

Makale Geliş Tarihi | Received: 01.06.2024

E-ISSN: 2148-9327

Makale Kabul Tarihi | Accepted: 16.09.2024

<http://dergipark.org.tr/kilikya>

Araştırma Makalesi | Research Article

## ALMAN FELSEFESİNDE AYNİYETSİZLİK VE SANAT: WAGNER VE MAHLER'İN MÜZİĞİNE FELSEFİ BİR BAKIŞ

Diler Ezgi TARHAN<sup>1</sup>

**Öz:** Hiçbir sanatsal yaratım etkinliğinin, içinde bulunulan çağın entelektüel ikliminden ve tarihsel koşullarından soyutlanarak ele alınamayacağını düşünerek Wagner müziğinin Mahler üzerindeki etkisi ve bu etkileşimin müzik felsefesi tarihindeki kültürel ve estetik arkaplanı açıklanırken sözkonusu müzikal etkileşim, Alman felsefesinde o döneme damgasını vuran kültür krizi, tarihsel çöküş, estetik bir pathosa öykünme ve köksüzlük gibi temel felsefi tartışmalar etrafında değerlendirilmiştir. Bu amaçla salt Wagner ve Mahler'in o dönemki müzikal üretkenlikleri ve kurdukları etkileşimin tarihsel dayanakları değil, Alman felsefesinin o dönem yaşadığı varoluşsal sancılar, ayniyetsizlik krizinin toplumda yol açtığı yabancılaşma, Nazizm'in açtığı yaraları estetik bir pathosla iyileştirme tesellisi ve Almanlarda o dönem otantik sanata duyulan açlığın Antik Yunan sanatına öykünmeci bir tutumla aşılmaya çalışılması gibi konular da ele alınmış; tüm bu entelektüel ve kültürel hesaplaşmaların sanatsal üretim üzerindeki tesiri, büyük Alman düşünürlerinin estetik anlayışları ışığında yorumlanmıştır. Dolayısıyla Alman sanat felsefesinin Wagner ve Mahler'in yaşadığı döneme sirayet eden felsefi arkaplanı, o dönemin kültür dünyası ve sanat algısıyla ilişki içinde ele alınmaktadır.

**Anahtar Sözcükler:** Müzik Felsefesi, Ayniyetsizlik, Yabancılaşma, Richard Wagner, Gustav Mahler.

### INDIVIDUALITY AND ART IN GERMAN PHILOSOPHY:

### A PHILOSOPHICAL VIEW OF WAGNER AND MAHLER'S MUSIC

**Abstract:** Considering that no artistic creation activity can be handled in isolation from the intellectual climate and historical conditions of the current era, the influence of Wagner's music on Mahler and the cultural and aesthetic background of this interaction in the history of music philosophy are explained, while the musical interaction in question is explained by the cultural crisis, historical collapse, and cultural crisis that marked that period in German philosophy. It has been evaluated around basic philosophical debates such as emulation of aesthetic pathos and rootlessness. For this purpose, not only the musical productivity of Wagner and Mahler at that

<sup>1</sup> Dr. Öğr. Üyesi | Assistant Proffesor

İstanbul Gelişim Üniversitesi, İktisadi İdari ve Sosyal Bilimler Fakültesi, Sosyoloji Bölümü | İstanbul

Gelisim Universty, Faculty Of Economics, Administrative And Social Sciences, Sociology

dilertarhan@gmail.com

0000-0003-3208-9962

time and the historical basis of their interaction, but also the existential pains that German philosophy experienced at that time, the alienation caused by the crisis of inauthenticity in society, the consolation of healing the wounds caused by Nazism with an aesthetic pathos, and the Germans' desire for authentic art at that time. Topics such as trying to overcome the hunger felt by imitating Ancient Greek art were also discussed; The impact of all these intellectual and cultural reckonings on artistic production has been interpreted in the light of the aesthetic understandings of the great German thinkers. Therefore, the philosophical background of the German philosophy of art, which spread to the period in which Wagner and Mahler lived, is discussed in relation to the cultural world and artistic perception of that period.

**Keywords:** Philosophy of Music, Indifference, Alienation, Richard Wagner, Gustav Mahler.

## 1. Giriş

Alman felsefesinin sanat ve doğa anlayışındaki Yunan öykünmeciliğinin izini sürüp Schiller, Hölderlin, Marx, Wagner, Nietzsche, Hegel ve Schopenhauer gibi figürlerin sanat, felsefe, tarih, müzik ve entelektüalizm açısından Alman dünyası üzerindeki etkilerini dikkate alarak Almanya'nın ayniyetsizliğini, kültürel bir yabancılaşma ve zamansızlıkla karakterize eden metinde, Almanların estetik *pathos* rehberliğinde gelişen yabancılaşma süreci tartışılmaktadır. Varoluşsal sancuların sanatsal yaratıcılık süreciyle kurduğu ilişkiyi bilhassa Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger, Kant ve Hölderlin gibi isimler üzerinden tartışan çalışmada, Alman halkının "ayniyetsizlik" (*Uneigentlichkeit*) ile karakterize edilen sanat ve felsefe dünyası, bir *entelechia* olarak özgün bir kültürün oluşumuna dek dehanın izini sürer. Deha, kendisini yapıtlaştırmanın yanı sıra sanata normatif yaklaşan ve taklitçilikten ya da öykünmecilikten ziyade bizzat yaşamın kendisine bakılarak tasavvur edildiği bir *ethos* sahibidir. Modern öznenin postmodern özne-nesne geçişliliği karşısındaki pozisyonunu otantik sanat anlayışı üzerinden yorumlayan çalışmada sanatçı, kendisi olmayan bir kendilik üzerinden kendisi olanla özdeşleşerek yaşantısını yapıtlaştırmaktadır. Alman felsefe ve sanat anlayışının Yunan dünyasını referans alışı, bizzat kendisi yapıta dönüşmüş olan varoluşsal bir *energia* şeklinde gerçekleşmiş; Yunan sanat anlayışı Alman öykünmeciliğinin meşruiyet kazanmasına yol açarak mimetik sanatın Almanya'daki otantik yorumunu ortaya çıkarmıştır. Burada üzerinde durulması gereken en önemli hususlardan birisi ise elbette ki bu özgün mimetik yaratının, uyumsuz olana öykünme ilişkisi üzerinden kurulması ve uyumsuz olana öykünmenin de bizzat zaten 'yüce' olanı " (*das Erhabene*) işaret ediyor olmasıdır. Bu nokta elbette ki 'evde olma', 'Dasein', 'zamansallık', 'kaygı' ve 'tekinsizlik' gibi pek çok hermeneutik ve psikanalitik kavramın ontolojik bir perspektifle açığa çıktığı estetik bir yapıbozuma işaret etmektedir.

Estetik yapıbozumdan politize edilmiş estetiğe geçilerek *techne* sorununun aşılmasını toplumun kendi ayniyetini kazanması ve tinsel bütünlüğüne kavuşması için elzem gören Alman filozofların görüşleri doğrultusunda Antik Yunan'ın Alman sanat anlayışı ve felsefesi üzerindeki farklı izdüşümleri açıklanmaktadır. Şizoid bir sessizliğe gömülü Alman halkının yazgısı, tragedyadaki Dionizik temsiller üzerinden analiz edilmiş; dilin müziğe öykünmesi, Dionizik kültün Apolloncu külte baskın geldiği bir temsil ve öykünme anlayışı üzerinden Alman ulusunun ayniyetsizlikten kurtuluşunu

simgelemiştir. O dönem tiyatro, opera ve sahne sanatları alanındaki kültür emperyalizminin aşılabilmesi ise ancak dionizik ve apollonik kült arasındaki mimetik paradoksun tragedyadaki temsiliyle aşılacaktır. Platon, Hölderlin, Nietzsche, Schopenhauer ve Heidegger üzerinden sürdürülen bu soruşturma, nihayetinde bizi hiçleştirilen dünyanın müziğine ve kendini ölümlerle gerçekleştiren yaşamın trajedisine taşımaktadır. Tam da bu noktada tartışmaya müziğin eklenmesi bizi Wagner ve Mahler müziğinin ardında yatan felsefi arkaplanın baş mimarlarına, Sokrates, Euripides, Nietzsche, Schopenhauer, Schiller ve Schlegel'e götürmektedir. Alman felsefesinin genel olarak estetik, özel olarak da müzikle kurduğu ilişkiyi ayniyetsizlik üzerinden yorumlayan bu çalışmada *mitos*'tan *logos*'a geçiş süreci, mimetik sanatın Almanya'daki tezahürü ve gelecek mitosu üzerinden Nazizm ve tarihselcilikle de hesaplanmaktadır. Bu bağlamda Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy'nın "Nazi-Mitosu" adlı kitaplarına atıfta bulunularak sürdürülen tartışma, ayniyetsizlik ilişkisinin '*techne*' ve '*mitos*' ile kurduğu ilişkiye referansla açıklanmaktadır. Hegel, Nietzsche, Schopenhauer, Heidegger, Hölderlin, Bachofen, Schiller ve Benjamin gibi isimler üzerinden sorgulanan trajik ve mimetik temsilin mitos ile ilişkisi, öykünmecilik sanatın Yunan ve Alman geleneklerindeki farklı tezahürlerini mukayese ederek tartışmayı sanat dinine taşımaktadır. Politik olanın estetize edilmesiyle ilgili eleştiriler üzerinden sürdürülen *mimetik agon*, Wagner ve Mahler'in taban tabana zıt kabul edilebilecek dünya görüşlerine karşın müzikal anlamda nasıl olup da aynı felsefi derinlikle bir etkileşim içerisine girdiklerini ve Schopenhauer felsefesi üzerine inşa edilmiş müzikal bir atonoliteyi benimsediklerini anlamaya çalışmaktadır.

