SOSYOLOJİ DERGİSİ

Başvuru: 13 Nisan 2017
Revizyon gönderimi: 23 Mayıs 2017
Kabul: 4 Haziran 2017
Online First: 28 Temmuz 2017

Copyright © 2017 • **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sosyoloji Bölümü**

tjs.istanbul.edu.tr
DOI 10.16917/iusosyoloji.331330 • Haziran 2017 • 37(1) • 13–44

Özgün Makale

Richard Wagner'in Siyasal Düşünceleri: Modernite Eleştirisi ve Ulusal Sanat Anlayışı

Ateş Uslu[1]
İstanbul Üniversitesi

Öz

Richard Wagner gerek opera üzerine görüşlerini, gerekse sanat, siyaset ve toplum arasındaki ilişkilere dair fikirlerini 1840'lardan itibaren kaleme aldığı makaleler ve kitaplarla sistemli bir şekilde özetlemiştir. Siyaset ve sanat üzerine çalışmalarında kültürel milliyetçilik ile birlikte modernite eleştirisi sürekli olarak işlenen unsurlar arasındadır. Alman ulusunun kültürel açıdan diğer uluslar karşısındaki özgüllüğü ve üstünlüğünü vurgulamış, ulusal kültür unsurlarını keşfetmek için köy yaşamına, ulusal tarihe ve efsanelere dönmenin gereğini ön plana çıkarmıştır. Feuerbach ve Proudhon gibi düşünürlerden etkilenmiş ve 1840'ların sonundan itibaren romantik bir modernite eleştirisi geliştirmiştir. Wagner 1850'lerin ortasından itibaren Schopenhauer etkisiyle kimi görüşlerini değiştirse de modernite eleştirisi yapmaya devam etmiştir, ancak olgun Wagner geleceğe ilişkin bir ütopik bakış açısı ya da iyimser tavır benimsemekten uzaktır; yine aynı dönemde Wagner'in kültürel milliyetçiliğinin ırkçı tonlarının önem kazandığı da gözlemlenir.

Anahtar Kelimeler

Richard Wagner • Siyasal düşünce • Modernite • Romantik antikapitalizm • Alman milliyetçiliği

1 Ateş Uslu (Doç. Dr.), İstanbul Üniversitesi, Siyasal Bilgiler Fakültesi, Siyaset Bilimi ve Uluslararası İlişkiler Bölümü, Alemdar Cad. Alemdar Mah. 34000, Fatih İstanbul. Eposta: ates.uslu@istanbul.edu.tr

Atıf: Uslu, A. (2017). Richard Wagner'in siyasal düşünceleri: Modernite eleştirisi ve ulusal sanat anlayışı. *Sosyoloji Dergisi, 37,* 13–44.

Richard Wagner (1813-1883), XIX. yüzyılın en etkili opera bestecileri arasındadır. Wagner kendi döneminin yaygın müzikal estetiğini ve opera konvansiyonlarını reddetmiş ve "bütünsel sanat eseri" (*Gesamtkunstwerk*) kavramı üzerinden kendi "müzikal drama" anlayışını geliştirmiştir. Wagner'in opera tarihine katkısı, yazdığı librettolar ve yaptığı besteler ile sınırlı kalmamıştır; besteci gerek opera üzerine görüşlerini, gerekse sanat, siyaset ve toplum arasındaki ilişkilere dair fikirlerini 1840'lardan itibaren kaleme aldığı makaleler ve kitaplarla sistemli bir şekilde özetlemiştir. Gençliğinden itibaren Alman milliyetçi ideolojisinin etkisi altında kalmış, onun gelişmesine katkıda bulunmuştur. Ancak siyasal düşüncesi bu düzlemle sınırlı kalmamıştır; döneminin önde gelen düşünürlerinin -öncelikle Pierre-Joseph Proudhon (1809-1865) ve Ludwig Feuerbach'ın (1804-1872), daha sonra Arthur Schopenhauer'in (1788-1860)- eserlerini yakından takip etmiş, onlardan etkilenerek yazdığı yazılarıyla XIX. yüzyılın entelektüel tartışmalarına katkılar yapmıştır. Hayatının sonuna doğru Friedrich Nietzsche (1844-1900) ile de yakın bir temas içine girmiştir.

Wagner'in hayatta olduğu dönemden itibaren sanatçı hakkında incelemeler yayımlanmaya başlamıştır. Bu şekilde oluşmaya başlayan kapsamlı Wagner literatürü içinde çok sayıda yazar, sanatçının eserlerini felsefi bir çerçeveye yerleştirmeye çabalamıştır. Wagner'in felsefi okumalarının en önemlileri arasında Bernard Shaw'ın (1856-1950) Wagner'in *Der Ring des Nibelungen* (*Nibelung'un* Yüzüğü) dörtlemesi üzerine felsefi bir yorum denemesi olan *The Perfect Wagnerite* (*Mükemmel Wagnerci*) başlıklı 1898 tarihli kitabı ve Thomas Mann'ın (1875-1955) 1933 yılı başlarında yazdığı *Leiden und Größe Richard Wagners* (*Richard Wagner'in Acıları ve Büyüklüğü*) başlıklı kitabı sayılabilir. Sonraki dönemlerde de çok sayıda araştırmacı Wagner'in eserlerinin felsefi ve siyasal yorumları üzerine kapsamlı çalışmalar kaleme almıştır.

Bu çalışmada Wagner'in siyasal düşüncesinin gelişimi ve siyaset ile sanat arasında kurduğu ilişki, düzyazı eserleri temel alınarak incelenecektir; müzikal dramalarının felsefi açılımlarının ayrıntılı bir incelemesi bu yazının kapsamı dışında kalmaktadır.[2] Wagner'in eserlerinin Nietzsche gibi düşünürler tarafından yorumlanması ve Nazi Almanyası'nda yaptığı etkiler de bu yazıda inceleme konusu yapılmamıştır.[3]

Yazıda Wagner'in siyasal düşüncelerinin ve sanat felsefesinin modernite ve kapitalizm yorumları ile nasıl bir bağlantısı olduğu araştırılacaktır. Öncelikle sanatçının gençlik dönemi çalışmalarına ve "romantik operalar" dönemi olarak adlandırdığı döneme değinilecektir. Wagner'in 1848 devrimlerini izleyen on yıl boyunca yoğun bir çalışma faaliyetinin sonucu olarak kaleme aldığı bir dizi teorik eserde geliştirdiği düşünceler, yazının ikinci bölümün konusunu teşkil etmektedir. Son bölümde ise Wagner'in 1850'li yılların sonundan itibaren kaleme aldığı eserler, dönemin siyasal gelişmeleri ile paralellikleri de dikkate alınarak incelemeye tâbi tutulacaktır.

2 Bu konuda bk. Borchmeyer (2003), Bermbach (2003), Dahlhaus (1979).

3 Bu konular için bk. Ekren (2016, s. 97–109, 113–115).

Alman Kültürel Milliyetçiliği ve Genç Richard Wagner

Carl Maria von Weber Etkisi Altında Genç Bir Besteci

Wagner, Leipzig ve Dresden gibi Saksonya şehirlerinde geçen çocukluk yıllarında dönemin opera repertuarı ile tanışmaya başladı. Otobiyografik notlarında, dokuz yaşında Dresden'de Carl Maria von Weber'in (1786-1826) *Der Freischütz* (1821) operasından çok etkilendiğini, bu dönemde Dresden'de bulunan ve operasının temsillerini bizzat yöneten Weber'e yönelik büyük bir saygı geliştirdiğini anlatır (Wagner, [1843] 1976, s. 20). *Der Freischütz* operası 1820'li yılların Alman toplumu üzerine gerek müzikal dokusuyla, gerekse tematik yapısıyla önemli bir etki yapmıştır. Librettosunu Friedrich Kind'in (1768-1843) kaleme aldığı operada, bu dönemde pek çok Avrupa ülkesinde yayılan romantik temalar işlenir. Ortaçağ köy yaşamını anlatan sahneler, ormanların puslu ve gizemli havası içinde gelişen olaylar, iyi ile kötünün savaşının fantastik temalarla anlatılması dönemin seyircilerini cezbetmiştir. *Der Freischütz* aynı zamanda müzikal yenilikleriyle de dikkat çeker. Müzikal yapısı XVIII. yüzyıl sonundan beri Alman operalarının yaygın formu olan *Singspiel*'leri ("şarkılı oyun"ları) anımsatır; tıpkı diğer *Singspiel*'ler gibi *Der Freischütz*'te de müzikal bölümler ile konuşmalı diyaloglar birbirini takip eder. Eserde bu dönemlerin İtalyan ve Fransız melodi ve armoni anlayışlarının etkisi kendini gösterir, ancak besteci kimi bölümlerde (özellikle ikinci perdenin sonlarında yer alan fantastik sahnelerde) yerleşik armoni kalıplarının dışına çıkar, disonant aralıkları kullanarak ve orkestrasyonda karanlık, gölgeli bir renk sağlayan enstrümanları ön plana çıkararak romantik tınıya ağırlık verir. Bütün bunlar, *Der Freischütz*'ün Alman dinleyiciler tarafından yenilikçi (ve Alman ulusal temalarını iyi bir şekilde yansıtan) bir eser olarak yorumlanmasına zemin hazırlamıştır.

Wagner, çocukluk yılları üzerine anılarında 1820'li yıllarda Wolfgang Amadeus Mozart'ın (1756-1791) kimi eserlerini de dinlediğini anlatır, ancak bu dönemde Mozart'ın eserlerinden sadece *Die Zauberflöte* (*Sihirli Flüt*, 1791) operasının uvertürünü severek dinlediğini, *Don Giovanni* gibi operaları ise İtalyanca librettolar üzerine bestelenmesi nedeniyle beğenmediğini söyler; Mozart'ı kendi deyişiyle "derinlemesine" tanımayı ve sevmeyi öğrenmesi ise ancak 1830'lu yıllarda mümkün olmuştur (Wagner, [1843] 1976, s. 20, 25). Wagner'in kendi çocukluk dönemi üzerine geliştirdiği anlatının gerçeği hangi derecede yansıttığını bilmek mümkün değildir. Sanatçı bir yandan 1843'te yazdığı otobiyografik metinde karşımıza çıkan bu anlatıda sanattaki "Alman" olmayan unsurları, bu arada *Don Giovanni* (1787) gibi Mozart operalarını da reddeden bir çocuk portresi çizerek 1840'larda bilinçli olarak savunusunu yaptığı ulusal sanat anlayışını kendi çocukluk yıllarından itibaren benimsediğini kanıtlamak istemektedir. Diğer yandan, bu değerIendirmeleri 1820'li yıllarda Alman devletlerinde "ulusal müzik" üzerine yapılan tartışmaları da anımsatmaktadır; bu dönemde Alman müziğinin ve Alman operalarının evrenselci temalardan ve İtalyan müziği unsurlarından kurtulması gerektiği yönünde fikirler yaygınlaşmış durumdadır.

