olarak miladi bir yakıştırmaya ayırabileceğimiz geçmişin bilgisini biyolojik, toplumsal ve sanatsal alanlarda köklü bir şekilde değiştirmişlerdir. Bu değişim yalnızca o isimlerin ilgili oldukları alanları yüzyıllarca etkilememiştir, bugün hala günlük yaşamımızı etkilemeye de devam etmektedirler (Barzun, 1958, s. 5). Bu dönemin olaylarından etkilenen ve dönemi etkileyenlerden biri olarak Wagner'in hayatındaki dönüşümlerde, dönemin siyasi olaylarının rolü yadsınamaz. Ancak onun siyasi olaylara yoğun ilgisine tezat olarak siyaset bilgisi hayli zayıftır. Devrimci ayaklanmalara duyduğu ilgi ise oldukça kişiseldir. 1830 yılındaki Leipzig'teki ayaklanmada, kitlelerin yarattığı kaostan oldukça etkilenmiştir. Bilgisi ve ilgisi arasındaki uyumsuzluk düşüncelerine de sirayet etmiştir. Düşüncelerinde çelişkiler açıkça görülür, örneğin özgür insanların tam yetkin bir kral altında var olabileceğine inanırken, meclisin ve soyluların varlığına karşı çıkardı. 1851'deki Napolyon darbesi onun zihnindeki Parislilik anlayışı ve devrimci idealleri için hayal kırıklığı olmuştur. Bu darbenin ardından, *Yüzük* şiirinin tamamlanmasının ilk denemesinin Franz Liszt tarafından eleştirilmesini başarısızlık olarak kabul edip, derin bir karamsarlığa düşmüş ve iç dünyasındakileri açıkça ele veren mektuplar kaleme almıştır. Sosyal cumhuriyet imkanının Üçüncü Napolyon tarafından yok edilmesi ve uzun bir aradan sonra kaleme aldığı eserinin başarısız bulunması neticesinde, mektubunda Amerika'ya göç etmeyi planladığını dile getirir ve daha iyisi olarak da kendini öldürebileceğini söyleyerek muhababını tehdit eder (Barzun, 1958, s. 232-234).

Bu esnada 1854 baharında Schopenhauer okumaları yapar ve o güne dek Feuerbach'ın takipçisi olan Wagner'in düşünce hayatında köklü değişimler olur. Adeta kulağı çekilmiştir, ideal hayat yolunun pagan materyalizminden ve Yunan bireyselliğinden geçtiğini keşfetmiştir. Bu keşif onun hayatını ve eserlerini doğrudan etkilemiştir. *Tristan* Wagner'in yalnızca eski düşünce hayatını geride bıraktığının bir işareti değil ayrıca Wagner'in yeni sanat anlayışının doğuşunu gösterir. Bunun adı müzikal dramadır. *Tristan* duygusal olarak yoğun olunan bir dönemde verilmiş eser olmasının yanında sahne için tasarlanmış müzikal bir çalışma olmasıyla operadan ayrılır ayrıca biçim olarak alışılmış beş bölüm yerine üç bölümden oluşur. Şarkılar yerine monologlar ve nutuklar vardır, bu yönüyle duygulardan çok düşüncenin eseridir. Drama tarihsel değil efsanevi bir yapıya sahiptir. Aksiyonlar yerine mental çatışmaları içeren konuşmalar içerir. Bu sanat için bir milattır. Artık *Tristan*'tan önce ve sonra vardır. Bundan sonra sanat Wagnerciler ve



diğerleri olarak bölünmüştür. Tıpkı Darwin'in bilimsel devriminden sonra olanlar gibi (Barzun, 1958, s. 234-235). *Tristan*'ın içeriği de oldukça tartışmalıdır. O güne kadar anlatılmış en güçlü aşk hikayesi olarak görülmesi ve de Wagner'in romantiklerden biri olarak tanınmasına rağmen bu hikaye tam olarak romantik kategorisinde ele alınamaz. Tutkunun kaynağı dışarıdan gelir bu doğanın etkisidir, büyüsel olarak sembolize edilmiştir ve bu büyüsel yapı bu aşkı inşa edip yıkan şeydir. Doğanın kanunu Tristan için kadedir (Barzun, 1958, s. 236). Wagner üzerindeki yoğun Schopenhauer etkisi bu eserle ilk meyvelerini vermiştir. Wagner'in döneminde çağdaş drama kesin mesajlar verirken Wagner'in draması müzikal ve müzik olmasına rağmen doğrudan mesajı vermez. Bilgilendirme yoktur. Leitmotif (ana tema) Wagner'in yalnızca sistematik bir aracıdır, görsel ve işitsel yaratıcılığı için (Barzun, 1958, s. 237). İzleyici bu özgün eser tarafından kuşatılır. Karmaşık yapay deneyimle birlikte iştir, görür, tematik materyali takip eder ve efsanevi sembolleri yorumlar. Onun eserini izlerken izleyici, müzik ve felsefe için bir rehber ihtiyacı duyar. Temel farklılığı iki farklı yapısal farkla açıklanabilir. İlki, onun müzikal draması sahnede görülür bir şekildedir bunun için basılı bir materyale ayrıca ihtiyaç yoktur. İkincisi, onun dramatik yapısı felsefi yorumlamanın içine gömülüdür, alışıldığı gibi librettonun içinde değil (Barzun, 1958, s. 238-239).