## 2. Almanya'da Sanat Felsefesinin Ayniyetsizliği Sorunu:

Kant'tan sonra Alman felsefesinin özsel olarak bir tarih felsefesine indirgendiği herkesçe bilinmektedir. Peki Kant sonrası Alman felsefesi neden tarih için özselektir? Schiller'in estetik ve poetolojik çabaları, Hölderlin'in Sophokles'e dair yazdıkları, Marx'ın "18.Brumaire"i (Marx, 2016), Wagner'in "Tetraloji"si (Wagner, 2016), Nietzsche'nin yazdıkları ve Hegel'in felsefesi, neden tarih felsefesidir? Çünkü Almanya, kendi ayniyetini yitirmiş bir toplum olarak zamandışı olana uygunlukla; daha doğru bir deyişle zamansızlıkla karakterize edilmiştir. Schiller ve Hölderlin'den beri Almanlar'da baskın görülen özellik, çaresizlik duygusudur. Bu dönemde yaşam, ayniyet veya mülk üzerinden tanımlanmakta; Almanlar, *dynamis* şeklindeki bu yaşam enerjisinden de bir yaşam ve tin birliğinden de yoksun kabul edilmektedir. Keza siyasal bir birlikten de yoksun olan Alman halkının bu dönem "halk olmayı başaramamış bir halkın sancısı" şeklindeki görünümü, "ayniyetsizlik" (*Uneigentlichkeit*) üzerinden karakterize edilmektedir. Almanlar bu dönemde *ahlâkî pathos* yerine *estetik bir pathos*'u kendilerine kılavuz edinmiş olmakla kendilerine yabancı bir sanat, emanet bir felsefe, göstermelik bir din ve entelektüalizm kisvesi altında kendilik deneyimlerini kurmaya çalışmışlardır.

İnsanın varoluşunu, kendisini bir yapıta dönüşme süreci (*poiesis*) olarak nitelendiren Nietzsche, varoluşu, bir *dynamis*'in (*potentio*), *energeia*'ya dönüşme süreci olarak tanımlamaktadır. İnsanın içinde hasta bir hayvan bulunduğunu, bu hasta hayvan ile çocukluk arasındaki bağıntının ise en çok, yalanın icadına eşlik eden bir taklit ve sanat yetisi üzerinden sağlıklı analiz edilebileceğini düşünmektedir. Nietzsche'nin bu noktada

bir *onto-zooji* mi, yoksa bir *onto-mimetoloji* mi yaptığı tartışmalıdır. Varlık görüşünü, bir *poiesis*'in meydana gelmesi anlamındaki *energia* üzerinden yorumlayan filozof, "yapıt olmak" ile "var olmak" arasındaki korelatif bağı, öznellik enerjisi üzerinden ele almıştır. Eğer insan, gerçekten de kendisini yapıtlaştıran bir sanatçı ise, o halde aynı zamanda sanata yasa koyan bir deha olarak da görülmelidir. Sanatın doğal üreticisi olarak deha, bir taklitçilikten veya öykünmecilikten ziyade sanata yasa koyan doğal bir enerjiye işaret eder.

Kant'ın *mimesis* anlayışına sadık biçimde sanatçı, eserine kusursuzlaştırılmış bir biçimsellik kazandırabilme yetisine sahiptir. Aynı şekilde Nietzsche'ye göre sanat, doğanın bir taklidi değildir; bilâkis yaşam, sanata göre tasavvur edilmektedir. Sanatçının kendini, kendinden hareketle inşa etme yetisi, bir *entelechia* olarak özgün bir kültürün oluşumuna hizmet etmektedir. Oysa Almanlarda bu özgünlükten ziyade öykünmecilik baskın geldiğinden Almanlar'ın büyük dünya sahnesinin oyuncuları olmaktan ziyade seyircileri oldukları düşünülür. Almanlar, kendi sanatlarını kendileri tanımadıkları müddetçe bir halk olarak kendilerini canlı bir sanat yapıtına dönüştürmeleri de mümkün olamayacağına göre, ayniyetten mahrum kılan taklit müdavimliği terk edilerek sanatın, edilgin bir öykünmecilikten kurtarılması ihtiyacı doğmuştur. Tam da bu gereksinime hizmet edecek şekilde Nietzsche, öykünmenin Platoncu edilginliğini reddederek sanatta etkin öykünmenin imkânını savunmuş ve aynen Diderot'un "*Oyunculuk Dersleri*"nde (Diderot, 2014) olduğu gibi *pathos*'un *ethos*'a dönüştürülmesi gerektiğine inanmıştır. *Mimesis*'in tersine çevrilmesiyle birlikte bu kahramanca öykünme, *agonal* bir amaca bürünmüş ve kendim olmayan bir kahramana ne kadar öykünür; kendimi onunla ne kadar özdeşleştirirsem, o kadar kendim olacağıma dair bir inanç yerleşmiştir. Daha doğru bir deyişle: Kendim olmayana ne kadar çok öykünürsem, kendimi o kadar çok tasarlayacağıma ve o kadar çok, bir yapıt olarak kendimi tesis edeceğime inanılmaktadır. Böylece otantik *mimesis*, kendisi olmayan bir kendilik üzerinden kendisi olanla özdeşleşmeyi mümkün kılmaktadır.

Öte yandan Yunanlar, Almanlar'dan farklı olarak tarihe ait olmayan, kendileri dışında başvurulabilecek hiçbir örneği bulunmayan, kendilerini yapıta dönüştürmüş bir millet olarak öykünmeye değer bir toplumu sembolize etmektedir. Fakat ilginç olan şudur ki Yunanlar, tarihsel olmayan varlıklarıyla tarihsel bir ilişki kurulması üzerinden kendilerine öykünülen bir toplumdur. Bundan böyle Latin ve Katolik öykünmeciliğiyle rekabet hâlindeki neo-klasik Fransız öykünmeciliğinden ziyade Alman öykünmeciliği güçlenmiş ve Reform ile birlikte Alman öykünmeciliği, kendi yeniden doğuşunu müjdelemiştir. Nitekim Nietzsche'nin Almanlardan, Yunan dehaların izini takip etmelerini beklemesi boşuna değildir! Bundan böyle Yunanları, eskiye öykünmenin sorumlusu oldukları noktaya; artık kendisine öykünülemez olan biricikliklerine ve taklit edilemezliklerine dek taklit etmek, ancak ayniyetsizler tarafından mümkün görülmektedir. Nietzsche ve Hölderlin'in bile kurtulamadığı bu öykünmeye, yalnızca kendi özdeşliklerinden sürgün edilmiş kimsesizlerin; en büyük yabancılaşmanın pençesine düşmüş ayniyetsizlerin muktedir olduğu düşünülmektedir. Çünkü yeni bir başlangıcın gücüne inanmak ve onu mümkün kılacak gücü doğurmak, ancak tarih dışına çıkarak ayniyetsizleşmenin sunduğu bir yeniden doğma gücüne dayandırılabilir. Böylece verili bir örneğe öykünmekten ziyade kendi modelini kendi yaratan *mimetik*

yaratı, “yüceye öykünme” ilişkisi üzerinden kurulmaktadır. Benzer biçimde “yüce olan” (*das Erhabene*) da zaten Almanlarda “uyumsuz olana öykünme” üzerinden karakterize edilmektedir. Nietzsche’nin ‘yüce’si, *ekstasis* üzerinden sunulmakta ve bu ‘yüce’ anlayışıyla Nietzsche, Heidegger’e esin olmaktadır. Tarihsellik ise Heidegger’in *Dasein*’i için önceden verili zamanın üç *ekstasis*’i olarak geçmiş, şimdi ve gelecek üzerinden kurgulanmaktadır. Şimdiyi geçmiş üzerinden geleceğe bağlayan ve tarihin yeniden kurulmasını mümkün kılan yüce bir tekrar; Hölderlin, Sophokles ve Heidegger’de “evde olmayış” üzerinden ontolojik bir perspektife kapı aralamaktadır.

“*Die Nachahmung der Modernen*” (Lacoue-Labarthe, 1986) adlı kitabında Lacoue-Labarthe, Nietzsche estetiğinin yapıbozumunun aslında Platon’dan beri süregelen tüm sanat felsefesinin yapıbozumu olduğunu söylemektedir. Brecht ve Benjamin’in “siyasal olanın estetize edilmesi” dediği *techne* sorunu, sadece estetik açıdan değil, felsefi ve siyasi açıdan da hesaplaşılması gereken bir sorundur; nitekim siyasal olanın estetize edilmesinin tipik bir örneği olarak Nasyonal Sosyalizm, çok yönlü ele alınması gereken majör bir örnektir.

Heidegger; Nietzsche ile Hölderlin’i karşı karşıya getirerek, onların izinde Alman halkının kendi ayniyetini kazanması ve tinsel bütünlüğüne kavuşması için *techne*’yi tekrar edip bugüne taşımak gerektiğini öne sürmektedir. Ona göre Almanlar, Nietzsche’den ziyade Hölderlin’i dinlemelidir ki tarihsel olarak Schiller’den bu yana Alman toplumunda hüküm süren spekülatif-idealist gelenekle birlikte çaresizlik ve ayniyetsizlik de aşılabilsin! Heidegger’in Hegel’den devraldığı bu düşünceye, Schlegel’in filolojik metinlerinde, Heidegger’in *Antigone* okumasında ve tragedyayı eski tanrılarla yeni tanrılar arasındaki savaş olarak yorumlamasında da rastlanılmaktadır.

Genel olarak alışıldık Antik Yunan analizlerinde dışıl, arkaik, esrik, kendinden geçmiş, vahşi ve doğulu bir Yunanistan (Euripides’in Yunanistan’ı) ile eril, politik, aydınlık, epik, atletik bir Yunanistan karşı karşıya getirilmektedir. Hölderlin ve Nietzsche de işte bu karşıtlıktan hareketle, trajik kültür ile kuramsal kültürün farkını düşünerek Alman halkının, şizoid bir sessizliğe gömülü yazgısını tartışmaktadır. Schelling’in “*Dogmatizm ve Kritik Üzerine Mektuplar*”<sup>2</sup> adlı metninde ve Hegel’in Sophokles okumasında ortaya çıkan, korku ve merhamete dair yeni yorum, çifte *katharsis*’in yaşandığı tragedyaya bulmacasını, lirik ve dramatik temsillere taşımış; tiyatronun mekânı, orkestra ve sahne olmak üzere ikiye bölünmüştür. Bir halkın doğuşu için tiyatroya mutlaka ihtiyaç olduğu kabulünden hareketle Almanya da kendisini, kendi temsili sayesinde bulmaya; *Dionizik* ayinlere önem vermeye çalışmıştır. Ancak Heidegger, tiyatronun Hitler ve Wagner tarafından temellük edilmesinden rahatsızlık duyarak tarihin başlangıcını sadece şiirden, dilden ve söylenceden hareketle kurgulamak yolunu seçmiştir. Nitekim kültür emperyalizminin bir getirisi olarak Almanya’da *Hamburgische Dramaturgie*’den bu yana tiyatrodan söz edilirken bahsi geçen tiyatro prototipi, hep Fransız tiyatrosu olagelmiştir. Opera söz konusu olduğunda ise o dönem, İtalyan operası dururken Alman operasının esamesi bile okunmamaktadır. Yani Latin emperyalizmi, kültür alanındaki baskın

<sup>2</sup> Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*, Ed. Otto Braun, Felix Meiner Verlag, Leipzig, 1914.

gücüyü tüm milletlere hükmetmeyi sürdürmektedir. Hakiki tragedyanın ayniyet sahibi olması için verilen savaş, aynı zamanda Yunanistan'ın Latin modele tabi kılınmasına karşı verilen savaştır. Bu savaş, her şeyden önce tiyatronun sahneye indirgenmesine, aynı zamanda koronun ve kutsal şarkının unutulmasına karşı verilen savaştır. Mistik Yunanistan'ı Latin kültürün hegemonyasından kurtarmakla onun diğer yüzünü keşfetmiş olacağımıza inanan Nietzsche'ye göre tragedyanın doğuşu, Almanlar'ın, Yunanlar'da asla olmamış olanı bulma arzusu sonucunda ortaya çıkmıştır.