Genç Wagner 1830'lu yıllarda opera besteleme çabalarını yoğunlaştırdı; bu dönemden ömrünün sonuna dek kendi yazdığı librettolar üzerine beste yaptı. Weber'in doğrudan etkisini taşıyan *Die Feen* (*Periler*) adlı bir opera besteledi ancak bu operanın sahnelenmesi ancak bestecinin ölümünden sonra, 1888'de mümkün oldu. *Die Feen* partisyonunu tamamladığı ve *Das Liebesverbot* (*Aşk Yasağı*, 1836) adlı yeni operası üzerine çalıştığı 1834-1836 yıllarına ilişkin olarak kaleme aldığı otobiyografik notlarda "İtalyanların karakter yokluğunu ve tembelliğini", "modern Fransızların uçarı hafifliğini" reddettiğini belirtir; Wagner'in anlatısına göre bu kötü örnekler "ciddi ve bilinçli Almanlar"ı gerçek sanat eserleri ortaya koymaya çağırmaktadır (Wagner, [1843] 1976: 28). Ancak besteci bu dönemde hem kendisinin Fransız ve İtalyan müziklerinin etkisini bertaraf etmekte yetersiz kaldığını, hem de Alman taşra şehirlerindeki opera seyircilerinin yabancı ülkelerde temsil edilip onaylanmış olan eserleri izleme beklentisi içinde olduklarını ve bunun dışına çıkan eserleri beğenmediklerini de ekler (Wagner, [1843] 1976, s. 30, 32); böylece gerçek anlamda "Alman" ulusal özellikleri taşıyan sanat eserlerini Alman seyircilere sunmasının 1830'larda henüz mümkün olmadığını anlatır.

Paris Yılları: Alman Ulusal Müziğini Konumlandırma Çabaları (1839-1842)

Wagner 1830'lu yıllarda Leipzig, Magdeburg, Königsberg (günümüzde Kaliningrad) ve Riga'da yaşadıktan sonra Paris'e yerleşti ve 1839-1842 yılları arasında bu şehirde yaşadı. Bu dönemde Paris'te "Temmuz Monarşisi" olarak da bilinen anayasal monarşi rejimi hakimdi; Orléans hanedanından kral Louis-Philippe (1776-1850, hük. 1839-1848), liberal aristokratların ve burjuvazinin oluşturduğu bir hegemonik blokun desteğiyle hüküm sürüyordu. Paris 1830'lu yıllar boyunca Claude-Henri de Saint-Simon (1760-1825), Charles Fourier (1772-1837) ve Pierre Leroux (1797-1871) gibi sosyalist teorisyenlerin ve Pierre-Joseph Proudhon gibi anarşist düşünürlerin fikirlerinin geliştiği bir şehirdi. Proudhon'un *Qu'est-ce que la propriété?* (*Mülkiyet Nedir?*) kitabı 1840 yılında, Wagner'in Paris'te bulunduğu dönemde yayımlandı; bestecinin hayatının sonuna kadar süren Proudhon hayranlığının bu dönemde başlamış olması muhtemeldir (Deathridge, 2008, s. 48; Trippett, 2013, s. 138).

Wagner Paris'te bir yandan bu fikir tartışmalarını takip etti, diğer yandan da üç ayrı sahnede (Le Peletier, Opéra-Comique ve Théâtre des Italiens [İtalyanlar Tiyatrosu] sahnelerinde) yapılan opera prodüksiyonlarını izleme fırsatı buldu.[4] Le Peletier tiyatrosunda, bu dönemde Fransa'da en etkili opera türü olan *grand opéra* (büyük opera) üslubunda eserler sahneleniyordu. Büyük bir prodüksiyon, sahne efektleri, geniş bir orkestra ve bale gibi çok çeşitli unsurlar içeren bu eserlere örnek olarak Daniel-François-Esprit Auber'in (1782-1871) *La muette de Portici* (*Porticili Dilsiz Kız*, 1828), Giacomo Meyerbeer'in (1791-1864) *Robert le Diable* (Şeytan Robert,

4 XIX. yüzyılda Paris'teki opera sahneleri için bk. Uslu (2016, s. 126).

1831), *Les Huguenots* (*Huguenot'lar*, 1836) ve Fromental Halévy'nin (1799-1862) *La juive* (*Yahudi Kız*, 1835) operaları örnek olarak verilebilir. Wagner bu dönemden itibaren *grand opéra* repertuarı ile diyalektik bir ilişki geliştirdi; bir yandan *grand opéra* eserlerinin çoğunun (özellikle Meyerbeer'in operalarını) derinliksiz olduğunu, seyirciler üzerinde etki bırakmaya odaklandığını ve gerçek anlamda metin-müzik bütünlüğü kuramadığını ileri sürerek eleştirdi, diğer yandan da sözkonusu eserlerin dramatürji ve müzik alanında getirdiği yeniliklerden etkilendi.

Wagner Paris'te bulunduğu dönemde kaleme aldığı yazılarında sadece *grand opéra* üslubuna değil, İtalyan operalarına karşı da bir reddiye geliştirir. Bu dönemde Paris'in İtalyan operalarının da temsillerinin yapıldığı bir şehir olması ve Gioacchino Rossini (1792-1868) gibi İtalyan bestecilerin *grand opéra* tarzında eserler bestelemeleri Wagner'in kendi "ulusal müzik" anlayışını hem Fransız, hem de İtalyan müzik anlayışlarına karşı konumlandırma gereği duymasına yol açmıştır. Fransız ve İtalyan bestecilerin yüzeysel eserleriyle seyircileri etkileme çabasında olduğu ve operalarının birbirine yapay bir şekilde eklemlenen parçalardan oluştuğu yönündeki eleştiriler bu dönemden itibaren çoğu metninde karşımıza çıkar. Aynı dönemde uvertürler üzerine yazdığı bir incelemede opera uvertürlerinin birbirinden ayrı, bağımsız temaların keyfi bir şekilde ve sadece dinleyiciler üzerine etki yapması amacıyla eklemlendiği "potpuri" uvertürleri eleştirir; bu geleneğin Gaspare Spontini'nin (1774-1851) *La Vestale* (*Vesta Rahibesi*, 1807) operasıyla başladığını söyler (Wagner, [1841a] 1976, s. 238–239).

Wagner kıyasıya eleştirdiği İtalyan ve Fransız opera geleneklerinin karşısına Alman müziğini koyar. "Alman Müziği Üzerine" başlıklı 1840 tarihli yazısı, bu dönemde "Alman ulusal beğenileri"ni nasıl kurguladığı konusunda ipuçları içermektedir. Wagner'e göre Almanlar gerçek anlamda müzisyen olarak adlandırılabilecek yegâne insanlardır, çünkü müzik sanatını sanat için severler, tutkuları kamçılamak için vülger bir aracı veya zenginlik ve şöhret elde etmenin bir yolu olarak görmezler (Wagner, [1840] 1976, s. 154). Yazar operanın kökenlerinin İtalya'da olduğunu hatırlatır ve ortaya çıkışından itibaren dünyaya fazlaca saplanmış olduğunu söyler; ona göre "düşünceli ve duygulu" Almanlar için böyle bir sanatın pek çekici olmaması anlaşılabilir bir olgudur (Wagner, [1840] 1976, s. 154–155). Alman müzik geleneğinin en önemli örneği olarak halen *Der Freischütz* operasını görür. Ona göre Weber'in sözkonusu operası derinlikli bir şekilde Alman milliyetinin izini taşır. Alman sanatında "şeytan" konusunun işleniş tarzı bile tüm diğer sanat geleneklerinden farklıdır; Alman olmayan sanatçıların eserlerinde "şeytan" bir dış etki unsuru olarak işlenir, kötülüğün olduğu yerde şeytan devrededir. Alman sanatında ise şeytani unsur mistik formlarda kendini gösterir, kötülük doğal olaylarla, insan ruhuna ilişkin konularla ortaya çıkar, çünkü bu eserlerde insana dışsal olan doğa ile insan ruhu birbiriyle karışır (Wagner, [1841b] 1976, s. 259). Bu anlatı, insanın doğa ile olan ilişkisinin irrasyonel unsurlarla birlikte çok yoğun bir şekilde ortaya çıkmasının övüldüğü romantik sanat anlayışının ve romantik milliyetçi söylemin iyi bir örneğidir.

Alman sanatçıların insan ve doğa arasında doğrudan ilişkiler kurmasını övdüğü ve ulusal bir müzik bestelemeye daha meyilli olduklarını öne sürdüğü bu dönemde kaleme aldığı kimi metinlerde Fransız bestecilerin de gerçek anlamda ulusal bir müzik meydana getirebildiğini söyler. Bu noktada özellikle *opéra-comique* tarzında Fransız operaları üzerinde durur. Ona göre komik tarzda operalarda metin yazarı ve bestecinin kitleler üzerinde büyük bir etki yapmalarının şartı, ulusal alışkanlıklara uyum göstermek, bu alışkanlıklarla özdeşleşmektir. Şair ulus içinde yaygın olan deyişleri, kelime oyunlarını kullanır, besteci ise ya halk ezgilerini müziğine dâhil eder ya da ulusal beğeni ve karakter ile ilişkili bir müzik besteler. Bu ezgilerin ulusal niteliği ne kadar belirgin olursa, bu ezgiler halk tarafından o kadar yaygınlıkla beğenilecektir. Dönemin en önemli Fransız bestecilerinden olan Auber, yazdığı komik operalarda bu yönde büyük bir başarı sağlamıştır (Wagner, [1842a] 1976, s. 308). Wagner bu noktada kayda değer bir tespit yapar: Ona göre Auber'in eserlerinde milliyet ruhunu bu denli başarılı bir şekilde yansıtması, Alman seyircilerin de bu eserleri beğenmelerini sağlamıştır. Başka bir deyişle, Alman seyirciler, başka bir ulusun (Fransızların) ulusal ruhunu yansıtan eserleri, tam da bu ulusal ruhu iyi bir şekilde yansıttığı için beğenmişlerdir. Bununla birlikte, bu durum, sözkonusu beğeninin sınırlarını da çizmiştir; Alman seyirciler Auber'in operalarının temsili sırasında her şeyi bir kenara bırakarak ruhlarını bu eserlere verememişlerdir, tam da bu nedenle bu eserlerin sık sık temsil edilmesine rağmen Alman besteciler bu eserlerden etkilenerek besteler yapmamışlardır (Wagner, [1842a] 1976, s. 317). Dolayısıyla Auber'in eserleri bir yandan "ulusal" nitelikleriyle ilgi çekmiş, ancak bu "ulusal"lığın yabancı niteliği sözkonusu eserlerin benimsenmesini sınırlamıştır. Wagner böylece bir defa daha "saf" olduğunu varsaydığı bir Alman ulusal kimliği ve sanat anlayışı anlatısı geliştirir. Halévy'nin *La Juive* operasının Almanya'da Auber'in operalarından çok daha kapsamlı bir etki yaptığını da belirtir; Almanlar bu eseri beğenerek dinlemekle kalmamışlar, bu esere karşı içsel bir sempati de geliştirmişlerdir. Bu durum, Wagner'e göre Almanların sözkonusu eser ile aralarında bir "akrabalık" bağı olduğunu idrak etmelerinden kaynaklanır, zira *La Juive*'de bir Alman besteci olan Ludwig van Beethoven'ın (1770-1827) dehasının izlerini görmüşlerdir; ayrıca Halévy'nin üslubunun özgürlüğü ve tutkulu enerjisi de Almanları cezbeden unsurlar olmuştur (Wagner, [1842a] 1976, s. 317).