Cecil Gray "Dünyada az sayıda besteci Wagner kadar az keşfedilmiştir," derken bestecinin anlaşılmasına neden olan tartışmalara işaret eder. Wagner'in eleştirel hayranları onu muhteşem romantik dönemin özeti olarak görmesine rağmen bu iddia gerçeği yeterince yansıtamamaktadır. O Liszt'ten etkilenmiştir ve Liszt ise Berlioz'dan (Barzun, 1958, s. 242-243). Berlioz'un *program* yapısını müziğe sokması birçok konuyu tartışmalı kılmıştır, onun ilk dramatik senfonisine bir program yazması, program tartışmasında ona öncelikli bir konum atfetmiştir. Bir benzeri Beethoven'in Pastoral senfonisinde görülür. Bunların ortak yanı herhangi bir örüntüden uzak olmasıdır. Bu konu hakkında sağlıklı bir tartışma yapabilmek için, ayrımı program müzik ve saf müzik arasında yapmak yerine, örüntü müzik ve program müzik arasında aramak gereklidir (Barzun, 1958, s. 245-246).

Genç, tecrübesiz ve ham Wagner Paris'e geldiğinde henüz dramatik bir şair mi müzisyen mi olacağına dahi karar vermemiştir. Onu Schumann, Chopin ve Berlioz'la birlikte anmamıza rağmen, o ancak selefleri olan bu isimler gittikten sonra Wagner olmuştur. Bu koşullar altında onu müzikal romantizm kategorisinde değerlendirmek yerine romantik müziği takip eden müzik drama kategorisinde almak yerinde olacaktır (Barzun, 1958, s. 247). Wagner'in girişimlerinde Berlioz'un etkisini takip etmemiz mümkündür. Bayreuth düşüncesinden önce, Berlioz 1844'te *Gazette Musicale*'de kâr getirmesi beklenilmeyen, zamanın ve mekanın yıllık performanslarla sergileneceği bir performans tasarladığını dile getirmiştir. Bu adeta Bayreuth'un bir prototipidir. Berlioz müziğin milli gayeler doğrultusunda sunulması konusunda herhangi bir neden göremiyordu, o birçok eseri eserini dar çerçeve verirken burada Wagner'le arasındaki fark da ifşa oluyordu. Wagner'in sistematize etme isteği ile romantiklerin çeşitlilik üzerindeki karakteristik farklılığı, Wagner ve romantikler arasındaki farka işaret eder. Burada paradoks Wagner'in "popüler" olan müziğinin karmaşık, öğrenilmesi ve hazırlanması gereken, Bayreuthçu

koşullarda sergilenebilir bir yapıda olmasıyken, devrimden Berlioz'a kadar olan romantik müzik ise bunun tam tersi karakterdedir, basitlik, kolay anlaşılabilirlik gibi değerlere yönelmiştir. Bayreuth, Wagnerci milliyetçiliğin milli bir tapınağı olmuş durumdadır oysa Berlioz gibi diğer büyük sanatçıların besteleri böyle bir milliyetçiliğe ihtiyaç duymaz. Bu paradoks Wagner'in tiyatroya yönelik ilgisiyle açıklanabilir. Wagner metin kullanmadan herhangi bir besteyi kaleme almaz, onun devrimci misyonunda ve dini şairliğinde görülen inancı Berlioz'da bulunmaz. Wagner sorunların çözümünü "bütün sanatlar nasıl birleştirilebilir" in peşine düşerek bulur. Çözümü Darwin'de ve Marx'ta da görüldüğü gibi on sekizinci yüzyıl sonu rasyonalizmine dönmekte bulur. Bulduğu çözümü içeren teori Alman Gluck ve Belçikalı Gretry tarafından yazılmıştır ve müziğin şiirin beslemesi olduğu anlayışını teklif eder (Barzun, 1958, s. 252-254).