Nietzsche, *apollonik* olanla *dionizik* olan arasındaki ilişkiyi 'öykünme' ilişkisi üzerinden kurmuş ve dilin, müziğe öykündüğünü savunmuştur. Müzik, *dionizik* unsur ve ilk refleksi; dil ise *apollonik* unsur ve ikincil refleksi olarak görülmektedir. *Mimetik* şemaya uygun olarak dünyanın ya da istencin ilk aynası statüsündeki müzik, kendisine öykünen dil ile çatışmakta ve bu çatışmadan doğan gebelik, tragedyayı doğurmaktadır. Yani tragedyaya, iki *mimetik* ilke arasındaki paradoksu ortadan kaldırmaktadır. Oysa Hölderlin bu iki ilkenin öykünmeci bir çatışmadan ziyade diyalektik bir mantık kurduğunu düşünmektedir. Hölderlin'e göre *mimesis*'in, trajik olanın özünde yatması ve tragedyada temsil edilmesi; insan ile Tanrı'yı ayıran sınırın aşılması ve Tanrı ile birleşme arzusunda, yani "trajik ıskalama" da (*hybris*) yatar. Daha doğru bir deyişle: Trajik ıskalama, Tanrı'ya öykünmedir. Nitekim Tanrı ile insanın hemhâl olması anlamında kullanılan "*to deinon*", en yüce birleşme olarak addedilir. Ancak bu birleşme, aynı zamanda en büyük ayrışmayı beraberinde getirmekte; trajik *katharsis* mantığı, artık diyalektik olmaktan ziyade *hiperbolik* ve *mimetik* nitelikteki psikanalitik bir yarılmaya götürmektedir. Diyalektiğin yarılması ve paradoksal mantıkta açığa çıkan dolaylılığın imkânsızlığı anlamında bu *katharsis*, öykünmeci aktarımın ve sözdizimin tersine çevrildiği bir ayrışmayı beraberinde getirir. Fakat bir şey, benzeştiği ölçüde ayrıştığı için bu paradoks, Platon'un *mimesis* kavramı için ilk teknik koşul olarak nitelendirdiği dramatik olayın yapısı ve *apokrif* metinlerle örtüşmektedir. Demek ki Hölderlin'in "trajik ıskalama" dediği şey, Nietzsche'nin estetik anlamda doğanın iki karşıt durumu olarak kavradığı *dionizik* – *apollonik* kutupların tersi bir yorumuyla tanımlanmakta ve *dionizik* istençte, hiçbir şey arzulamayan bir *moment* olarak görülmektedir. Görüldüğü üzere Hölderlin ile birlikte Platonizm tersine çevrilmiş ve *dionizik* olan, varlığa; *apollonik* olan ise yansımaya dair bir şey statüsüne indirgenmiştir. Heidegger, Hölderlin'in daha soylu ve kahramanca bir yorumlama becerisine sahip olduğunu düşünmektedir. Heidegger'e göre Hölderlin, görüşlerinde acıya daha güçlü biçimde katlanabilmekte ve kategorik ters-yüz etmeyi, Ödipus'un yazgısını ya da yazgısızlığını kabul etmesi bakımından daha soylu bir tutumu benimsemektedir.

### 3-Kendini Ölümde Gerçekleştiren Yaşamın Trajedisi: Hiçleştirilen Dünyanın Müziği

Nietzsche, Schopenhauer'in 'isteme' kuramını Yunan medeniyetine taşıyan, "*Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*" (1872) adlı kitabında (Nietzsche, 2020), tanrıların bile Dionysos'tan azâde olmadığını savunmaktadır. Yaşam, trajiktir, çünkü kendisini ölümde gerçekleştirir. Sanat, yaşamın içinde gizlenen işte bu trajik özü açığa çıkarır. Apollon, dünyanın yanılısama olarak simgesi iken Dionysos ise bu yanılısamayı yok eden temel simgesidir. Başka bir deyişle, dünyanın hiçleştirilmesinin nedeni olan Dionysos, -yanılısamayı doğrudan temsil eden- hakikati; Apollon ise -yanılısamayı kamufle eden-

yalanı temsil eder. Tragedyanın temel amacı, dünyayı yadsımak yerine en büyük dehşet ânında bile onu olumlamak; en büyük yıkılış ânındaki en büyük yaşam acısını bile yaşamın en güçlü etkinliği olarak görmek ve çöküntüyle yükselmenin *dionizik* mutluluğu olarak evetlemektir.

Bilindiği üzere Nietzsche için Schopenhauer ile Wagner'in yeri başkadır. Schopenhauer için müzik, 'isteme'nin kendi sesiyle tınlamasıdır. Müzik, 'isteme'nin içindeki metafizik özdür; görüntülerin değil, istemenin dolayimsız suretidir. Dolayısıyla dünya, müziğin cisim bulmuş hâlidir. Aynı şekilde Wagner'in Yunan tragedyasıyla olan bağlantısını da önemseyen Nietzsche, tragedyanın Orestes üçlemesi ve Aischylos'un Prometheus'u ile Wagner arasındaki etkileşimi incelemiştir; Aischylos'u çöküş; Euripides'i ise *dekadans* üzerinden okumuştur. Nietzsche, Dionysos'un dehşetinden, şiddetinden, zulmünden alınan haz ile uçurumun kenarında olma hissini estetize etmiş ve Homer'in klasik idealine yönelmiş bir Yunanistan idealinden uzaklaşarak modern nihilizmi, nihilizmin en uç noktasında yenebilme arzusunu ifade etmiştir.

Nietzsche, 1870'de Basel'de verdiği iki konferansta, tragedyayı oluşturan temel özelliğin satir koro olduğunu söylemiş ve tragedyanın gerçek kahramanı olan Dionysos için belirleyici olanın, onun müzikal unsurlarının etkisi olduğundan bahsetmiştir. *Dionizik* hakikatin karşısında *apollonik* yanılmasa yer almakta; bu ikisinin takımıydızı ise trajik sanatı doğurmaktadır. Fakat tragedya, Sokrates ve Euripides'in '*demon*'uyla (*daimon*) çökmüştür. Kahramanın, yıkılmakla zafere ulaştığı tragedyada çelişkiden haz alınmakta ve kahramanın çöküşüyle birlikte duyduğu acıdan haz fışkırmaktadır. Tragedya, acıya *apollinik* biçim vermayla beraber dünyanın aydınlanması ve *apollinik* bir bayrama dönüşmesidir. İlksel acının ve ilksel hazzın dramı, burada müzikle beraber ortaya çıkar ki genç Nietzsche için bu, Wagner'in müziğinden başkası değildir.



Raphael – Raffaello Sanzio da Urbino, "Transfiguration" (Başkalaşım), 1520.

Aydınlık apollonik müzik (*kithara*) karşısında karamsar dionizik müziği (*aulos*) konumlandıran Nietzsche, bu karşıtlığı, ressam Raffael'in (1483-1520) yukarıdaki

"Başkalaşım" (*Transfiguration*, 1520) adlı tablosu üzerinden açık kılmaktadır. Resmin üst tarafı vizyonla, alt tarafı ise vizyonu gören azizle karakterize edilmekte ve sanat, parıldayan bir yansıma olarak estetize edilmiş varoluşu imlemektedir. Nietzsche'ye göre güzellik ve ölçü, ölümcül olanın ehlileştirilmesinde gizlidir ki zaten Yunanlar da tanrıları, çaresizlikten yaratmıştır... Herder ve Schopenhauer'in izinde "metafizik müzik" kavramıyla halk şiirinin ve halk müziğinin açığa çıktığını söyleyen Nietzsche, "*Tragedyanın Doğuşu*"nun altıncı bölümünde, Yunan edebiyatına halk ezgisini Archilochos'un kattığından söz etmektedir. Nietzsche'ye göre melodi, şiiri, her seferinde kendi içinden doğurmaktadır. Koro liriğinin *dithyrambos* türündeki ezgileriyle pekiştirilen satir kökenli tragedya, Dionysos-kültüne bağlıdır. Bu kült, *aulos* ile yapılan bir müzik ve *apollonik* maskelerin kullanımından beslenmekte, ayrıca tragedyalarda zaman zaman *kithara* ve *epos*'lara da yer verilmektedir. Koroyu tragedyanın ayrılmaz bir parçası olarak gören Nietzsche'nin aksine Schlegel'in koroyu ideal izleyiciye indirgediği yerde Schiller ise koronun, sanat dünyası ile gerçeklik arasındaki "canlı duvar" olduğunu söylemiştir.