Wagner genel olarak "yabancı" bestecilere kapsamlı eleştiriler geliştirdiği bu dönemde *grand opéra* etkisi altında kalmaktan ve Meyerbeer ile yakın bir temas geliştirmekten geri durmadı; bu üslubun etkilerini belirgin bir şekilde taşıyan *Rienzi* operasını besteledi. Daha sonra bu opera hakkında yazdığı yazılarda bu eserin gerek sahneleme, gerekse müzik açısından görkemli bir eser olmasıyla, seyirci/dinleyici üzerinde büyük etkiler yapmasıyla, parlak perde finalleri, geçit törenleriyle *grand opéra*'nın temel özelliklerini yansıttığını belirtti (Wagner, [1851c] 1976, s. 45). Paris döneminde bestelediği bir diğer opera olan *Der fliegende Holländer* (*Uçan*

Hollandalı) operasında ise Weber ve Heinrich Marschner (1795-1861) gibi Alman bestecilerin 1820'lerde bestelediklerı eserlerden bir ölçüde etkilense de kendi müzikal üslubunu daha yoğun bir şekilde işlemeye başladı.

Dresden Yılları: Romantik Operalar ve Devrimci Faaliyet (1842-1848)

Wagner, Fransa döneminden birkaç yıl sonra, 1851 yılında kaleme aldığı otobiyografik notlarında Paris'te kaldığı sürenin sonlarına doğru, daha önceden hiç tatmadığı türden bir "duygusal ve nostaljik bir yurtseverlik" hissiyatının onu sardığunu söyler. Wagner'e göre bu yurtseverliğin herhangi bir siyasal rengi yoktur; bu dönemde Alman politikasına da Fransız politikasına da herhangi bir ilgi duymamaktadır (Wagner, [1851c] 1976, s. 61–62). "Politik yurtseverlik"i "duygu olarak yurtseverlik"ten ayırması kayda değerdir; "politik yurtseverlik" ile, bu dönemde milliyetçilik üzerine yapılan güncel tartışmaları ima etmektedir. Prusya kralı IV. Friedrich Wilhelm (hük. 1840-1861), tahta çıkmasını takiben liberallerin talep ettiği özgürlükleri bahşetmeye hazır olduğu ve milliyetçi düşünceye de açık olduğunu gösteren açıklamalar yapmıştı (Schulze, 2003, s. 6), bu açıklamalar gerek Alman devletlerinde, gerekse sürgünde yaşayan Alman liberallerinin ve milliyetçilerinin umutlanmasına zemin hazırlamıştı. Aynu dönemde Fransa politikası için de milliyetçilik önemli bir tema idi; Fransa'nın "Doğu Politikası"[5] bu dönemde başarısızlığa uğramıştı, Fransa hükümeti Ren Vadisi'nde bulunan Alman devletleri ile olan sınırların gözden geçirilmesini talep ederek, Doğu Krizi bağlamında Fransa'da yoğunlaşan milliyetçi öfkeyi Almanya'ya doğru kanalize etmeye çalıştı, bu da Fransa'da Alman karşıtı bir söylemin, Alman devletlerinde ise Fransız karşıtlığının yoğunlaşmasına zemin hazırladı (Berger, 2006, s. 52; Cabanel, 2005, s. 511). Wagner ([1851c] 1976, s. 64–65) Paris'teki 1842 yılının ilk yarısında gelişen yurtsever duyguların kökeninin "şimdiki zamanda" değil, "geçmişte" bulunduğunun altını çizerek dönemin güncel tartışmalarına katılmadığını ve daha önceden geliştirdiği geçmişe dönük-romantik milliyetçiliği benimsemeye devam ettiğini ima eder.

Wagner Paris'ten 1842 yılının baharında ayrıldı, Almanya'ya Ren Vadisi bölgesinden doğru giriş yaptı. Ülkesine dönüşünü bir yıl kadar sonra kaleme aldığı notlarında romantik bir üslupla anlatır; Ren nehrini ilk defa gördüğünde gözlerinin dolduğunu ve "zavallı bir müzisyen" olarak "Alman vatanına sonsuz sadakat yemini ettiğini" yazar (Wagner, [1842b] 1976, s. 41–42). Ülkeye dönüşünü takiben Saksonya'nın başkenti olan Dresden'e yerleşti ve 1848'e kadar bu şehirde yaşadı. Paris'te bulunduğu sırada bestelediği *Rienzi* ve *Der fliegende Holländer* operalarını Dresden'de sahneleme fırsatı buldu. *Rienzi*'nin ilk temsili Ekim 1842'de, *Der fliegende Holländer*'in ilk temsili ise Ocak 1843'te yine yapıldı.

5 Fransa, 1839'da başlayan Osmanlı-Mısır Savaşı sırasında Kavalalı Mehmet Ali Paşa komutasındaki Mısır Hıdivliği ordularına aktif olarak destek vermişti, ancak Birleşik Krallık, Avusturya ve Prusya tarafından desteklenen Osmanlı Devleti Mısır'ı Temmuz 1840'ta Londra Antlaşması'nı imzalamaya zorlamıştı.

Wagner Dresden yıllarının başlarından itibaren Almanya'nın geçmişi ve kültürü üzerine araştırmalar yapmaya başladı. Bu araştırmalarını, 1851 tarihli otobiyografik notlarında, şimdiki zaman, geçmiş zaman ve gelecek zaman arasında kurduğu ilişkiye dayandırır. Wagner'e göre insanlar arzuları ve "sıcak içgüdüleri" tarafından geleceğe taşınırlar; bu arzular ve içgüdülere şimdiki zamanın şekil vermesi mümkün değildir, buna karşılık geçmişten alınan imgeler, bu arzular ve içgüdülerin duyularla algılanmasını sağlar (Wagner, [1851c] 1976, s. 128). Wagner böylece Alman ulusuna has duyguların bu ulusun geçmişinden alınan imgelerin hatırlanması yoluyla bir şekle büründürülebileceğini ve ulusun bu şekile geleceğe doğru ilerleyebileceğini belirtir; bütün bu anlatıda "şimdiki zaman"a ya da "modern olan"a olumsuz bir anlam yüklenir. Böylece Wagner bir yandan önceki yıllardan itibaren geliştirdiği romantik milliyetçi söylemi daha da vurgulamakta, diğer yandan da giderek artan şekilde modernite eleştirisi yapmaktadır.

Wagner 1844 yılında Weber'in mezarını ziyaret etmesi vesilesiyle kaleme aldığı konuşmada "ulusa has duygular" ile sanatçıların ilişkisi konusunda fikirlerini geliştirir. Weber'den "daha Alman" bir müzisyen görmediğini belirtir; ona göre Weber'in dehası onu ne kadar uzak bir hayal dünyasına götürürse götürsün, eserleri Alman halkının kalbi ile sıkı sıkıya bağlantılı kalmaya devam etmiştir. Weber, memleketinin efsanelerini ve masallarını dinleyen bir saf çocuk gibi Alman halkıyla beraber ağlamış ve gülümsemiştir (Wagner, [1844] 1976, s. 15). Weber ile Almanların bağını bir duygu ilişkisi olarak kurar; İngilizler Weber'e hakkını teslim edebilir, Fransızlar onu beğenebilir, ancak yalnızca Almanlar onu sevebilir, çünkü Weber, "adeta bir güzel gün" gibi, "sıcak bir kan damlası gibi", "kalbin bir parçası gibi" Almanlara aittir (Wagner, [1844] 1976, s. 15). Bu fikirler, Johann Gottfried Herder'in (1744-1803) "Halkın Ruhu" (*Volksgeist*) anlayışını anımsatır; Herder'in "Halkın Ruhu"nun temellerinin çocukların doğumlarından itibaren dinledikleri ninnilerde, kendilerine anlatılan masallarda bulunduğunu belirten görüşlerine paralel olarak Wagner ulusal kimliği masallarla, efsanelerle özdeşleştirir. Wagner'in Dresden'deki kütüphanesinde Herder ve Jacob Grimm de dâhil olmak üzere çok sayıda yazarın ulus, dil ve kültür ilişkileri üzerine kitaplarının yer alması, bestecinin bu dönemin literatürünü takip ettiğini gösterir (Trippett, 2013, s. 399–401).

Wagner bu düşüncelerini geliştirdiği, Alman masalları ve Ortaçağ Alman tarihi üzerine yoğun okumalar yaptığı bu dönemlerde, 1843-1845 yılları arasında *Tannhäuser* adlı yeni bir opera üzerine çalıştı, "romantik opera" olarak adlandırdığı bu eserin ilk temsili Ekim 1845'te Dresden'de yapıldı. Opera XIV. yüzyıl şövalye-ozanı Tannhäuser'i konu alır; bu tema Wagner'den önce ve sonra çok sayıda şair, yazar ve besteci tarafından işlenmiştir (Kröplin, 2012, s. 67). Eser bir yandan fantastik unsurları, diğer yandan halk öykülerini ve Ortaçağ Almanyası'nı konu alır ve Wagner'in romantik milliyetçiliğini iyi bir şekilde yansıtır.