Wagner'in müzikal gelişimde bir diğer önemli konu bir müzisyen için hayati öneme sahip olan eğitimidir. Bu konuda Wagner'in yeterince şanslı olduğunu söyleyemeyiz. Gençliğinde bir yıl boyunca aldığı dersler pek de itibarlı bir hoca tarafından verilmemiştir. Ancak bu esnada kazandıkları, onun verilenleri hazmetme hususundaki özverisiyle üst seviyededir. Eğitim konusundaki şanssızlığı eserlerindeki özgünlükle yorumlanabilir. Bir otodidakt ve etkili bir hatip olan (Barzun, 1958, s. 267) Wagner'in ana motiflerinde kendi düşünce dünyasına göre var olan bir yapı gözlemlenir. Wagner'in motiflerinde işaret olarak herhangi bir şey görünmez ancak bu yapı motifleri için teorik olarak sınırsız bir alan sunar. Bayreuth'ta da görüldüğü gibi aranjman dengeli bir şekilde ortaya koyulur, bir taraftan kasvetli felsefi bir ses duyulurken diğer taraftan orkestranın küstahça sesi yükselir. Yalnızca tanrı ve tanrıçaları değil devleri, dragonları, hayvanları kullanırken bunlar kendi şahıslarını temsil ettiği kadar prensipleri de temsil eder. Sadece kendileri olarak görülmezler, çeşitli insani duyguları da temsil ederler (Barzun, 1958, s. 258-259).

Müzikal gelişimdeki etkenlerin başında daha önce de belirtildiği gibi düşünce dünyasındaki değişimlerle paralellikler görülür. Düşünce dünyasındaki değişimleri ise yalnızca teorik etkilenmelerden kaynaklandığını tam olarak söyleyemeyiz. Özgeçmişiyile gelecekte savunduğu sanat anlayışı arasında bağlar kurabiliriz. Örneğin babası öldükten sonra üvey babası olan -on dört yaşına onun soyadını da taşıdığı- Greyer'in tiyatrocunun olması belki de bu etkilerden biridir (Ertaylan, 1969, s. 13-14). Borçlarla savaşırken Bavyera kralının himayesi altında çalışmaya başlaması ve böylelikle Nibelungenleri tamamlamak için fırsat bulması, ardından Liszt'in nikahsız eşinden olan ikinci kızı Cosima'yla evlenmesi gibi birçok biyografik örnek (Ertaylan, 1969, s. 75-80), sanat düşüncesinin nelerle, nasıl etkileşim halinde olduğunu gösterebilir. Ancak bu konuda dikkat etmemiz gereken husus, biyografik örnekleri bilmemizin -ki Fransızca ve Almancada hakkında yazılan kitap sayısı yirmi binden fazladır (Ertaylan, 1969, s. 7)- onun düşünce dünyasındaki değişimlerde ne kadar kritik role sahip olursa olsun, düşüncelerinin yerine geçemeyeceğidir yani psikolojik bir açıklamayla Wagner'in sanat üzerine yaptığı açıklama arasındaki bağ sadece biyografi başlığı altında kurulabilir aksi takdirde karşımıza bir sanatçıdan çok şunu yaşadığı için şununla karşılaştı gibi zorlama bir rasyonelleştirmeye karikatürize edilmiş bir karakter çıkabilir. Bütün bunların yanında biyografi başlığı altında yaşadıklarının sanatı üzerinde kritik roller icra ettiğini tespit

edebiliriz. Erken döneminde Apolloncu ve Dionysoscucu yaklaşımları anarşist Hristiyanlık ve Feuerbachçı anlayışlarını harmanlayarak sergileyen Wagner, Almancılıkla tanıştıktan sonra değişir. Paris'te kaldığı sıralarda Almanlar için alışılmış olan Fransız medeniyeti ve Alman kültürü arasındaki farklar onu bu konu hakkında düşünmeye itmiştir. Davranışlarını oldukça Alman bulurken, demokrasi kelimesinin yerli bir karşılığının bulunmadığını arkadaşlarına söylemiştir. Bismarck'a yazdığı uvertürle birlikte kazandığı lütuf onu Alman sanatının doğal temsilcisi kılmıştır. Birinci William'a göreve başlaması sebebiyle yazdığı beste ise onun bizzat imparator ile görüşmesini sağlamıştır (Barzun, 1958, s. 277-278).