#### 4- 'Mitos'tan Logos'a Geçişte Ayniyet Sorunu: Mimetik Sanat ve Gelecek Mitosu

Nietzsche'ye göre, Dionysos'un farklı yüzlerinden biri olan Prometheus, edilginliğin zaferine karşı etkinliğin zaferini müjdelemektedir. Gençliğinden beri Auschylos'un Prometheus'unu, Goethe'nin Prometheus ilahisiyle ilintilendiren Nietzsche'de Prometheus'un aryanlaştırılması ve oradan türeyen bir arî - semitik ırk karşıtlığı, Nietzsche'nin Yahudi düşmanlığından ziyade, Hristiyan düşmanlığı üzerinden yorumlanmalıdır. Çünkü Nietzsche'nin ilgilendiği; dişil, edilgen ve Yahudi günahının müsebbibi olandan (Havva) ziyade erkeksi, etkin, Yunan ve Prometheusçu bir çözümdür. Nietzsche "*Tragedyanın Doğuşu*"nun onuncu bölümünde tüm bu figürlerin Dionysos'un enkarnasyonları olduğunu söylemekte ve trajik karamanı, *orfik mysteria* türündeki dinlerin acı çeken kahramanı olarak nitelemektedir. Orfik teolojinin mitlerine gönderme yaparak Dionysos'un parçalanıp yeniden doğması merkezinde tragedyanın *mysteria* öğretisini geliştiren filozof, Dionysos'un gülüşünden tanrıların; gözyaşlarından ise insanların doğduğunu söylemektedir.

Philippe Lacoue-Labarthe ve Jean-Luc Nancy, "*Nazi-Mitosu*" (Lacoue-Labarthe & Nancy, 1994) adlı kitaplarında modern olanı, *mimetik* olan üzerinden tanımlamıştır. Her zaman bir tarihi başlatan, topluma ayniyet bahşeden mitoslar, Nazizm ile birlikte bir tükeniş çağına girmiştir. Çünkü Nazizm, bize mitosların üretilmeyeceğini öğretmekte; önceden düşünülmüş olan üzerinden geleceğin üretilemez ve imâl edilemez olduğunu dikte etmektedir. Nitekim tüm ırkçı tutumlar gibi Nazizm de gerici bir tutumla, geçmişte kalmış bir Cermen geleneğini yüceltmıştır. Almanların temel sorunu, sanatta ve felsefede olduğu gibi tarihsel olarak da bir özdeşlik ve ayniyet sorunu olup bu sorun nedeniyle Almanlar, 18.yy boyunca, mitos ile özdeşlik arasındaki tartışmayı ayakları yere basan bir çözüme kavuşturamamıştır. Şüphesiz ki "*mitos-logos*" karşıtlığının temel müsebbibi, Platon'dur. 'Mitos'un sorusu, 'mimesis'in sorusunu açığa çıkarır; çünkü Platon'a göre bir özdeşliği teyit edebilecek tek malzeme 'mitos'tur. Bu nedenle Platon, sanat ile tragedyayı, her ikisini de birer özdeşleşim aracı olarak görürken Almanlar ise Kant'tan sonra tragedyayı devralarak bu sorunlarla muhatap olmaya razı olmuştur.



Daha doğru bir deyişle Romanitisizm'den sonra birçok Alman filozof, 'logos'un 'mitos'u devirmesine savaş açmıştır; örneğin Heidegger, 'techne' ile bilim savaşı vermekten ziyade 'mitos' savaşı vermiştir vs.

1750 yılına dek Luther'in *İncil*'i dışında Alman dilini temsil eden hiçbir sanat yapıtı olmadığı göz önünde bulundurulduğunda, Almanya'nın, Fransa ve İtalya'nın ithal ettiği öykünmeden farklı bir öykünmeye gitmesi gerektiği düşünülebilir. Ancak Almanlar'ın eksikliğini çektiği tek şey, ayniyet ve kimlik değil, aynı zamanda onlara bu kimliği kazandıracak olan 'mitos'tur. Bu nedenle, bir özdeşleşme enstrümanı olarak 'mitos'tan yoksun olan Almanya'da "*Kadimlerin ve Modernlerin Kavgası*" (*Querelle de Anciens et des Modernes*) adı verilen vakanın 19.yy'a dek sürmüş olması, tesadüf değildir. Alman tarihi, Nasyonal Sosyalizm'e dek, kendisine bir özdeşleşme aracı bulmaya çalışmıştır. Bu arayış, aslında aynı zamanda Almanya'nın kendi öznesini arayışının tarihidir, çünkü gerçekten de Almanya bu dönemde kendi oluşumunun öznesi olmaktan yoksundur. Nitekim 1930'da Walter Benjamin'in "sanat-istenci" ile kast ettiği şey de bu öznenin başkası değildir. Böylece Almanya, Yunanlar dışında öykünecek bir model bulamaması nedeniyle bir yandan onlara öykünen, fakat diğer yandan da kendi ayniyet araçlarını kazanmaya çalışan bir gerilim içerisinde Hegel ve Nietzsche'nin açtığı iki ana kanaldan yürümeyi denemiştir. Birinci kanat daha spekülatif bir İdealizm ile Schlegel, Hegel ve Schelling gibi isimler üzerinden ölçü ve düzenin, sanat ve epik güzelliğin, yasa ve 'polis'in Yunanistan'ına öykünmüştür. İkinci kanat ise Bachofen'in "*Ana Hukuk*"u (Bachofen, 2020), Heidegger'in 'techne'si, Hölderlin'in Sophokles analizi, Rhode'nin "*Ruh*" (Rohde, 2010) adlı yapıtı, Nietzsche'nin *apollonik-dionizik* karşılaştırması vs. üzerinden karanlığın, arkaikliğin, vahşiliğin, animist olmayan ritüellerin, kanlı kurbanların, kolektif esrimelerin, ölüm kültürünün ve toprak ananın mistik Yunanistan'ına öykünmüştür.

Demek ki Almanya'nın neo-klasik Fransız ve Rönesans Yunanistan'ından kurtulma çabası, Yunanistan ile özdeşleşme sonucunu doğurmaktadır. Yeni mitoloji arzusu, kaçınılmaz olarak "gelecek mitosunu" ile birleşmekte ve Nietzscheci bir dürtüyle özdeşleşme, eski mitlere geri dönülerek değil, yeni bir gelecek mitosunu üzerinden tesis edilmeye çalışılmaktadır. Schelling'den Nietzsche'ye dek sürdürülen bu çaba, Wagner'in "*Niebelungen'in Yüzüğü*" adlı eserinde ve Nietzsche'nin "*Zerdüş*"ünde olduğu gibi, alegoriyi ödünç almak zorunda kalmıştır. Bu sayede akılcı düşüncenin soyut evrenselliği olarak "logos" ile birlikte "*Aydınlanmacılık*" fikri de -bilinçsiz ve primitif nitelikteki- mitik üretimin zenginliğiyle diyalektik olarak aşılmaktadır. Schiller'in "*Naif ve Sentimental Güzeli Sanatlar Üzerine*" (Schiller, 2002) adlı metninde yazdığı gibi, modern mitosun ve modern sanat yapıtının şeması, diyalektik bir sürecin şeması olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı diyalektik mantık, özdeşleşme mekanizmasında da geçerliliğini sürdürmekte; bu bakımdan Yunanistan'ın iki ayrı tezahürünün, birbirinden ayırt edilmesi gerektiği anlaşılmaktadır.

Mistik Yunanistan, dolaylı bir modeli gözler önüne sereceği yerde, özdeşleşmeyi mümkün kılıp işlevsel hâle getirecek bir enerji idesi sunmakta; yani özdeşleştiren güç olarak işlev görmektedir. Bu nedenle Alman geleneği, mitik öykünmenin klasik Yunan kuramına, bir esrime, kendinden geçme ve mitik katılım anlamında "*methexis*"i katmak

durumunda kalmıştır ki Nietzsche'nin betimlediği Dionysos tecrübesi, tam da bu katkı üzerinden okunmalıdır. Özdeşleşilen imge, Nietzsche'de bir "düş imgesi" olarak Yunan tragedyasının sahne figürüne tekabül etmekte ve müziğin ruhundan fıskırmaktadır. Diderot'nun da onaylayacağı üzere fıskırmanın bizzat kendisi, Nietzsche'de *dionizik* olanla *apollonik* olanın diyalektik flörtünden oluşmaktadır. Öte yandan Yunanların trajik kahramanlığı ise varlığını, kuzeyden gelen Dorlara borçludur. Tam da bu nedenle "opera sanatını müzikli dram biçimine dönüştüren Wagner" (Okan, 2024, 113), Almanya'ya Goethe'den daha uygun bir isimdir. Zira Bayreuth, "*Gesamtkunstwerk*" (toplu sanat eseri) kavramı üzerinden tiyatro ile ritüeli biraraya getirmiş; böylelikle siyasal olan, sanat yapıtı olarak yeniden üretilmeye başlamıştır.

Nazizm mitosu, argümantasyondan ziyade iddia odaklı üslûbu ile Alman tarihindeki yerleşik düşün özdeşleşilen imgesini karşılamaktadır. Goethe'nin değil ama Schiller'in Jena'sı; Schlegel kardeşlerin, Hölderlin'in, Schelling'in, genç Hegel'in, Wagner'in ve Nietzsche'nin Almanya'sı; Alfred Baeumler, Joseph Goebbels, Alfred Rosenberg ve Ernst Kriek gibi Nazi yandaşı isimler için karikatür sayılabilecek kadar sürreal bir Almanya'ya işaret etmektedir. Oysa Nasyonal Sosyalizm, düşüncenin ve dilin hakikatini de kendine tabi görmekte ve sanatı, bir ideoloji ve otorite aygıtına dönüştürerek siyaseti de estetize etmektedir. Nitekim 1935-1936 yılları arasında Brecht ve Benjamin'in "siyasetin estetize edilmesi" ile kast ettikleri şey, tam da budur. Keza bilindiği üzere Goebbels, politikanın da bir sanat olduğunu savunmuş ve Nazi Partisi tarafından propaganda filmi olarak seçilen - Berta Helene Amalie Leni Riefenstahl'a ait - "*İradenin Zaferi*" (*Triumph des Willens*) adlı filmi, siyasetin estetize edildiği en iyi film örneği olarak göstermiştir. Hatta bu zihniyete göre Hitler, gelmiş geçmiş en iyi film yönetmeni olarak görülmelidir!

Siyasal olanı estetikle eşleştiren ve böyle bir birleşmeyi "*mimetik agon*"un başlangıç noktası kabul eden Yunan arkaplânlı gelenek, Almanya için yegâne seçeneğin kendi özdeşliğine ulaşmak olduğunu düşünmüştür. Dahası sanat dininden söz ederken Hegel, dini geniş anlamıyla, "siyasal da bağlayan bir din" (*religare*) şeklinde kullanmıştır. Daha sonra Wagner de din tanımını buna yakın biçimde vermiş; Hegel'e rağmen, sanatın ölümünden sonra, sanatı doğurmuştur. Nitekim Wagner'in "*Gesamtkunstwerk*" (toplu sanat eseri) fenomeni, tek bir yapıtta toplanan tümel bir yapıt olarak müzik ile tragedya formlarının birleşimi olarak görülmektedir.