Wagner *Tannhäuser*'in ilk temsilini takiben *Lohengrin* adlı yeni bir "romantik opera" üzerine çalışmaya başladı; aynı dönemde, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in (1770-1831) felsefesini radikal bir perspektiften yorumlayan ve var olan devlet kurumlarının ve dinsel anlayışların eleştirisini yapacak şekilde genişleten "genç Hegelci" ya da "sol Hegelci" düşünürlerin fikirleriyle tanıştı, bu akımla bağlantı içinde olan ve 1840'ların en etkili Alman düşünürlerinden olan Ludwig Feuerbach'ın Hıristiyanlık üzerine eleştirel görüşlerini inceledi (Deathridge, 2008: 32). Feuerbach'ın *Gedanken* über *Tod und Unsterblichkeit* (*Ölüm ve Ölümsüzlük Üzerine Düşünceler*) başlıklı 1830 tarihli eserinden çok etkilendi. Feuerbach insanlık tarihinin eski dönemlerinde bireylerin toplulukla organik bir ilişki içinde olduğunu hatırlatır, bu bağlantı bireye hayatının anlamını verir. Bu birey anlayışı Ortaçağ Katolikliği tarafından muhafaza edilmiştir; bu anlayışa göre bireyin varlığı Hıristiyan topluluğuna mensup olması tarafından belirlenir. Protestanlık ise insanların yalıtık özerkliğe sahip, atomize bireyler olduğunu öğretir, bu şekilde insanlar boşluk içine düşerler (Young, 2014, s. 34). Feuerbach din felsefesi üzerine fikirlerini *Das Wesen des Christentums* (*Hıristiyanlığın Özü*, 1841) ve *Grundsätze der Philosophie der Zukunft* (*Geleceğin Felsefesinin Temelleri*, 1843) adlı eserlerinde de geliştirmiştir. Düşünür bu dönemde geleneksel, doğaüstü Tanrı anlayışının bir kurgudan ibaret olduğunu söyler ve doğaüstü dünyanın varolmadığını belirtir; gerçek mutluluğun bu dünyanın ötesinde aranması, tek gerçek hayat olan bu hayatın değerinin düşmesi anlamına gelir; Feuerbach'a göre yapılması gereken Tanrı'nın insan yaşamından tamamen çıkarılması değil, onun doğaüstü dünyadan doğal ve insani dünyaya taşınmasıdır (Young, 2014, s. 10–11). Ona göre Yeni Ahit'te yer alan "Tanrı sevgidir" ibaresi, Tanrı'nın insanlar arasındaki sevgi içinde yer aldığı anlamına gelmektedir. Bu genel çerçeve, özellikle de Feuerbach'ın Protestanlığın birey anlayışına karşı geliştirdiği eleştiri bu dönemde Wagner'in modernite eleştirisini şekillendirmiş, insanlığın bireyselliği geride bırakarak insanlık topluluğunun parçası haline geldiği gelecek kurgusu da toplum ve siyaset üzerine düşünceleri üzerinde büyük bir etki yapmıştır.

Wagner İtalyan devletlerinde ve Fransa'da başlayan devrim dalgasının Alman devletleri de dâhil olmak üzere pek çok Avrupa devletini saydığı bir dönemde, 28 Nisan 1848'de *Lohengrin* operası üzerine çalışmalarını bitirdi. Bundan iki hafta sonra, Mayıs 1848 ortalarında "Saksonya Krallığı İçin Bir Alman Ulusal Tiyatrosu Kurma Önerisi" başlıklı metnini tamamladı (Dieckmann, 2012, s. 41). Yazar metnin başında tiyatro sanatında tüm sanatların farklı oranlarla da olsa birleşmiş durumda olduğunu söyler, bu bileşke, seyirciler üzerine tek tek sanatların yapacağı etkinin çok daha ötesinde bir etkide bulunur (Wagner, [1848] 1976, s. 137). Bu anlayış, daha sonraki yıllarda "bütünsel sanat yapıtı" terimini kullanarak geliştirdiği görüşlerinin ilk ifadelerinden biridir.

Wagner tiyatro üzerine metninde dönemin politikası üzerine değerlendirmeler yapmaktan geri durmaz; ona göre 1815 tarihli Viyana Kongresi'nden beri Alman hükümdarlar tiyatroları doğrudan denetimleri altına almışlar, tiyatroların başına

yönetici olarak tiyatro sanatı ile ilgili hiçbir bilgisi olmayan saraylıları atamışlardır, böylece tiyatro yönetimi hükümdara karşı sorumlu hale gelirken ulusun entelektüelleri tiyatro kurumuna yabancı kalmışlardır (Wagner, [1848] 1976, s. 137–138). Wagner tiyatronun Din İşleri Bakanlığı'na bağlanması gerektiğini söyler,[6] Wagner'e göre bakan tiyatronun yönetimi için "ulusun entelektüel ve ahlaki güçlerinin bütünsel ve özgür işbirliği"ni sağlamalı, böylece ulusu kendi kendinden sorumlu hale getirmelidir (Wagner, [1848] 1976, s. 139).

Wagner'in 1820'lerden 1848'e kadar uzanan dönemde sanat üzerine geliştirdiği düşünceler genel olarak incelendiğinde, bestecinin fikirlerinin bu dönem boyunca esas olarak kültürel milliyetçiliğin etkisi altında şekillendiği anlaşılabilir; bu dönemde yaygın olan romantik görüşlerin etkisiyle modernite öncesi Alman kültürünü, toplumunu ve sanatını idealize etmiş, böylece üstü kapalı bir modernite eleştirisi de geliştirmiştir. Sol Hegelcilikle ve Feuerbach ile kurduğu düşünsel ilişki ise bu modernite eleştirisini tamamlayan nitelikte geleceğe ilişkin bir dönüşüm perspektifi üzerine düşünmesini sağlamıştır. Modernite eleştirisini teorik bir boyuta yerleştiren eserlerini ise 1848-1849 Devrimleri'ni takiben kaleme almıştır.

Wagner'in Teorik Çalışmalar Dönemi ve "Müzikal Drama" Anlayışı

İnsan, Doğa ve Sanat İlişkisi Üzerine (1849-1850)

"Halkların Baharı" olarak da adlandırılan 1848-1849 Devrimleri sırasında pek çok Alman devletinde olduğu gibi Saksonya'da da bir yandan Almanya'nın ulusal birliğinin sağlanması, diğer yandan da anayasal rejim talepleri çok sayıda gösterici tarafından dile getirildi. Saksonya kralının anayasa taleplerini reddederek Prusya'dan askeri destek alması üzerine Dresden'de Mayıs 1849 yıllarında barikatlar kuruldu, devrim hareketine Wagner'le birlikte Dresden Operası'nın mimarı Gottfried Semper (1803-1879) ve sonraki yıllarda anarşist hareketin en önemli teorisyenlerinden biri haline gelen Mikhail Bakunin (1814-1876) de katıldı. Wagner devrimin yenilgiye uğramasının ardından İsviçre'ye iltica etti, 1848-1858 yılları arasında Zürich'te yaşadı.

Wagner sürgün döneminde doğa-insan ve sanat-siyaset-toplum ilişkileri üzerine ayrıntılı olarak düünme fırsatı buldu. Bu dönemde yazdığı mektuplarda Feuerbach'ın "insani" perspektifini ve doğa-insan ilişkilerine dair görüşlerinin öneminin altını çizer (Trippett, 2013, s. 285). Wagner'in bu dönemde etkilendiği bir diğer düşünür ise Proudhon'dur; Fransız anarşist yazar *Mülkiyet Nedir?* kitabında sanatçıların ve şairlerin kendileri için değil, kendilerini yaratan toplum için çalıştığını söyleyerek Wagner'in bu dönemde sanatçı-toplum ilişkileri üzerine kaleme aldığı yazılarda etkili

6 Bu dönemde pek çok Avrupa devletinde din işleri bakanlıkları sadece din konularıyla değil, eğitim ve kültür işleriyle de ilgileniyorlardı.

olmuştu; Wagner bu dönemde mektuplarında Proudhon'un "insan olduğumuzun" farkında olan tek Fransız olduğunu da belirtmiştir (Trippett, 2013, s. 138).

Wagner'in İsviçre'deki sürgün döneminin başlarından itibaren kaleme aldığı teorik eserlerin ilk örneği, 1849 yılında yayımlanan *Die Kunst und die Revolution* (*Sanat ve Devrim*) başlıklı kitabıdır. Wagner'e göre sanat ve devrim arasındaki ilişkileri incelemek için öncelikle "sanatın özü" konusuna değinmek gerekir; yapılması gereken sanatın soyut bir tanımını yapmak değil, sanatın kamusal hayatın bir sonucu, bir toplumsal ürün olarak anlamını derinleştirmektir (Wagner, [1849a] 1976, s. 9). Modern sahne sanatı iki türe ayrılır, bunlar *drama* ve *opera*dır. Ancak bu iki tür arasında belirgin bir ayrım yapılması, dramadan "müziğin idealleştirici ifadesi"nin çıkarılmasına, operadan ise "gerçek dramanın özünün ve yüceliğinin" silinmesine neden olur (Wagner, [1849a] 1976, s. 26).

Wagner'e göre gerçek sanat kollektif olarak üretilir; Yunan tragedyası sadece tragedya yazarlarının değil, Atina'nın eseridir. Ona göre Yunan sanatçısı bir yandan sanat eserinden şahsi bir zevk alır, diğer yandan da başarı ile ve kamunun beğenisi ile ödüllendirilir; onun yaptığı gerçek bir sanattır. Yazar Yunan sanatçısı ile modern sanatçı arasındaki farkları ortaya koyar. Modern sanat içinde sanatçılar gerçek "sanat eserleri" yapamazlar, bunun nedeni sanatçıların kendi yetersizlikleri değil, içinde bulundukları toplumdur. Modern sanatçı işe alınır ve ücret alır, yaptığı faaliyet aslında bir "sanatsal meslek" icra etmektir (Wagner, [1849a] 1976, s. 29–34).