Nietzsche'den farklı olarak Barzun'un Wagnercilik anlayışı onun sanat üzerindeki belirleyici etkisine olumlu bir tonda atıfta bulunur. Barzun İngiltere'de olan Wagnercilerden bahsederken, bunların arasında şairlerden roman yazarlarına, filologlardan ressamalara kadar uzun bir liste sunar. Bu listede Wagner'in çeşitli alanlarda nasıl yorumlandığından bahseder. Bohemler, düşkünler (decadent), sosyalistler, burjuvalar Wagnerci olan ve onu yeniden yorumlayan kitledendir (Barzun, 1958, s. 284-287), bunların çeşitliliği bize Wagner'in etkisinin ve dolayısıyla yorumlama çeşitliliğinin ne ölçüde karmaşık olduğuna dair ipuçları sunar. İngiliz Wagnerciliğinde yer alan toplumsal ve felsefi yaklaşımlara ek olarak, Fransız Wagnerciliğinde estetik ve artistik yaklaşımlar bulunur. Baudelaire, Verlaine, Mallarme, Paul Valery gibi birçok önemli Fransız şairinin Wagnerci olduğunu göz önünde bulundurursak (Barzun, 1958, s. 288-289), Wagner'in etkisinin dönemi için ne denli bir boyutta olduğu hakkında fikir yürütebiliriz. Dünyanın her yanında Wagner'in takipçileri artarken aynı şekilde eleştirilerden birçok taraftan duyuluyordu. Onun bir müzisyen olmadığı, dramaturg olduğu eleştirilerden biriydi. Wagner'in milliyetçilik yorumu olan temalarında kullandığı efsanelerin kökeni üzerinden de eleştiriliyordu, bunların Alman mı yoksa Kelt kökenli mi olduğu sorusuyla (Barzun, 1958, s. 291). Yalnızca olumsuz anlama gelebilecek boyutta değildi eleştiriler, sayısız defa sitayişkâr yorumlar yapıldı. Romain Rolland ve Henri Lichtenberger, onun filozofların soyut düşüncelerini güzelliğe ve duygusalığa aktarmasından bahsetti. Başka bir eleştiri de, Mozart'ın ona kıyasla başarısız olduğuna, Weber'in ise, her ne kadar *Freischütz* eserini vermiş olsa bile, onun yanında çocuk olarak kaldığına dikkat çeker. Rönesans'tan beri hiçbir şey Wagner gibi değildi, o döneminin bizzat Rönesans'ıydı (Barzun, 1958, s. 292). Wagner'in öldüğü yıl *Monarşist, Milli, Toplumsal* mottosuyla yayımlanan *Bismarck, Wagner, Rodbertus* başlıklı kitapta çağın Alman düşüncesinin üç ana kırılma yaşadığından bahsedilir: Bismarck'ın kayzerciliği, Rodbertus'un milli sosyalizmi ve Wagner'in sanatsal devrimi. Barzun diğer ikisi arasında bağ kurulabilmesi ve eserin popüler olabilmesi için Wagner'in varlığının elzem olduğunu iddia eder; Alman ruhu onda vücut bulmuştur (Barzun, 1958, s. 293-294). Wagner yalnızca Alman ruhunu değil dönemin ruhunu da yansıtır ancak bu Nietzsche'deki gibi yeric eleştirilerden farklıdır. Örneğin Harvard'da İngilizce kompozisyon dersini veren bir profesör Wagner'i anlamının on dokuzuncu yüzyılın son yarısını anlamaya denk olacağını, Wagner'in etkisinin Fransız Devrimi kadar güçlü olduğunu iddia eder ve modern sanatın bütün inceliklerinin Bayreuth'ta sergilendiğini öne sürer (Barzun, 1958, s. 295).