Heidegger'e gelindiğinde, Heidegger'in ne Schiller tarafından keşfedilmiş olan "*sentimental naif*" doğrultusunda, ne de Wagner ile Nietzsche tarafından benimsenen, eskiden kurtulma gayreti içinde düşündüğü görülür. Bilâkis Heidegger'e göre modernizmin başarılı olması, eskiyle olan bağlantısını korumasına bağlıdır. Hatta modernizm, bizzat bu bağın kurulmasının kendisidir. Fakat Heidegger'e hitap etmeyen Schillerci ve Wagnerci her iki strateji de Antik Yunan'ın köntürlerini çizdiği için Heidegger, dolaylı olarak Hölderlin'in izinde, asla orada olmamış olan bir Yunanistan'ı keşfetmeye çalışmaktadır. Nitekim Heidegger açısından 'tekrar', asla olmamış olanın tekrarına tekabül etmekte; 'tekrar', henüz olmamış olanı tekrar ettiği sürece geleceği açmaktadır.

## 5-Wagner ve Mahler'in Müzikleri Arasındaki Etkileşime Felsefi ve Tarihsel Bir Bakış

Avrupa tarihinde geniş çaplı sonuçları olan 1848 Devrimlerinin bir yankısı olan ve Dresden’de gerçekleşen 1849 ayaklanmasında bir Dresden devrimcisi olarak aktif rol üstlenen Richard Wagner, bu döneminde sanatın amacının politik ilerlemeleri takip etmek ve sanat ile politika arasında bütünsel bir zemin oluşturmak olduğuna inanmıştır (Okan, 2024, 117). Bu düşünce biçimi, şüphesiz anti-Schopenhauerci olup, daha ziyade Hegel’in felsefesini sosyalizm perspektifinden değerlendiren Genç Hegelciler’e uygun düşmektedir (Okan, 2024, 117). Wagner’in deneyimlediği devrim başarısızlığı ve Zürih’te geçirdiği sürgün yaşamı, psikolojik bakımdan olumsuz sonuçlara yol açmış; bu dönemde henüz Schopenhauer’i keşfetmemiş olan besteci, Feuerbach’a duyduğu ilgiyle Genç Hegelcilere karşı sempati geliştirmiştir (Okan, 2024, 118). Wagner’in işte bu etkileşim altında ürettiği “*Der Ring des Nibelungen*” (1848 – 1874) başlıklı dört yapıtlık serinin ilk halkası olan “*Das Rheingold*”, kapitalizmden kaynaklanan sınıf çatışmalarını sergileyen politik bir eser olmasının yanı sıra; Tanrı mefhumunun insan zihninin üretimi olduğu yönündeki ‘dinin kurgusallığı’ düşüncesini temsil eden bir eser olması bakımından da Genç-Hegelcilerin Wagner üzerindeki etkisini göstermektedir (Okan, 2024, 118). Mikhail Bakunin ile yakın arkadaş olduğu bu dönemde Wagner, Schopenhauer’den ziyade Feuerbach’ın etkisi altında kalmıştır. 1854 yılında Schopenhauer’in “İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya” başlıklı yapıtını okuduktan sonra Schopenhauer’i “Kant’tan sonraki en büyük filozof” (Okan, 2024, 119) olarak niteleyen Wagner, kendisinin öne sürmeye hazırlandığı düşüncelerin çok önceden, Schopenhauer tarafından ifade edilmiş olduğunu fark etmiş (Okan, 2024, 120) ve Genç-Hegelcilere mesafe alarak kendi müzik anlayışını, Schopenhauer’in müzik metafiziğine yaklaştırmıştır.

Schopenhauer estetiğinde müzik, dünyanın bir kopyasını (*Abbild*) sunmak bakımından sanatların en üst konumunda yer almaktadır (Okan, 2024, 120). Nietzsche’nin müzik felsefesini bir yana ayırırsak, felsefe tarihinde müziğe en çok önem vermiş filozof, Schopenhauer olmuştur (Okan, 2024, 156). Özellikle müzik felsefesiyle Wagner’den başka Johannes Brahms, Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Hans Pfitzner Richard Strauss, Aleksandr Skriyabin ve Igor Stravinsky gibi pek çok bestecinin dikkatini çekmiş olan Schopenhauer, var olmanın ve yaşamının anlamını en etkili şekilde tasavvura dönüştüren sanatın müzik olduğunu düşünmektedir (Okan, 2024, 156 & 1).

Arthur Schopenhauer (1788-1860) ve Ludwig Feuerbach (1804-1872) etkisi altında kendi müzikal dram anlayışını geliştiren Richard Wagner’in “*Tristan ve Isolde*” operasıyla birlikte artık trajik mitosun temsil yöntemi, Dionysosçu bilgelik üzerinden somutlaştırılmıştır. Geleneksel harmoni ve tonalite anlayışının aşılarak atonal-modern müziğin müjdecisi olan bu opera, Gustav Mahler, Richard Strauss, Karol Szymanowski, Alban Berg ve Arnold Schönberg gibi isimleri atonal müziğe yakınlaştıran milat olmuştur. “*Tristan ve Isolde*” adlı opera, müzik ile felsefenin iç içe geçtiği bir dram örneği olarak duygusal gelgitlerin müzikal temsilidir. Tonalitenin ve ölçülü ritim düzeninin askıya alındığı bu müzik, dinleyicide, tam anlamıyla Schopenhauer’in tanımladığı huzursuzluk hissini uyandırır; istemenin tatmin olma arzusunun giderek hararetlendirme fenomeni oluşur (Okan, 2024, 123). Bu eserde klasisizmin kuralcılığı, romantizmin aşkınlığıyla aşılar ve Schopenhauer’in düşünce biçimi, devrimciliğini sosyalizmden estetik yöne çeviren Wagner’in müziğinde karşılık bulur (Okan, 2024,

126). "*Tristan ve Isolde*", yapıtın bütünlüğü göz önüne alınarak düşünüldüğünde, istemenin kör çabasının boşa çıkarılmasından kaynaklanan pozitif ızdıraba ve mutluluğun gelip geçiciliğine dair bir dramdır (Okan, 2024, 134). Müziğin operada tüm diğer unsurlardan öncelikli olmasının savunan Schopenhauerci görüşe, Wagner'in, "*Tristan ve Isolde*" eserinde sadık kalınmıştır (Okan, 2024, 137).

Gustav Mahler (1860-1911), henüz 15 yaşındayken Müzik Dostları Derneği'nin Viyana Konservatuvarı'nda öğrenci olmuş; bir ömür boyu sürecek olan Richard Wagner (1813-1883) hayranlığı da bu yıllarda (1875) başlamıştır. Rivayete göre Mahler'in kolej döneminde ev arkadaşı olan Rudolf Krzyzanowski ve Hugo Wolf ile evden atılmalarına sebep olan şey, Wagner'in '*Brünnhilde*', '*Gunther*' ve '*Hagen*' parçalarını evde yüksek sesle söylemeleri olmuştur. Ömrünün son yıllarında eşi Alma'ya yazdığı mektuplarda, Beethoven ve Wagner dışında hiçbir müzisyene bu denli büyük bir hayranlık beslemediğini (Mahler, 1997: 209) yazan Mahler, Viyana yıllarında, Albert Gutmann tarafından kurulan Wagner Topluluğu'nun müdavimleri arasında yerini almıştır. Viyana Wagner Topluluğu, Hans Richter yönetiminde "*Tristan und Isolde*" ile "*Die Walküre*"den kesitler sunan bir konser düzenlemiştir; ayrıca Wagner'in kendisi de 1875'te Viyana'da üç ayrı konser vermiş; bu konserlerde ilk kez "*Götterdämmerung*"dan kesitler çalınmıştır. Kısa bir süreliğine Wagner Derneği'ne katılan Mahler'in, Mart 1877'deki "*Die Walküre*"; Ocak 1878'deki "*Rheingold*"; Eylül 1878'deki "*Siegfried*" ve Mayıs 1879'daki "*Götterdämmerung*" performanslarını görüp görmediği konusunda ise net bir bilgi bulunmamaktadır.

Mahler, Wagner'in yalnızca müziğinden değil, yazılarından da etkilenmiştir. Nitekim Wagner'in 1880 yılında yazdığı "*Din ve Sanat*" (Wagner, 2015) yazısını okuduktan sonra vejeteryan olan Mahler, bu yazıda ifade edilen görüş ve önerilerin "insan ırkının yenilenmesine" (Blaukopf, 1969: 45) yol açacağı ümidine kapılmıştır. 1883 yazında Bayreuth Festivali'ne katılan Mahler, burada orkestra şefi olarak yalnızca Franz Fischer ve Hermann Levi'yi dinleyebilmiş; *Parsifal* olarak Heinrich Gudehus ve Hermann Winkelmann'ı; *Kundry* olarak Amalie Materna ve Therese Malten'i izleyebilmiştir. Bir yıl önce Richard Wagner yönetiminde sahnelenen oyunun başında ise *Gurnemanz* rolünü seslendiren Grazlı Emil Scaria vardır (Blaukopf, 1969: 68). Mahler, bu performansın kendisi üzerindeki büyüleyici etkisini şöyle ifade etmiştir: "*Wagner - Festspielhaus Bayreuth*'tan konuşamaz hâlde çıktığımda, en büyük ve acı verici şeyin başıma geldiğini ve bunu hayatım boyunca tarifsiz bir biçimde kendimde taşıyacağımı biliyordum" (Blaukopf, 1969: 68).