İki sanat anlayışı arasındaki farklar, kamu ile sanat arasında kurulan ilişkilerde de ortaya çıkar. Wagner'e göre en parlak döneminde Yunanlıların sanatı "muhafazakâr"dır, çünkü kamu bilincinin değer verdiği, onunla uyum gösteren bir ifadedir. Modern dönemde ise gerçek sanat "devrimci"dir, çünkü sadece kitlenin fikriyle karşıtlık içinde var olabilir (Wagner, [1849a] 1976, s. 38). Böylece Wagner modern sanatı kitlenin beğenileriyle karşıtlık içinde olduğu ölçüde "devrimci" olarak tanımlar. Bu tanım, Avrupa'da XVIII. yüzyıl sonundan itibaren romantik sanat anlayışlarının gelişimi dikkate alındığında anlaşılabilir: Beethoven gibi sanatçılar 1700'lerin sonundan itibaren aristokrasi, belediye veya Kilise gibi finansal destekçilere tâbi olmaktan çıkmış, burjuva ya da aristokrat ailelere özel ders vererek ya da telif haklarından gelir elde ederek hayatlarını sürdürmeye başlamışlardı; bu özerkleşme sürecine bağlı olarak eserlerinin üslubu da önceki dönemlerin aksine finansmanı sağlayan kurum ya da kişilerin siparişlerine ya da özgül taleplerine bağlı olarak şekillenmemeye başlamıştı. Böylece XVIII. yüzyıl sonundan itibaren sanatçının özgün eser veren bir deha olduğuna dair fikirler ortaya çıktı. Bununla birlikte, XIX. yüzyıl iki sanat anlayışı arasında bir geçiş dönemi teşkil ediyordu: Bu dönem boyunca bir yandan sanatçılar "deha" sahibi olarak tanımlanma (ve kendilerini tanımlama) eğiliminde oldular, diğer yandan da seyirci kitlelerinin alışık olduğu sanatsal konvansiyonlara

ve siyasal beklentilere uygun eserler vermeye devam ettiler.[7] Wagner'in "modern sanat"ı devrimci olarak tanımlaması ve bu devrimciliği "kamunun beklentilerinden uzaklaşmak" olarak yorumlaması, gelişmekte olan ve son şeklini XIX. yüzyıl sonunda "sanat için sanat" anlayışında bulunan bir modern sanat anlayışı üzerine yaptığı gözlemlerin bir sonucudur.

Wagner, *Sanat ve Devrim* kitabında gelecekte geliştirilmesi gerektiğini düşündüğü sanat anlayışından bahseder. Ona göre geçmişin sanat anlayışlarına, eski Yunan sanatına doğru bir dönüş yapılmalıdır, ancak bu dönüş "eski"nin tam anlamıyla ihya edilmesi şeklinde de olmamalıdır. Wagner'e göre Yunan sanat eseri bir "güzel ulus"un ruhunu içerir, "geleceğin sanat eseri" ise tüm milliyet sınırlarının ötesine geçmeli, özgür insanlığın ruhunu içermelidir. Bu vurgu hem Feuerbach'ın gelecekte insanlık ile ilişkilenerek yeniden "topluluk"un parçası hâline gelen birey anlayışını, hem de Feuerbach'ın dâhil olduğu Hegelci geleneğin özgürleşme konusuna verdiği önemin izlerini taşır. Wagner'e göre gelecek dönemin özgür insanlığın ruhunu içeren eserlerinde ulusal karakter ancak bir "bezeme" niteliğinde olabilir, bireysel karakter farklılıklarının getirdiği bir unsur olabilir, ancak durdurucu, engelleyici bir sınır teşkil edemez (Wagner, [1849a] 1976, s. 42). Yazar böylece 1840'ların ortasına kadar çeşitli vesilelerle geliştirdiği "ulusal sanat"ı merkeze koyan anlayışın yerine "insanlık"ı temel alan bir anlayış geliştirir.

Wagner, gerçek anlamda sanatın yeniden ortaya çıkabilmesi için "sanatsal meslek" yerine "sanat"ın kurulması gerektiğini söyler, geleceğin sanatında yeni eserleri yargılayacak olan, "özgür seyirciler" olacaktır. Yazar bu dönüşümün imkânlarının nasıl ortaya konabileceği konusu üzerinde de düşünür: Ona göre "özgür seyirciler"in yaratılabilmesi için halkın temsilleri ücretsiz olarak izleyebilmesinin yollarının açılması gerekmektedir (Wagner, [1849a] 1976, s. 55–56).

Wagner'in sürgün döneminde yazdığı bir diğer eser olan *Das Kunstwerk der Zukunft* (*Geleceğin Sanat Eseri*) kitabı üzerine Ekim-Kasım 1849'da çalıştı, eser 1849 sonunda Leipzig'de yayımlandı. Wagner Feuerbach'a ithaf ettiği bu kitabında "geleceğin sanat eseri"ni bütün sanat türlerini kapsayan bir "büyük sanat eseri" olarak tanımlar; ona göre bu türden bir eserde tüm saat türlerinin yöntemlerinden yararlanılacak, ancak bu ayrı türler de ortadan kalkacaktır. Wagner tekil sanat türlerinin bütünsel bir sanat eseri içinde aşıldığı bu sanat eserinin "tamamlanmış insan doğasının mutlak, doğrudan temsilini" mümkün kılacağını belirtir. Yazara göre bu tür bir eser tek bir kişinin eseri olmayacaktır, geleceğin insanlarının kollektif eseri olacaktır (Wagner, [1850a] 1976, s. 87). Böylece sanatçı bir defa daha Feuerbachçı bir felsefi çerçeveden yola çıkar ve bireyin yalıtılmışlığını aşarak insanlık topluluğunun parçası haline geldiği bir gelecek tasavvuru üzerinden "geleceğin sanat eseri" anlayışını geliştirir.

7 Bu konuda daha ayrıntılı biz inceleme için bk. Uslu (2010, 303–304).

Wagner'e göre opera sanatı tüm sanat türlerini (özellikle dans, müzik ve şiiri) bir araya getirme çabasıdır, ancak bu çaba tam anlamıyla başarılı olamamıştır, hem tüm bu sanat dalları opera eserleri içinde kendi bağımsızlıklarını korumuşlar, tam bir füzyon içinde birleşmemişlerdir, hem de müzik tüm diğer türlere üstün bir konumda yer almıştır. Bu durumu aşmaya çalışarak bütünlüklü bir eser meydana getirmek isteyenler ise Mozart, Christoph Willibald Gluck (1714-1787) ve XIX. yüzyıl başındaki Fransız bestecilerdir (Wagner, [1850a] 1976, s. 172–175). Wagner böylece kendi sanat anlayışını eşsiz ve yeni bir anlayış olarak görmediği, daha önceden var olan bir geleneğin devamı olarak telakki ettiğini belirtir.

Wagner'in XVIII. yüzyıl sonunda ve XIX. yüzyıl başında bu yenileşmeyi sağlamaya çalışanlar arasında Alman olmayan bestecileri de sayması, 1840'lı yıllar boyunca yazdığı yazılarda geliştirdiği ulusal sanat anlayışını değiştirdiğini gösterir. Wagner sürgün döneminde sanat incelemelerini yaparken (daha önce kaleme aldığı yazılardan farklı olarak) Alman sanatı ve diğer sanatlar arasındaki ayrımı mutlaklaştırmaz; *Geleceğin Sanat Eseri*'nde "ulusal sanat"a dair yaptığı değiniler artık "evrensel sanat" anlayışını merkeze koyduğunu gösterir. Wagner'e göre insanlığın gelişiminde belirgin bir şekilde iki temel uğrak ortaya çıkar: *ulusal ve etnik* uğrak ile *ulusal olmayan evrensel* uğrak. Geçmişte "ulusal ve etnik" dönem tamamlanmıştır, günümüzde ise ikinci evrim aşaması tamamlanmaktadır (Wagner, [1850a] 1976, s. 88–89). Hegelci bir bakış açısını anımsatan bu tahlil, Wagner'in "geleceğin sanat eseri"ni "tüm insanlığın ürünü" olarak nitelemesi ile birlikte de anlam kazanır.

Wagner, *Geleceğin Sanat Eseri*'nde modern topluma ilişkin eleştiriler yapar. Ona göre yalıtık birey özgür değildir, çünkü başkalarına kayıtsız olduğu ölçüde sınırlı ve bağımlıdır. Toplumsal insan ise özgürdür, çünkü sevgi sayesinde sınırsız ve bağımsızdır (Wagner, [1850a], s. 98). Düşünürün bu metinden kısa bir süre sonra kaleme aldığı *Opera ve Drama*'da da modern dönemin yalıtık insan anlayışına karşı bir eleştiri yer alır. Wagner'e göre insan ancak "genel olarak insan" ile ilişkisi içinde, ortamı içinde anlaşılabilir; modern insan yalıtıklığı içinde "en anlaşılmaz şey" olarak görülür (Wagner, [1851a] 1976, s. 261). Yazar burada Hegel'in felsefesini anımsatan bir inceleme çerçevesi benimsemekte, tıpkı Hegel gibi bireyleri tekillikleri (ve dolaysızlıkları) içinde kavramaya çalışmak yerine onların ilişkiselliklerini dikkate almayı salık vermektedir.

Wagner *Geleceğin Sanat Eseri*'nde modern toplum ve bireye karşı yönelttiği eleştiriyi sanatçılara doğru genişletir, ona göre modern sanat bir sanatçılar sınıfının mülkiyeti altına girmiştir, sadece onu anlayanları tatmin etmektedir ve anlaşılması için gerçek hayata yabancı olan bir sanat teorisinin bilinmesi gerekir. Bu durumda elverişli toplumsal şartlarda yaşayanlar sanat eserlerini anlayamaz ve onların zevkine varamazlar (Wagner, [1850a] 1976, s. 214).

Wagner'e göre modern avam kitle insan doğasının normal bir sonucu olarak ortaya çıkmamış, doğa karşıtı modern kültürün yapay ürünü olarak oluşmuştur. Günümüz sanatçısını iğrendiren kusurlar ve korkunç özellikler, gerçek insan doğasının, kendini zalimce ezen modern medeniyete karşı yürüttüğü mücadele sırasında ortaya çıkan umutsuzca hareketlerdir. Bu hareketlerde itici olan, devletçi ve suç dolu medeniyetin jestlerinin bir yansımasıdır (Wagner, [1850a], s. 247). Wagner, "geleceğin sanatçısı"nın halk olacağını söyler (Wagner, [1850a] 1976, s. 243), ancak bu halk modern medeniyet koşulları tarafından ezilen, yalıtık bireylerden oluşan halk değil, baskılanmış olan doğasını yeniden keşfeden insanların oluşturduğu halk olacaktır.