Barzun, Nietzsche'nin Wagner'le kişisel münakaşasının neticesinde meydana gelen müzik hakkındaki düşünceleri hatasından daha büyük bir hatanın düşünülmeceğini iddia eder (Barzun, 1958, s. 297). Nietzsche'nin akıl hastası olmasının yanında Wagnerciliği tatmış biri olması da eleştirilerini büyük bir şekilde etkilemiştir Barzun'a göre. Nietzsche için Wagner'in müziği maddi amaçlardan bağımsız gerçek bir dehadan, bir özgürlükten mahrumdur. Onun müziği düşkündür ve düşkünler için vardır (Barzun, 1958, s. 300-301). Nietzsche Wagner'de temsil edilen iki şeyi aşılar: Almancılık ve anti-Semitizm. iyi bir Avrupalı olmak için anti-Alman olmak gerektiğinden ve Akdeniz müziğine yatkın olmak gerektiğine, bunun için anti-pesimist olunmasının zorunluluğuna işaret eder. Bu artık Wagner'den sonra anti-Wagnercilikle mümkündür (Barzun, 1958, s. 300-302). Nietzsche'nin bu noktadaki anti-Almanlıktan kastı eski Almanlara duyduğu özleminin dışavurumu olduğunu belirtmekte fayda olacaktır. Barzun, kahraman anlayışını karşılaştırarak önemli bir nüansa dikkat çeker, Nietzsche'nin kahramanı Wagner'inkiler gibi Darwinci bir homo sapiens değildir, Wagner'inkiler karanlık/gölge kahramandır, onun ise üst-insanı alaycıdır (Barzun, 1958, s. 303).

### SONUÇ

Wagner'den sonra diye başlayacak soru cümlelerin devamı muhtemelen sanatın artık ne olduğu üzerine olacaktır. Barzun, doğal seçim, sosyalizm ve Anglo-Sakson üstünlüğü olarak tarif ettiği çağın karakteristiğini orkestral harmoni içinde görürken, bütünlüğün sağlanabilmesinin zorluğuna rağmen bunun gerçekleşmesi konusu, birçokları tarafından vurgulandığı gibi kötü bir iddiaya sahip değildir, toplum bunun sayesinde sanatta neyi seçeceğini ve nasıl başarabileceğini öğrenmiştir (Barzun, 1958, s. 306-307). Aynı soru Nietzsche tarafından da daha önce sorulmuş ve Barzun'un verdiği cevabın aksi istikametinde cevaplanmıştır, Wagner gelecek çağın yani insanlığın ölümünün erken sunumudur, onun tiyatrosu sanatın ölümüne işaret eder. Aynı "tiyatro" anlayışı Barzun tarafından doğanın şiirsel anlatımı olarak devrimci olarak görülür (Barzun, 1958, s. 309). Tabii bu iki tiyatro yorumu dışında da yorumlar vardır. Örneğin Tolstoy daha gerçekçi olması için folklorik olması gerektiğini savunurken, Wagner'in *Siegfried* eserindeki karakterleri gerçekten uzak bulmuştur (Barzun, 1958, s. 310-311). Şu bir gerçek ki Wagner'le birlikte sanat kendisini teorik ve tarihsel olarak meşrulaştırabilmiştir (Barzun, 1958, s. 314). Bu meşrulaştırma Weber'in rasyonelleştirmesiyle paralellik taşımaktadır. Sahneye konulacak eserin artık eski tanrısal sanat anlayışı yerle bir edilmiş, her şey kendi makul ölçüleri içinde değerlendirilmiştir. Aslında Nietzsche ve Barzun aynı Wagner tablosuna bakar ve aynı renkleri görürler ancak dikkatlerini çeken tonlar, durdukları yerle ilişkilidir. Nietzsche Apolloncu ve Dionysoscucu birliktelikle kurulmuş bir müzik anlayışını savunurken, modernliğin eleştirisini bu bağlama yerleştirir. Barzun ise Darwin ve Marx'la aynı kefeye Wagner'i oturturken, onun modernliğin sınırlarını sanat alanında nasıl belirlediğine vurgu yapar. Görünen o ki ortadaki Wagner tablosunun boyutu herkesin kendi yorumunu çıkartabileceği kadar heybetlidir.

### KAYNAKLAR

- Barzun, J. 1958. *Darwin, Marx, Wagner*, New York: Anchor Books.
- Ertaylan, İ. H. 1969. *Richard Wagner*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. 1990. *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*, çev. A. İnam, İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Nietzsche, F. 2012. *Richard Wagner Bayreuth'ta*. çev. M. O. Toklu, İstanbul: Say Yayınları.
- Nietzsche, F. 2012. *Wagner Olayı - Nietzsche Wagner'e Karşı*, çev. M. O. Toklu, İstanbul: Say Yayınları.
- Weber, M. 2012. *Ekonomi ve Toplum*, 1, çev. L. Boyacı, İstanbul: Yarı Yayınları.