Mahler, 1885'te Prag'da *Das Rheingold* ve *Die Walküre*'nin ilk performanslarını yönetmiştir. 1888 yazında *Parsifal* ve *Die Meistersinger von Nürnberg*'in icra edildiği Bayreuth Festivali'ni tekrar ziyaret etmiş; sanatsal çalışmalarında Wagner'in tesirini, Olomouc (Çek Cumhuriyeti), Lüblıyana (Slovenya), Budapeşte (Macaristan), Viyana (Avusturya), Hamburg ve Kassel'de (Almanya) şef olarak çalıştığı dönemlerde sıklıkla ifade etmiştir. Nitekim 1888'de Budapeşte'de opera şefi olarak çalıştığı dönemde Mahler, *Nibelungen'in Yüzüğü* (*Ring des Nibelungen*) performansının Macarca icrası konusunda büyük bir titizlik göstermiş ve metnin Macarca'ya tercümesinin en iyi şekilde yapılması sürecini dikkatle takip etmiştir. Parçaların seslendirilmesinde, yabancı

opera sanatçılarıyla dil karmaşasını sürdürmek yerine, rolleri bilinçli bir biçimde oyanayabilmeleri için Macar opera sanatçılarını tercih etmiş ve diksiyon açısından herhangi bir sorun yaşanmaması adına bu konuda denetleyici bir uzman (*Vortragsmeister*) getirtmiştir. Nihayet 26-27 Ocak 1889'da *Rheingold* ve *Walküre*, Macar dilinde seslendirilmiştir. 1889/90 sezonunda icra edilen *Ring des Nibelungen*'in devamı ise seyircinin, Macarca'ya tercüme edildiği hâliyle Wagner'in metnini ana dilde dinlemekten ziyade eseri, İtalyanca-Almanca dillerinde uluslararası işlere imza atan büyük opera sanatçılarından dinlemek arzusu nedeniyle beklenen takdiri görememiştir. Bunun üzerine taktik değiştiren Mahler, 1891 itibariyle, ilk orkestra şefliğini yaptığı Hamburg Operası'nda 1878'den beri seslendirilen *Ring des Nibelungen*'in sahnelenme ve seslendirilme tarzını değiştirmiş; Hamburg Operası'nın müzisyenleri ve sanatçılarıyla birlikte verdiği Londra konuk oyun turnesindeki icra ile büyük beğeni toplamıştır. *Morning-Post* gazetesi, Mahler'in *Tristan* yorumu hakkında ise şöyle yazmıştır: "Mükemmel kelimesi, yalnızca Mahler şefliğinde mucizeler yaratan orkestraya yakışır" (Schreiber, 1971: 52).

Wagner'in *Tristan und Isolde* (1865) ile *Die Meistersinger von Nürnberg* (1868) operalarının ilk temsilini yöneten Hans Guido von Bülow'u, Felix Mottl ve Hans Richter gibi önemli orkestra şefleri kadar sözkonusu temsilleri önemseyen bir sponsor bulan Mahler, Bülow'un kendisini her fırsatta, sansasyonel biçimde halkın önünde onurlandırdığını ve kendisine büyük ilham sunduğunu söylemiş (Schreiber, 1971: 52); hatta bir yardım konserinde Bülow, Mahler'e, üzerinde "*Hamburg Operası'nın Pygmalion'u - Hans von Bülow*" (Blaukopf, 1969: 111) yazan bir defne çelengi hediye etmiştir. Mahler'in senfonilerinde kendini hissettiren, sınırları aşma konusundaki radikal estetik, Bülow tarafından fark edilmiş gibi görünmektedir. Nitekim Mahler, *Totenfeier* adlı bestesini Bülow'a çaldığında, Bülow'un büyük bir şaşkınlıkla, Wagner'in *Tristan*'ının bu besteye kıyasla bir Haydn senfonisinden ibaret olduğunu söylediğini aktarmaktadır (Schreiber, 1971: 61).

Mahler, *İkinci Senfoni*'sinin (*Ölümden sonra Diriliş Senfonisi*) koro finalinde Klopstock'un "*Aufersteh'n*" (Diriliş) adlı gazeline atıfta bulunmuş ve bu bölümü bestelerken Beethoven'in "*Koral Senfoni*"sinden ilham almıştır. *İkinci Senfoni*'nin beşinci bölümündeki "*Şaka*" (*Scherzo*) bölümünün birinci bölüm ("*Cenaze Töreni*") özetinde Mahler, von Bülow'un kendi bestelerine dair yorumlarına hak vermiştir: Burada gerçekten de karşıtlıkları yumuşatarak estetik açıdan radikal konunun geri çekilmesinden ziyade radikal çok sesli karşıtlığın zirve noktasına tırmandırılması ve "*Misterioso*" korosunun tekrarladığı büyük çağrıya yükseliş sözkonusudur.

"Şu an güncel dünya durumunun da bundan farksız olduğu üzere Yahudiliğim, herhangi bir saray tiyatrosuna girmemi engelliyor. Ne Viyana, ne Berlin, ne Dresden, ne de Münih bana açık, her yerde aynı rüzgâr esiyor" (Blaukopf, 1969: 128) diyen Mahler, 23 Şubat 1897'de Hamburg'da Katolikliğe geçmiş ve bu sayede 12 Ekim 1897'de Viyana Kraliyet Operası sanat yönetmenliği görevine atanmıştır.

Hamburglu drama sanatçısı Anna von Mildenburg, 1895 yılında Hamburg Şehir Tiyatrosu'nda, Wagner'in en zor rollerinden biri olan *Brünnhilde* rolünü seslendirmiştir. 1891'den itibaren burada orkestra şefliği yapan Gustav Mahler ile Anna von Mildenburg

arasında 1897'ye kadar bir aşk ilişkisi yaşanmıştır. Mahler, yüksek kontrastlar içeren üslûbu ile fark yaratmış; opera prodüksiyonlarında rollerin müzikal-dramatik anlamının hangi sanatçının sesinde daha doğru açığa çıkacağını her daim iyi öngörmüştür. "Eser, her performansta yeniden doğmalı" sloganıyla, diğer şeflere nispeten çok daha fazla prova alan Mahler, 1897 yılından sonra Wagner eserlerini en iyi seslendiren sanatçıları Viyana'da toplayıp eğitmiş; Mahler sayesinde 1897-1907 yılları arasında Viyana Kraliyet Operası'nda sergilenen opera performanslarının neredeyse dörtte biri, Richard Wagner eserlerine ayrılmıştır. Viyana yıllarında, Wagner eserlerinin kusursuz performanslarına imza atmış olan Mahler, titiz çalışma disipliniyle büyük takdir görmüştür.

Viyana Kraliyet Operası'nda 10 yıl boyunca görev yapan Mahler, operaların sahnelenişini sembolizm yoluyla sadeleştirmeye çalışmış, bu konuda sahne tasarımcısı olarak çalışan ressam Alfred Roller'dan destek almıştır. Mahler'in, Viyana Secession Sergi Sarayı Başkanı ve Gustav Klimt'in arkadaşı Alfred Roller ile efsanevi işbirliği, 1903'te Richard Wagner'in ölümünün yirminci yıldönümünde, *Tristan und Isolde*'nin yeniden sahnelenmesiyle başlamıştır. 1903'te Gustav Mahler, Alfred Roller'ı, Heinrich Lefler'in halefi olarak Viyana Kraliyet Operası'na getirmiş ve Roller, Mahler ile uyumlu bir işbirliği içinde, sahne dekorunu, mekân, renk ve ışığın etkileşimi açısından müzik, sözler ve jestlerle reforme etmiştir. 1909'dan sonra Burgtheater için set tasarımcısı olarak çalışan Roller, Richard Strauss'un Viyana'daki tüm prömiyerlerinden sorumlu tutulmuş; 1929'dan itibaren Max Reinhardt ile yakın bir işbirliğine girmiştir. Roller'in çalışmalarının en tanınmış hayranı ise Roller'e çıraklık yapmak isteyen Adolf Hitler olmuştur. Bu amaçla Linz'den bir arkadaşı, Roller'e, Hitler için bir tavsiye mektubu yazmış fakat Roller, bu talebi geri çevirmiştir. Ancak Werner Maser'in yazdığı "*Hitler*" (Maser, 2001) biyografisinde, Roller'in daha sonra bir konuşma için Hitler'i yanına çağırıp onu Panholzer adlı bir heykeltıraşın yanına gönderdiğini yazmaktadır. Brigitte Hamann'ın "*Hitler'in Viyanası*" (Hamann, 2012) adlı eserinde ise Hitler'in bu fırsatı değerlendiremediği ve Roller ile tanışmasının da ancak bu tekliften 25 yıl sonra, Alman Şansölyeliği esnasında gerçekleştiği aktarılmaktadır. 1920'de Roller, Richard Strauss ve Max Reinhardt ile birlikte Salzburg Festivali'ni kurmuş ve Hugo von Hofmannsthal'ın *Jedermann* oyunu için ilk sahneyi yaratmıştır. Özetle Mahler sayesinde 1903'te Viyana Kraliyet Operası'nın set tasarımcısı görevine getirilen Roller, Mahler'in sahne tasarımcısı ve senaristi olarak dönemin avangard Wagner düzenlemelerini sahneye koymada Mahler'e büyük katkı sunmuştur.

İsviçreli bir mimar ve sahne tasarımcısı olan Adolphe Appia'nın *Tristan und Isolde*'nin Bayreuth gösterimleri için önerdiği sahne ve aydınlatma tasarımları, 1903'te, Wagner'in ikinci eşi Cosima tarafından reddedildikten elli yıl sonra, Richard Wagner'in torunu Wieland Wagner tarafından kabul edilerek Bayreuth Festivali'nde kullanılmıştır. Wieland Wagner, II.Dünya Savaşı'ndan sonra yeniden açılan Bayreuth Festivali'nin eş direktörü ve opera müdürü olarak operaların doğal bir dekor ve ışıklandırma eşliğinde sahnelenmesini desteklemiştir. Adolphe Appia'nın *Tristan und Isolde* için yarattığı yeni sahne tasarımları ve aydınlatma fikirlerinin Wieland Wagner tarafından kabul edilmesi, daha sonra Mahler ve Roller'in yeni sahneleme ve döşeme stillerinin, Wagner eserlerinin icrasında büyük bir başarı kazanmasına zemin hazırlamıştır.

1904'te Gustav Mahler ile Alfred Roller, Wagner'in ilk kez 1879'da sahnelenen *Niebelungen'in Yüzüğü* adlı eserinin Viyana'daki prömiyeri için çalışmaya başlamıştır. Wagner'in eserlerinden birçok prelüd ve alıntıya yer veren Mahler icralarının ilk çıkışı, 1 Ocak 1908'de New York'taki Metropolitan Operası'nda *Tristan und Isolde* ile olmuştur. Bu icrada *Isolde*'yi, Olive Fremstad; *Tristan*'ı ise Heinrich Knote seslendirmiştir. *Die Walküre* ve *Siegfried* operalarının her ikisi de Şubat 1908'de iyi bir kadro ancak zayıf bir prodüksiyonla sahnelenmiş; akabinde Aralık ayında *Götterdämmerung* seslendirilmiştir. Yönetim kurulu, Mahler'i Metropolitan Operası'na müdür yapmak istemiş ancak Mahler, idari görev almak istemediği için bu teklifi reddetmiştir. Aynı şekilde tiyatrodan bıkmış olduğu için Buenos Aires'den gelen ve ondan elli adet Wagner sunumunu yönetmesini bekleyen teklifi de geri çevirmiştir. Mahler bunlarla uğraşmak yerine, kısa tatil dönemlerini Maiernigg ve Toblach'daki beste evlerinde geçirerek yazlık doğanın sessizliği ve konsantrasyonundan faydalanarak kendi eserlerini bestelemeyi tercih etmiştir.