Wagner Ocak-Mart 1850 arasında "Kunst und Klima" ("Sanat ve İklim") başlıklı yazısı üzerine çalıştı, yazı Nisan 1850'de yayınlandı. Bu metninde doğa-insan-sanat ilişkilerini ayrıntılı bir şekilde inceler. Yazar, doğanın kölesi olan "ilkel" insan ile kendini kendi faaliyetiyle doğadan bağımsız kılan "tarihsel insan" arasında bir ayrım yapar. Ona göre sanata hayat veren bu ikinci türden "tarihsel insan" olmuştur (Wagner, [1850b] 1976, s. 257). Doğada sanat yoktur; ağaçlar, sular ya da iklimler sanatçı değildir, ancak sanatın doğuşu doğa ile ilişkilidir (Wagner, [1850b] 1976, s. 258, 268). İnsan büyük bir mücadeleyle doğal ihtiyaçlarının tatminini fethettikten sonra zaferle doğanın karşısında konumlanır. Sanat bu noktada "insanın en yüce yaşamsallığının kollektif görünüşü" olarak tanımlanabilir. Yazar böylece XVIII. yüzyıl başından itibaren Aydınlanma düşünürleri tarafından sıklıkla incelenen bir tema olan "insan ve toplumun doğadan farklılaşması" konusu üzerine yapılan tartışmalara katkıda bulunur, sanatı doğadan ayrıksı bir alan oluşturan insanın doğallıktan uzaklaşması sonucunda oluşan boşlukları doldururken ortaya çıkan bir olgu olarak değerlendirir. İnsanlık doğadan uzaklaşıp özgür faaliyet yürütmek için ortaya çıkan boşlukları doldurmak için sanata yönelir; böylece doğadan bağımsızlaşan bilinçli ve özgür insanın hayatında bu uzaklaşmadan dolayı doğan boşluklar dolar ve uyumlu bir bütün ortaya çıkar (Wagner, [1850b] 1976, s. 257–258).

Wagner'in sanat-toplum ilişkileri konusunda kapsamlı yazılarının yanında, hayatı boyunca yayınladığı en tartışmalı yazılardan biri olan "Das Judenthum in der Musik" ("Müzikteki Yahudilik") de 1850 yılında yayınlandı. *Neue Zeitschrift für Musik* sayfalarında müstear isimle yayınlanan makalenin çıkış noktası dönemin liberalizminin eleştirisidir; Wagner'e göre liberalizm bir akıl oyunudur, liberaller halkla herhangi bir ilişki kurmaksızın halkın özgürlüğünden bahsederler. Wagner buradan hareketle liberallerin öne sürdüğü tüm fikirlerin eleştirilmesi gerektiğini ima eder ve tıpkı liberallerin diğer fikirleri gibi "Yahudilerin kurtuluşu" fikrinin de içi doldurulmamış bir fikirden ibaret olduğunu savunur (Stoetzler, 2008, s. 228). Metnin Yahudi karşıtı fikirleri liberalizm eleştirisi ile sınırlı kalmaz; Wagner sanatta "Yahudi zevklerine" karşı bir saldırı başlatır ve Giacomo Meyerbeer başta olmak üzere dönemin Yahudi sanatçılarını karşısına alır, eleştirdiği kişiler arasında Felix

Mendelssohn-Bartholdy, Heinrich Heine ve Ludwig Börne de bulunur (Stoetzler, 2008, s. 447). Yahudi karşıtlığının merkezine dilsel milliyetçilik üzerine geliştirdiği fikirleri koyar; ona göre dil bireylerin değil, bir tarihsel topluluğun eseridir; bu topluluk içinde büyüyenler bilinçsiz olarak bu topluluğun yaratılarında rol alırlar. Yahudi ise bu topluluğun dışında yer alır, onun dilini konuşmaz (Wagner, [1850c] 1976, s. 101). Wagner'in antisemit fikirlerine benzer fikirlerin 1840'lı yıllarda Proudhon ve Bakunin gibi sosyalist ve anarşist düşünürler tarafından da öne sürüldüğünü belirtmek gerekir.

"Ulusal Müzik" Temasına Dönüş: Opera ve Drama (1851)

Wagner'in 1848 devrimi öncesinde tamamladığı *Lohengrin*'in ilk temsili 28 Ağustos 1850'de Saksonya-Weimar Eisenach Grandükalığı'nın başkenti olan Weimar'da yapıldı. Bu sırada İsviçre'de sürgün yaşamına devam etmekte olan Wagner, teorik çalışmalarını sürdürüyordu; Ekim 1850-Ocak 1851 arasında, tüm teorik metinleri arasında en kapsamlısı olan *Oper und Drama* (*Opera ve Drama*) üzerinde çalıştı. Wagner bu kitapta 1840'lı yılların başından itibaren İtalyan, Fransız ve Alman müzik gelenekleri arasında yaptığı karşılaştırmalara geri döner. Ona göre Gluck müzikte devrimci bir öğreti geliştirmiş, Rossini ise melodiyi dram aleyhine ön plana çıkararak bir karşı devrim gerçekleştirmiştir. Wagner bu noktada dönemin en önemli bestecilerinden olan Rossini ve muhafazakâr yönetimler arasında ilginç bir bağlantı da kurar; Rossini'nin restorasyon dönemi Avrupa hükümetleriyle iyi ilişkiler geliştirdiğini hatırlatır ve İtalyan bestecinin müzik konusundaki tavrını Avusturya şansölyesi Klemens von Metternich'in (1773-1859) "insanlık dışı politik içerik adına" devrimci fikirlere karşı açtığı savaş ile kıyaslar. Wagner'e göre Metternich nasıl devleti sadece mutlak monarşi olarak telakki edebiliyorsa, Rossini de operayı "mutlak melodi" olarak anlamıştır (Wagner, [1851a] 1976, s. 96–97). Wagner, Rossini ile birlikte müzisyenin operanın mutlak etmeni olarak anlaşılmaya başladığını ve tüm opera sanatının kulağa hoş gelen melodilerle ve seyirciyi memnun eden ses cambazlıklarıyla özdeş hale geldiğini, bu nedenle de Rossini'nin eserlerinin opera tarihinin sonu olduğunu belirtir (Wagner, [1851a] 1976, s. 97).

Wagner, "melodi" konusunu ayrıntılı olarak incelediği sayfalarda, Carl Maria von Weber'in halk şarkılarının ilkel melodilerini yeniden işlediğini ve bu şekilde "melodinin dönüşümü" sürecini başlattığını öne sürer; Weber'in bu yeniliği, insanların "uyanmış özgürlük"lerinin kendini gösterdiği bir dönemde gerçekleşmiştir (Wagner, [1851a] 1976: 104-105). Romantik şairlerin Katolik ve mistik bir bağnazlığa ve feodal-şövalye davranışlarına saplanan sanatlarından farklı olarak müzik sanatında ulusal ruh arayışında olan sanatçıların halkın sade ruhundan doğan melodinin derinlikli duygularını müziğe yansıtabildiklerini söyler (Wagner, [1851a] 1976, s. 106). Dolayısıyla Wagner ulusal kültürü yansıtmaya çalışan her tür sanat eserini benimsememekte, romantik sanatçıların bazılarının eserlerini mistisizme

boğulmuş olarak görmekte, halk ile duygular düzeyinde gerçek bir bağlantı kurduğunu düşündüğü sanatçıları övmektedir. Wagner'e göre romantik müzisyenlerin başarılarından biri, orkestrayı melodiye tâbi olmaktan çıkarmaları, orkestra yoluyla çok çeşitli ifade yolları keşfetmeleri, özellikle de dramatik gelişmeleri orkestranın verdiği imkânlarla ifade edebilmeye başlamalarıdır (Wagner, [1851a] 1976, s. 143).

Opera ve Drama, *grand opéra* üslubuna karşı ayrıntılı eleştiriler içerir. Auber'in *La Muette de Portici* ve Rossini'nin *Guillaume Tell* operalarının 1820'lerin sonunda ilk sahnelendiklerinde nasıl büyük bir etki yaptıklarını hatırlatan Wagner, bu operalarla başlayan akımın etkisinin, ulusal özgüllükleri işleyemeyen sanatçıların operayı canlandırmak için bulduğu çözümlerin başarıya ulaşmasıyla açıklar (Wagner, [1851a] 1976, s. 115). Ona göre opera bestecileri gerçek anlamda halktan gelen unsurları sanata dâhil edememişler, halkın ruhuna ve kavrayışına göre eser vermekte başarısız olmuşlardır; bu durum, ulusal karakterin renginin uzun süredir yüksek sınıflardan silinmiş olmasının bir sonucudur. Ulusal karakter, tarlalarda, deniz kıyılarında, vadilerde ve dağlarda yaşayan halk toplulukları tarafından muhafaza edilmektedir, bunların alışkanlıkları derin bir değişim geçirmemiştir (Wagner, [1851a] 1976, s. 117) ancak besteciler halkın bu kesimleri ile herhangi bir temas kuramamaktadırlar. Halk melodisi eğitimli müzisyenler tarafından yeniden keşfedilmesi halinde halkın içinde bulunduğu haliyle doğal güzellik içindeki neşe açığa çıkacaktır (Wagner, [1851a] 1976, s. 186).

Wagner'in *grand opéra* eleştirilerinin başlıca hedefi Giacomo Meyerbeer'dir. Fransa'da bulunduğu dönemde yakın temas içinde olduğu ve gerek Paris'te sanat çevreleriyle, gerekse Dresden'de resmi kurumlarla bağlantı kurmasını sağlamış olan Meyerbeer'e bu dönemde çok yoğun bir öfke yöneltir. Bu öfkeli tavrının çıkış noktalarından biri Wagner'in bu dönemde belirginleşen antisemitizmidir. Wagner'e göre Meyerbeer'in Yahudi olması bir anadile sahip olmamasına neden olmuştur; tüm dillere karşı aynı mesafededir, bu da dillerin "deha"sı ile herhangi bir ilişki kurmamasına neden olmuş ve Fransızca, İtalyanca gibi çeşitli dillerde aynı kayıtsızlıkla beste yapabilmesine zemin hazırlamıştır (Wagner, [1851a] 1976, s. 157). Meyerbeer'in sanatının tek sorunu ulusal dillere ve dolayısıyla ulusal ruha/dehaya uzak olması değildir. Wagner'e göre Meyerbeer'in müziğinin sırrı, "etki" yapmasıdır; yapılan etki, sebepsiz bir etkidir (*Wirkung ohne Ursache*) (Wagner, [1851a] 1976, s. 169). Meyerbeer'in 1850 yılında Paris'te ilk temsili yapılan büyük bir ilgiyle karşılanan *Le prophète* (*Peygamber*) operasını kapsamlı bir eleştiriye tâbi tutan yazar, Meyerbeer'in müziğinde büyük bir boşluk olduğunu belirtir (Wagner, [1851a] 1976, s. 175). Aynı dönemde yazdığı başka makalelerde de *grand opéra* üslubuna karşı eleştiriler yöneltir; ona göre *grand opéra* tüm yaldızlı parlaklığının altında içi boş bir kabuk taşır (Wagner, [1851d] 1976, s. 44).

Wagner *Sanat ve Devrim*'de yaptığı Yunan sanatı yüceltmesini *Opera ve Drama*'da sürdürür. Ona göre Yunan tragedyası, Yunan mitinin içeriğinin ve ruhunun sanata

dönüşmesidir (Wagner, [1851a] 1976, s. 245). Tragedya şairi mitin içeriğini ve özünü en açık ve anlaşılır şekilde tanıtır; mit ise hayatın kollektif bi kavrayışının şiirinden başka bir şey değildir (Wagner, [1851a] 1976, s. 247). Böylece Wagner bir kez daha halk ile sanat arasında iyi bir ilişki kurdukları için Yunan sanatçıları över: Halkın kollektif yaşamının şiiri olan destan, tragedya yazarları tarafından yine halka açık bir şekilde anlatılır (Wagner, [1851a] 1976, s. 261).

Opera ve Drama'nın en önemli kısımları arasında Wagner'in kendi müzikal drama anlayışını anlattığı sayfalar yer alır. Ona göre operada besteciler bütünlüklü bir biçim gerçekleştirmeye çabalamamışlardır, her bir müzik parçası kendi içinde bağımsızdır, müzik parçaları operalarda arka arkaya dizilmekte, gerçek bir bağla bağlanmaksızın birbirine eklemlenmektedir (Wagner, [1851b] 1976, s. 239). Wagner'e göre ise temalar arasında bütünlüklü bir dizilim olmalıdır, bu dizilimde içerik ve ifade birbiriyle ilişki içinde olmalı, sanatsal ifade içeriği tam anlamıyla temsil etmelidir (Wagner, [1851b] 1976, s. 241). Wagner bu bütünleşme anlayışını icat etmediğini, zaten var olan bir unsuru keşfettiğini de özellikle belirtir (Wagner, [1851b] 1976, s. 245). Müzik parçalarının birbirinden ayrıksı bir şekilde yer almadığı ve parçalar arasında geçişlerin yapıldığı örneklere çok çeşitli operalarda rastlanır. Gluck gibi (Wagner'in de önemini temsil ettiği) XVIII. yüzyıl sonu bestecilerinin eserlerinde operaların çeşitli bölümleri arasında geçişler sağlanarak parçalı olmayan, bütünlüklü bir beste anlayışına doğru kapı aralanmıştır; bunun yanında Wagner'in sıklıkla eleştirdiği İtalyan *bel canto* operalarında ve Fransız *grand opéra* repertuarında da müzikal parçalar arasındaki geçişler üzerine çalışılmıştır. Saverio Mercadante (1795-1870) ve Giovanni Pacini'nin (1796-1867) 1830'larda sahnelenen pek çok operasında aryaların farklı bölümleri arasında geçişler sağlanmıştır, Auber, Meyerbeer ve Halévy gibi besteciler de 1820'lerin sonundan itibaren besteledikleri eserlerde müzik parçalarını birbirine bağlamaya çabalamışlardır.

İlk Müzikal Dramalar (1852-1859)

Wagner, *Opera ve Drama*'nın yayımlandığı 1851 yılında artık kendi eserleri için "opera" terimini kullanmamayı tercih eder ve eserlerini "drama" ya da "müzikli drama" olarak adlandırır (Wagner, [1851c] 1976, s. 175). Aynı dönemde sadece sanat eserlerini değil, aynı zamanda tiyatroları da reforme etme çabasına girmiştir; 1851'de Zürich'te bir tiyatro kurulması için bir proje geliştirir, bu projede başlıca İtalyan tiyatroları ve Paris tiyatroları dışında Avrupa'da gerçek anlamda hiçbir özgün tiyatro bulunmadığını, diğerlerinin basit "kopya"lardan ibaret olduğunu söyler (Wagner, [1851d] 1976, s. 35). Proje metninde tiyatronun nasıl bir kamusal işlevi olması gerektiğine dair fikirlerini de sıralar. Bu dönemde tiyatronun halkın eğitimi için gerekli olan bir kuruluş olduğu hakkında öne sürülen fikirlerden uzak olduğunu belirtir; ona göre bu görüşler halkın mutlak surette aşağılanması anlamına gelmektedir. Wagner bu görüşlerin sahiplerine halkın eğitiminde eğiticinin kim olacağını sorar; ona göre

tiyatronun halkı eğitmesi anlayışı tanrısal bir ilham sahibi olan ve bu ilhamdan hareketle halkın beğenilerinin ne olması gerektiğini belirleme salahiyetine sahip kişilerin var olabileceği kabulüne dayanır. Oysa böyle kişileri aramak yersizdir (Wagner, [1851d] 1976, s. 52). Wagner'in bu görüşleri, Karl Marx'ın 1845 tarihinde yazdığı, ilk olarak 1888'de Marx'ın ölümünden sonra yayımlanan "Feuerbach Üzerine Tezler"de yer alan üçüncü tezi hatırlatır. Marx bu metinde şöyle yazar: "Ortamın değiştirilmesine ve eğitime ilişkin materyalist öğreti, ortamın insanlar tarafından değiştirilmediğini ve eğiticinin kendisinin de eğitilmesi gerektiğini unutur. Bu yüzden de, toplumu, biri toplumdan üstün olan iki kısma ayırmak zorunda kalır." (Marx, 1845, t.y.).

Wagner teorik çalışmaları üzerine yoğunlaştığı 1849-1851 yıllarını takiben bestecilik faaliyetlerine geri döndü. Bu sırada sanatçının eserleri Almanya'nın çeşitli sahnelerinde ilgi uyandırmaya başlamıştı; 1852 yılında *Tannhäuser*'in çok sayıda tiyatro tarafından sahnelenmek üzere programa alındığını şaşkınlıkla öğreniyor, bunun kendi çabalarının dışında gelişen bir süreç olduğunu belirtiyordu (Wagner, [1852] 1976, s. 188). Besteci 1853-1856 yılları arasında *Das Rheingold* (*Ren Altını*) ve *Die Walküre* eserleri üzerine çalıştı; bu iki eser *Der Ring des Nibelungen* (*Nibelung'un* Yüzüğü) başlıklı bir dörtlemenin ilk iki kısmı olarak tasarlanmıştı. Wagner'in bu anıtsal eserinde İskandinav ve Germen efsanelerinden alınan çeşitli unsurları bir araya gelir, aynı zamanda insanın doğadan ayrı hale gelmesi, modern dönemin zenginlik ve güç arayışı ve "aşk" ile birlikte kurtuluşun sağlanması gibi felsefi temalar hem olay örgüsünde, hem de müzikal örgüde karşılık bulur.

Wagner'in 1848-1854 arasına yayılan kısa dönemdeki yoğun yazarlık ve bestecilik faaliyeti bir bütün olarak ele alındığında, bu dönemde bestecinin modernite eleştirisinin negatif bir eleştiri olmanın ötesine geçtiği ve pozitif bir nitelik kazandığı görülür: Yazar bir yandan modern olanı eleştirmiş, 1848 öncesinde yaptığı gibi bu eleştiriyi geçmişin (Eski Yunan ve Ortaçağ Alman toplumlarının, kültürlerinin ve sanatlarının) idealizasyonu üzerinden yapmış, diğer yandan da özellikle Feuerbach'ın etkisiyle bu eleştirisini modern olanın sorunlarının aşıldığı bir "geleceğin sanatı" perspektifi ile tamamlamıştır.

Alman İmparatorluğu'nun Kurulmasından Bayreuth Yıllarına Wagner'in Düşüncesi ve Sanat Anlayışı

Schopenhauer Etkisi Altında Bir Besteci

Wagner 1854'ün sonbahar aylarında Arthur Schopenhauer'in *Die Welt als Wille und Vorstellung* (İstenç ve Tasarım Olarak Dünya, 1818) kitabını okudu. Schopenhauer, insanlığın özgürleşmeye doğru giden bir büyük sürecin öznesi olduğuna dair Hegel'in ve daha sonraki genç Hegelcilerin geliştirdikleri fikirleri reddeder. Bireylerin bilişsel olmayan tüm iç durumlarını (arzular, heyecanlar, niyetler ve kararları) "istenç" (irade) olarak ele alır (Young, 2014, s. 68), Hegelci geleneğin insan aklını merkeze koyan

yaklaşımından farklı olarak insanın içindeki irrasyonel unsurların belirleyici olduğunu düşünür. Schopenhauer'e göre doğal hayat bir sürekli savaş ve mücadele durumudur, doğanın vahşiliği insan toplumuna da yansır, uygarlık bu vahşiliği biraz ehlileştirse de hayat temelde rekabetçi olarak kalır (Young, 2014, s. 69). Böyle bir çerçeve içinde geleceğin bir umut içerdiğini savunmak mümkün değildir; Schopenhauer her türlü ütopik gelecek tasarımını reddeder. Schopenhauer eşitlikçi toplum anlayışlarına da karşıdır. Hayatın zayıf tarafın yenildiği ve ezildiği bir mücadele ve sahip olma süreci olduğunu düşünür (Young, 2014, s. 69); ona göre bu süreçte güçlü ve zayıf arasında, kazanan ve kaybeden arasında her zaman bir ayrım olacaktır.

Wagner Shopenhauer'in kitabını okumasının hemen sonrasında, daha önce benimsemiş olduğu ve 1850'lerin başında yazılarında sistemli hale getirdiği pek çok görüşü reddetti. Daha önceleri tüm felsefi düşüncenin köşe taşı olarak nitelediği Hegel'i bir "şarlatan" olarak nitelemeye başladı, modern toplumun sorunlarının gelecekte bireylerin insanlığa yeniden dâhil olmaları yoluyla çözüleceğine dair Feuerbach'çı fikirlerini bir kenara bıraktı (Young, 2014, s. 65–66).

Wagner, 1861'de Viyana Saray Operası'nı konu alan bir yazısında opera tiyatrosunun halkın zevkini temizlemeye yardımcı olma amacında olan bir kurum olması gerektiğini savunur; ona göre bu "temizleme"nin yolu ise her zaman iyi ve doğru dramatik-müzikal eserler sahnelemekten geçmektedir (Wagner, [1861a] 1976, s. 37). Bu görüşleri on yıl önce, 1851'de Zürich'te bir tiyatro kurulması üzerine yazdığı görüşlerden radikal bir şekilde farklıdır. Wagner 1851'de benimsemiş olduğu eşitlikçi-toplulukçu görüşlerin etkisiyle "halkın eğitimi" fikrine uzak dururken, 1861'de toplumun zevklerinin sanatçılar tarafından şekillendirilmesini ve düzeltilmesini mümkün görür. Benzer fikirleri sonraki yıllarda da savunmaya devam etmiştir; örneğin 1867 tarihli "Alman Sanatı ve Alman Politikası" metninde ahlakın gelişmesinde şiirin büyük bir rolü olduğunu belirtir, buna benzer bir şekilde ulusal gelişmenin yolu da tiyatrodan geçtiğini söyler; halkın eğitimi için sadece tiyatronun verimli bir işlev üstlenebileceğini de sözlerine ekler (Wagner, [1867] 1976, s. 143).