Viyana yıllarında büyük bir anti-semitizm ortamında Yahudi kimliğiyle ayakta kalmaya çalışan Mahler, hayatı boyunca Yahudi düşmanlığından ötürü yaşadığı yabancılaşma duygusunu şöyle ifade etmiştir: "Ben üç kez evsizim. Avusturyalılar arasında bir Bohem, Almanlar arasında bir Avusturyalı ve dünyanın her yerinde bir Yahudi olarak" (Partsch & Pausch, 1997: 22). Mahler her ne kadar çocukluğunda sinagogda kantoryal şarkı söylemeyi protesto etmiş olmasına karşın Katolik kilise korosunda şarkı söylemeyi kabul etmiş olsa da Hasidik Yahudi türkülerini andıran Mahlerci besteleme tarzının semantiği her daim Mahler'in Yahudi kökeninden izler taşımaktadır. Max Brod'a göre *Revelge* bestesindeki hayalet ordusunda olduğu gibi Mahler'in tüm bestelerinde, Hasidik Yahudiliktekine benzer biçimde, huşu içindeki bir ruhun kendinden emin, kararlı ve dik yürüyüşünü simgeleyen marşların kolektif bir birliği sembolize edilmektedir. Mahler'in senfonilerindeki bu temel spiritüel temada, Mahler'in müzikal tarzının onun panteist tavrıyla uzlaşan ve daha sonra Hristiyan dininin motifleriyle asimile olan Yahudi mentalitesinin bir karakteristiğini ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. İlginç olan, Mahler'in kendi üzerinde büyük etki bırakmış olan Wagner'in anti-semitizmini pek de eleştirmemiş olmasıdır. Mahler, Wagner'in dar görüşlülük ve açgözlülük bakımından Yahudilerle alay etmeye kalkmasını eleştirmekle birlikte, bu eleştiriye radikalleşirmemiş ve Wagner'in anti-semitizminden ziyade müzikal perspektifiyle ilgilenmiştir ki şüphesiz bu da Mahler'in hümanist tavrının bir getirisi (Borchmeyer & Maayani & Vill, 2000).

Mahler, Weber'in "*Die drei Pintos und dem Trompeter von Säckingen*" adlı operasını tamamladıktan sonra artık müzikal tiyatro yazmayı bırakmış ve tiyatrodan kaçınmıştır. Nitekim Mahler'in *İkinci Senfoni*'sinden de anlaşılacağı üzere Mahler'in müzik anlayışı, insan sferinden başlayan, ancak daha sonra tiyatral drama ile müzikal drama arasındaki çatışma alanını aşan konuları hedeflemektedir. Mahler'in besteleri, metin, ses ve görüntü arasında zihinlerde diyoptri oluşturan mental bir tiyatrodur. Goethe, Mahler'in senfonilerindeki bu gizil mental yönü, "görünmez tiyatro" ifadesiyle betimler. Sahnesiz ve senaryosuz bu tiyatro, hayali fantazyanın zihindeki oyunudur. Wagner'e göre tiyatrodaki dekor somutluğundaki yetersizlik, hayal gücünün gelişmesine engel olmaktadır. Kostüm ve makyaj malzemelerinden tutun, tüm sahne dekorunun

bayağılığı karşısında tiksinti duyduğunu söyleyen Mahler, şöyle devam etmektedir: "...Kundry gibi ben de bu figürlerin artık susturulması gerektiğini düşündüğümde, hemen aklıma iğrenç sanatçı festivalleri geliyor ve görünmez orkestrayı yarattıktan sonra, görünmez tiyatrolar da icat etmek istiyorum! – Ve duyulmayan orkestra, diye ekliyor, kederli duyuları mizahla sona erdiriyor" (Wagner, 1977: 181).

*Parsifal*'den sonraki döneminde yalnızca tek bölümlük senfoniler bestelemek isteyen ve "mutlak müziğin kutsallaştırılması" düşüncesiyle tiyatrodan uzaklaşan Wagner gibi Mahler de görünmez operadan sonra görünmez bir tiyatroya olan özlemini dile getirmiş ve "geçiş" (*Durchbruch*) kategorisini ortaya koymuştur. Mahler monografisinde Adorno, Mahler'in somut toplumsal deneyim ile ütopyanın sanatsal vizyonu arasındaki diyalektik konumunu göstermek için "*Birinci Senfoni*"nin<sup>3</sup> başlangıcı üzerinden çığır açan "geçiş" kategorisini seçmiştir: "Müzik için kendinizi bunaltmak çok önemlidir. Müzik, ütopyayı kimsenin olmadığı bir yerde kurtarır. Toplumun içkinliğini engelleyen şey, öncekinden ödünç alınan formun içkinliğinde başarılı olamaz. Geçiş, ikisini de yerinden etmek istemiştir." Mahler'in müziği, bir âlemden diğerine geçişi sağlamakta, somut dramatik olanın aşkınlık formu olarak geçiş kategorisi, Mahler senfonilerinin merkezî hareket noktası kabul edilmektedir. Her zaman farklı imâları olan bir dönüm noktası veya *peripetia* olarak, neredeyse tüm senfonilerinde farklı formlarda bulunan bu geçiş fenomeni, sahnede sunulmaya pek uygun olmadığından Mahler, görünür tiyatrodan ziyade görünmez tiyatroyu tercih etmektedir. Adorno'nun açıkladığı üzere mutlak müzikte estetik açıdan hassas olan geçiş fenomeni, müzikal-dramatik bir *deus ex machina* (makineden Tanrı) olarak düşünüldüğünde, basite indirgenmiş olurdu. Bu nedenle Mahler senfonilerinde optik olan, sahnede tinsel olana teslim olmakta ve optik olandan metafizik olana geçiş sağlanmaktadır. Buradaki geçiş kategorisiyle Mahler, yumuşak bir yer değiştirmeden ziyade yıkıcı ve vurucu nitelikteki radikal bir kırılma noktasını imlemektedir. Yani *Durchbruch* fenomeni, yıkarak geçen, yerle bir eden, yeni bir keşif, yeni bir uğrak olarak eskiyi ardında bırakan bir sıçrayışa işaret etmektedir.

Mahler'de müzikal olarak sahnelenen geçiş fenomeninin amacı, operadaki mükemmel unsurun - *Lohengrin*'deki kuğunun veya *Parsifal*'deki güvercinin - geleneksel tezahürlerinde (görünüş formlarında) olduğu gibi mest olmuş bir yığın tablosunu çizmekten ziyade soyut bir mekân müzikal olarak sunan bir varoluş alanı olarak "soyut bir mekân vizyonu"dur. Örneğin Mahler'in *İkinci Senfoni*'sinde varoluşun anlamsızlığı korkusundan, başka bir dünyada sevgi dolu bir karşılaşmanın kesinliğine doğru bir geçiş varken aynı şekilde "*Dördüncü Senfoni*"de<sup>4</sup> de dünyevi hayatın sıkıntısından, manevi bir hayatın dinginliğine geçiş vardır vs.

Mahler'in şarkı ve senfonileri, kompozisyon ve enstrüman tekniği açısından Wagner'e sıkı sıkıya bağlıdır. Mahler'in varyant tekniği, Wagner'in "*Leitmotiv*" tekniği üzerine kuruludur. Mahler bu tekniği, senfonik eserlerinde daha da geliştirerek kendine özgü

---

<sup>3</sup> "Titan" başlıklı "*Birinci Senfoni*", 1884-1888 arasında bestelenmiş ve ilk kez 20 Kasım 1899'da Budapeşte'de seslendirilmiştir.

<sup>4</sup> 1899-1901 yılları arasında bestelenen "*Dördüncü Senfoni*", Mahler'in "*Das himmlische Leben*" adlı şarkısından esinlenerek bestelenmiş bir erken dönem eseridir.



müzikal bir semantik yaratmıştır. Mahler'in Nietzsche yorumu, "Üçüncü Senfoni"<sup>5</sup> "Gece Yarısı Şarkısı"nda (*Mitternachtslied*) hissedilmektedir. Keza *Kindertotenlieder*'i bestelerken de Mahler'in "Wesendonck'un Mektupları"nı (Wagner, 2018) okuduğu bilinmektedir. Wagner'in psikolojik ve ruhsal gelişim aşamalarını müzikal olarak tasvir ettiği eser ise *Parsifal*'dir. Mahler'in tekniği, Wagner'in müzikal dramadaki senfonik orkestra tarzına nazaran mutlak müziğin metafizik özgürlüğüne daha fazla sahiptir ve bu özgürlük alanı ile mutlak müzik arasında semantik bir spektrum kazanır. Fakat bu metafizik özgürlüğün gelişimi, Mahler'in eserlerinde tiyatral olanın ötesine geçer. Wagner, ilâhi küreden gelenin insanlar üzerindeki tezahürünü (*enkarnasyon*) temalaştırırken, Mahler'deki yol ise Wagner'dekin aksine dünya üzerinden cennete giden yoldur. Mahler'e göre bu durum kendisini en açık hâliyle, evrenin küresel bir uzay sesi yarattığı *Sekizinci Senfoni*'de kendini gösterir. Mahler bu uzamsal ses ile kendi polifonisi için alan yaratır. Mahler, bu kozmik müzik anlayışını, Goethe'nin *Faust*'unun ikinci cildindeki sonuca dayandırmıştır. Daha açık bir deyişle *Faust*'taki netice, Mahler'e ses gruplarını dinamik olarak değişen sondaj unsurları olarak müzikalleştirme imkânı tanımıştır. Gerçekten de Mahler, üç bakımdan da evsiz olduğuna dair yukarıda alıntılanmış olduğumuz Yahudilik kaynaklı sürgünlüğüne kozmik olarak tınlayan bir evrenden daha iyi bir vatan bulamazdı! (Ayrıca bkz. Vill, 1979).

Mahler'de de gözümüze çarpan "görünmez tiyatro" talebi, Kleist'in sahneden uzak tiyatrosuna dair Goetheci eleştirilere varıncaya dek eski bir tartışma konusuna ilgi çekmektedir. Nitekim aynı tartışma, Wagner açısından da canlılığını korumuş ve Goethe'nin geleneksel tiyatro türlerine karşı antipatisi, onun Faust ile birlikte tüm sahne geleneklerini aşan yeni bir tip pratik tiyatro biçimini önermesine yol açmıştır. Wagner'in kendisine model aldığı bu yeni biçim, yaşamının son yıllarında, müzik tiyatrosunun başlatıcısı olarak Beethoven'ın, drama öncesi müziğin temsilcisi olarak Bach'a dönüşmesine tekabül etmektedir. Öte yandan Wagner'in geç dönem yazılarında karşımıza çıkan bu "görünmez tiyatro" fenomeni, kutsal olanı, müzikal ve estetik bir şekilde sunarak kültürün görselleştirilmesine baskın gelen, görünmez bir inanç alanının kurulması amacıyla hizmet etmektedir. Nitekim Mahler'in kozmik müzik anlayışını içeren *Sekizinci Senfoni*'ni büyük bir Goethe ilahisi olarak bestelemesi de bu yeni "görünmez tiyatro" fenomeninin etkisi altında gerçekleşmiştir.

#### 4. Sonuç

Şüphesiz ki hiçbir sanatçının sanatsal yaratıcılığı ve estetik algısı, içinde yaşadığı tarihsel koşullardan ve çağdaşı olan felsefi görüşlerden bağımsız değerlendirilemeyecek kadar sosyo-politik, ekonomik ve düşünsel arkaplânla iç içedir. Kimi sanatçıda yerleşik düzene bir tepki olarak kimi sanatçıda süregelen normlara ve değerlere bir katkı olarak ortaya çıkan sanatsal üretim, içinde filizlendiği toplumun felsefi ve tarihsel pozisyonundan ayrı değerlendirilemez. Bu bakımdan klasik müziğin duayenlerinden Richard Wagner'in Gustav Mahler üzerindeki etkisi de yalnızca müzikal açıdan ele alınamayacak kadar Beyreuth kültürüne ve Alman felsefesine (özellikle de

<sup>5</sup> 1893-1896 yılları arasında bestelenen "Üçüncü Senfoni", belki de gelmiş geçmiş en uzun senfoni olarak altı bölümden oluşmaktadır.

Schopenhauer felsefesine) yaslanan entelektüel bir arkaplâna ve sosyal çevre ortaklığına dayanmaktadır. Dolayısıyla Wagner ve Mahler'in müzik anlayışlarındaki ortaklıklar; Mahler'in Wagner'in eserlerinin icra edilmesi konusunda sarf ettiği gayret ve Wagner eserlerinin icrasına kattığı yorumlar, bu felsefi iklim ve tarihsel arkaplân hattında seyredildiğinde, Wagner ve Mahler dönemlerinde Alman felsefesinin sanatsal temsil ile kurduğu ilişkiye dair ilgi çekici noktalar bulgular ortaya çıkmaktadır. Bu kültürel, tarihsel ve felsefi birikim, Alman felsefesinde sanat üzerine yazıp çizmiş tüm önemli düşünürlerin katkılarıyla biçimlendirilerek müzik felsefesine uzanan hesaplaşmaların bir ürünüdür. Dolayısıyla bu bildiriyle, Wagner ve Mahler'in müzikal anlamda kurdukları ilişki, Mahler üzerindeki Wagner etkisiyle sınırlandırılmamış; Nietzscheci tabirle müziğin ruhundan tragedyanın doğuşu ışığında mimetik sanat anlayışı hakkındaki tartışmalar, Alman kültür felsefesindeki 'ayniyetsizlik' sorununa referansla tartışılmış ve Wagner ile Mahler'in müzik anlayışları üzerindeki felsefi arkaplân bilhassa Schopenhauer felsefesi üzerinden ele alınmıştır. Nitekim Wagner ile Mahler'in beraberce en çok etkisi altında kaldıkları filozofun Schopenhauer olduğu görülmektedir. Her iki besteci de Schopenhauer'in "İsteme ve Tasavvur Olarak Dünya" yapıtından etkilenerek atonal bir müzik anlayışı geliştirmiştir. Wagner'in "*Tristan ve Isolde*" operası; Mahler'in ise - vokal partilere yer vermediği - (1, 5, 6, 7, 9 ve hatta tamamlanmamış 10 numaralı) senfonilerinde Schopenhauer'in müzik tanımlamasına uyan bir bestecilik perspektifi sundukları görülmektedir. Mahler'in müziğinde genel olarak bulunan 'trajik' ile 'komik' olan arasındaki çatışmanın Schopenhauerci dünya görüşüyle uyum içinde olduğunu görülmektedir. Bu nedenle hem Wagner'in hem de Mahler'in müziklerinin felsefi zemininde Schopenhauer'in etkisinin, tüm diğer filozoflardan daha fazla olduğu anlaşılmaktadır. Tüm bu tartışmaların yanında, Yunan ve Alman kültüründe sanat anlayışı bakımından yaşanan kopuşlar ve Almanlar tarafından yakalanması arzulan Yunan sanatına dair kilometretaşları incelenmiş olup; Alman halkının tarihsel olarak totaliter Nazizim döneminde yaşadığı toplumsal travma ve patolojiyi estetik bir *pathos* ile aşma girişimi de ele alınmıştır. Varoluşsal sancılara ve ayniyetsizlik şeklinde zuhur eden bir "özgün kimlik bulamama" çıkmazına yol açan sosyal patoloji, otantik bir sanat felsefesiyle aşılmaya çalışılmış; estetik bir yapıbozumdan politize edilmiş estetiğe geçtiği tarihsel süreçte Alman kültürü, 'Nazizim' mitosunu bir 'gelecek mitosu' ile değiştirerek kendi tarihini ve kimliğini yapıtlaştırmıştır. Bu süreci, Wagner ve Mahler müziğinin ardında yatan felsefi arkaplanın baş mimarlarına, Sokrates, Euripides, Nietzsche, Feuerbach, Schiller, Schlegel ve özellikle de Schopenhauer'a götürerek ele aldığımız çalışmada, Alman felsefesinin genel olarak estetikle, özel olarak da müzikle kurduğu ilişkiyi ayniyetsizlik üzerinden yorumlamayı denedik. Hegel, Nietzsche, Heidegger, Hölderlin, Bachofen, Schiller ve Benjamin gibi isimler üzerinden sorgulanan trajik ve mimetik temsilin *mitos* ile ilişkisi, öykünmecî sanatın Yunan ve Alman geleneklerindeki farklı tezahürlerini mukayese ederek tartışmayı, çağın dini haline gelen sanat kültürünün kutsallığına eleştirel yaklaştığımız bir noktaya taşıdı ve tam da burada Wagner müziğinin Mahler üzerindeki etkisinin, Alman felsefesinde o dönemin ruhunu yansıtan 'yüce olana öykünme' ve 'mimetik yaratıcılık' ile ironik bir yakınlık içinde olduğunu ifade etmiş olduk.

**KAYNAKÇA**

- Bacofen, J.J. (2020). *Das Mutterrecht*. Kessinger Publishing.
- Blaukopf, K. (1969). *Gustav Mahler oder Der Zeitgenosse der Zukunft*. Viyana: Molden Yay.
- Borchmeyer, D. & Maayani, A. & Vill, S. (2000). *Richard Wagner und die Juden*. Stuttgart · Weimar: B. Metzler Yay.
- Diderot, D. (2014). *Oyunculuk Dersleri*, (T. Kanbur, Çev.) Kafekültür yay.
- Hamann, B. (2012) *Hitlers Wien. Lehrjahre eines Diktators*. Piper Yay.
- Lacoue-Labarthe, P. (1986). *Die Nachahmung der Modernen*. Berlin: Engeler yay.
- Lacoue-Labarthe, P. & Nancy, J.L. (1994) *Il Mito Nazi*, Genoa: Il Melangolo Yay.
- Mahler, G. (1997). *Ein Glück ohne Ruh'*. *Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*. H.L.de LaGrange & G. Weiß (Ed.). Berlin: Btb yay.
- Marx, K. (2016). *Louis Bonaparte'in On Sekiz Brumaire'i*, (T.Bora, Çev.) İstanbul: İletişim yay.
- Maser, W. (2001). *Adolf Hitler. Legende - Mythos – Wirklichkeit*. Bechtle Yay.
- Nietzsche, F. (2020) *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*. (İ.Z.Eyüboğlu, Çev.) İstanbul: SAY yay.
- Okan, C. (2024) *Schopenhauer'in Metafizik Sistemi ve Bu Bağlamda İsteme Kavramının Wagner ile Richard Strauss'un Eserleri Üzerinden Analizi*, MSGSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.
- Partsch, E.W. & Pausch, O. (1997). *Die Ära Gustav Mahler. Wiener Hofoperndirektion 1897–1907. Cortina I: Materialien aus dem Österreichischen Theatrumuseum und der Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek*, Viyana: Böhlau Yay.
- Rohde, E. (2010). *Psyche*, Nabu Press.
- Schelling, F.W.J. (1914). *Briefe über Dogmatismus und Kritizismus*. O. Braun (Ed.), Leipzig: Felix Meiner Verlag.
- Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Reclam, Philipp, jun. Verlag, I.Baskı, 2002.
- Schreiber, W. (1971). *Mahler*. Hamburg: Reinbek Yay.

Vill, S. (1979). *Vermittlungsformen verbalisierter und musikalischer Inhalte in der Musik Gustav Mahlers. Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft içinde VI.Band*, Tutzing: Schneider Yay.

Wagner, C. (1977). *Die Tagebücher 1878–1883, II.Band*, Münih: Piper Yay.

Wagner, R. (2018). *Briefe Richard Wagner's an Otto Wesendonck*. Palala Yay. (Scholar Select)

Wagner, R. (2016). *Der Ring des Nibelungen, Das Rheingold / Die Walküre / Siegfried / Götterdämmerung (Vollständiges Textbuch)*. M. Holzinger (Ed.), Holzinger Yay.

Wagner, R. (2015). *Über Staat und Religion / Religion und Kunst*. Hofenberg Yay.