Wagner 1850'li yılların ikinci yarısında Schopenhauer felsefesi üzerine okumalarına paralel olarak bestecilik faaliyetlerine de devam etti; 1856'da *Ring* üzerine çalışmaya ara vererek yeni bir sahne eseri bestelemeye başladı. *Tristan und Isolde* (*Tristan ve Isolde*) başlığını taşıyan bu eserin librettosunu bir Ortaçağ masalından hareketle hazırladı. Eserin ilk notalarından itibaren kullandığı disonant akorlar ve o dönemin yerleşik armoni anlayışlarında alışılmamış olan aralıklar, eserin müzikal dokusunu kendi dönemi için son derece özgün hale getiren unsurlardır.

Wagner 1861'de *Tannhäuser* operasını gözden geçirdi ve bu eserini Paris seyircisinin zevklerine uygun hale getirmeye çabaladı. Bu dönemde Paris'te sahnelenen *grand opéra*'lar seyircilerin (özellikle locaları kiralayanların)

alışkanlıklarına göre şekilleniyordu; Paris seyircileri beş perdelik uzun operalara, görkemli prodüksiyonlara ve tercihen temsilin ortalarına doğru yerleştirilen uzunca bir bale sekansına alışıktılar, XIX. yüzyılın önemli bir kısmı boyunca pek çok Avrupa ve Amerika tiyatrosunda da olduğu gibi Paris Le Peletier Operası'nda da loca sahipleri temsile geç gelmeyi ve operadan erken ayrılmayı alışkanlık haline getirmişlerdi, pek çok seyircinin temsile gelme amacı da baleyi izlemekti. Wagner *Tannhäuser*'i Paris için gözden geçirirken bir bale kısmı eklemeyi kabul etti ancak bu kısmı operanın ortasına değil, en başına ekledi. Gerek bestecinin bu tavrı, gerekse eserin müzikal dokusunun Fransa'da o dönemde var olan konvansiyonlarla uyuşmaması seyircilerin (özellikle de dönemin önde gelen aristokrat ve burjuvalarını bir araya getiren Jockey Club locası seyircilerinin) *Tannhäuser*'in Paris temsillerini protesto etmesine neden oldu, tartışmalar eserin afişten kaldırılmasıyla sonuçlandı (Wagner, [1861b] 1976). Bu olay, Wagner'in daha önce teorik düzlemde kendi döneminin yaygın sanat anlayışlarına karşı geliştirdiği eleştirileri pratik bir düzleme taşıdığını gösterir.

Besteci 1861-1867 arasında *Die Meistersinger von Nürnberg* (*Nürnbergli Usta Şarkıcılar*) adlı operası üzerinde çalıştı. Bu eserinde XVI. yüzyıl ortasında Almanya'nın Nürnberg şehrinde yaşayan, bir yandan zanaatkârlıkla, diğer yandan müzik sanatıyla uğraşan ustaları konu alır. Moderniteyi reddederken 1840'larda ve 1850'lerin başındaki köy yaşamını ve Atina gibi Yunan *polis*'lerini idealize eden Wagner, bu eserinde de modernite öncesindeki küçük ölçekli şehir yaşamının bir övgüsünü yapar. Dolayısıyla önceki yıllarda yaptığı modernite eleştirisine bu dönemde de devam eder ve eleştirilerini esas olarak büyük şehir uygarlığı üzerine yoğunlaştırır (Young, 2014, s. 26).

Wagner *Die Meistersinger von* Nürnberg üzerine çalıştığı dönemde, 1864'te Bavyera kralı II. Ludwig'in (hük. 1864-1886) koruması altına girdi ve ölümüne değin (yaklaşık yirmi yıl boyunca) kralın himayesi altında yaşadı. Bu tarihten sonra Wagner operalarının ilk temsilleri Bavyera Krallığı topraklarında yapıldı; örneğin *Tristan und Isolde* ilk olarak Haziran 1865'te Bavyera'nın başkenti Münih'te temsil edildi.

Wagner bu dönemde doğrudan doğruya siyaset konularını ele aldığı yazılar kaleme aldı. Über *Staat und Religion* (*Devlet ve Din Üzerine*) başlığını taşıyan 1864 tarihli yazısında siyaset üzerine görüşlerini sistemli hale getirdi. Bu dönemde Alman devletlerindeki başlıca siyasal tartışma konusu, Almanya'nın ulusal birliğinin kurulma süreciydi; Prusya Krallığı'nın şansölyesi Otto von Bismarck'ın (1815-1898) girişimleriyle Prusya'nın önderliğinde çeşitli Alman devletleri birlik halinde hareket ediyordu. Wagner böyle bir bağlamda yazdığı yazısında yurtseverliğin bir yanılgıdan, bir seraptan ibaret olduğunu, bu yanılgının yurttaşları kendi varlıklarını ve hatta hayatlarını devletin selameti uğruna kurban etmeye ittiğini söyler (Wagner, [1864] 1976, s. 71). Yurtsever bir kişi, devletini diğer devletlerden üstün hale getirmek için ona boyun eğer, ülkesinin büyüklüğünün ve gücünün, kendi yaptığı

kişisel fedakârlıkları karşılamasını arzular (Wagner, [1864] 1976, s. 73). Wagner hükümdarlar hakkında da eleştirel görüşler geliştirir. Hükümdar, devletin istikrarını sağlayan temel kanunun teminatının vücut bulmuş halidir. Kralı yücelten yurttaş, bilinçsiz bir şekilde, kendisini yöneten ve bir yurttaşa çeviren yanılgının cisimleşmiş halini övmüş olur (Wagner, [1864] 1976, s. 67–68, 72–73).

Wagner'in "Alman Sanatı ve Alman Politikası" başlıklı 1867 tarihli makalesi Alman devletlerinin birleşme süreci sırasında 1860'ların ikinci yarısı boyunca gelişen Fransa karşıtı fikriyatı yansıtır. Wagner bu makalesinde sanat ve bilimin, halkların siyasal yaşamından farklı yollar izlediğini belirtir; ona göre Fransa bu dönemde politik olarak Avrupa uygarlığının zirvesinde bulunmasına rağmen entelektüel üretim açısından tam bir tükenmişlik içindedir. Dolayısıyla Wagner'e göre bir halkın politik gücü ile entelektüel kapasitelerini gerçekleştirmesi arasında doğrudan bir bağıntı yoktur (Wagner, [1867] 1976, s. 99). Fransız uygarlığı halksız doğmuştur, politik bir çabanın sonucudur; halkın kalbine giremediği için derinliğe ulaşamaz. Alman sanatı ise hükümdarlar olmadan doğmuştur, aristokratik bir mükemmelliği yoktur, çünkü Alman hükümdarlarının kalbini açmayı başaramamıştır (Wagner, [1867] 1976, s. 104).

Wagner'in 1860'ların ikinci yarısında yazdığı yazılar sadece Fransız ve Alman uluslarının karşılaştırmalı incelemeleriyle sınırlı değildir; gençlik yıllarında benimsediği antisemit düşünceleri de bu dönemde geliştirmeye devam eder. "Müzikteki Yahudilik" başlıklı 1850 tarihli makalesini 1869 başında yeniden yayınlamıştır. Bu makaleye ek olarak yazdığı "Müzikte Yahudilik Üzerine Hakkında Açıklamalar" yazısında kültürün çöküşünün yabancı unsurların şiddetli bir şekilde çıkarılması ile mümkün olduğunu kabul etmediğini, çünkü bunun için yeterli güç olmadığını söyler (Wagner, [1869] 1976, s. 182). Wagner yabancı unsurlar ile ulusal kültür arasında bir birleşme gerçekleşecekse böyle bir birleşmenin denenebileceğini, ancak bu durumda karşılaşılabilecek olan zorlukların da farkında olunması gerektiği yönünde bir uyarıda bulunur (Wagner, [1869] 1976, s. 182). Başka bir deyişle, Wagner'in 1850'de dilsel milliyetçilik temelinden geliştirdiği antisemit tavır 1869'a gelindiğinde "ulusal kültürlerin birbirine karışmasının tehlikesi" zeminine doğru evrilmiştir; 1870'lerin başından itibaren ise bu çerçeveye ırksal bir antisemitizmi ilave edecektir.

Alman İmparatorluğu'nun Kuruluşu ve Alman Milliyetçiliğinin Yükselişi

Alman ulusal birliğinin kurulma sürecinde 1870-1871 yılları önemli dönemeçler katledildi. Prusya liderliğindeki Alman devletleri, 1860'lı yıllar boyunca gelişen bir dizi diplomatik ve askeri krizin sonucunda Fransa ile savaşa girdiler; Alman orduları Fransa'yı hızlı bir şekilde yenilgiye uğrattı; 1870-1871 Alman Devletleri-Fransa Savaşı sonucunda 1871'de Alman İmparatorluğu ilan edildi. Wagner'in yaşamını sürdürdüğü Bavyera Krallığı kendi kurumlarını ve kralını muhafaza etmekle birlikte artık Prusya liderliğinde kurulan bu yeni imparatorluğun bir parçası haline gelmişti.

Wagner, bu dönemde yazdığı yazılarında müzik ve politika konularını beraber ele aldı. Beethoven'ın doğumunun yüzüncü yılı vesilesiyle 1870'te yazdığı bir yazıda Almanların devrimci değil, reformcu olduğunu yazar, ona göre bu özellikleri Almanların diğer ulusların hiç sahip olmadığı kadar büyük bir içsel zenginlik muhafaza etmelerini sağlamıştır (Wagner, [1870] 1976, s. 64). Aynı yazıda "sanatçı"nın tarihsel süreçte dönüşümüne ilişkin çağdaş müzikologların çizdiği tabloya benzer bir çerçeve ortaya koyar. Ona göre Mozart hayatı boyunca rahat yaşayabilmek için yollar bulmaya çalışmış, hızlı bir şekilde beste yapmaya ve dinleyiciler için çekici eserler ortaya koymaya çabalamıştır, bir bakıma "soğuk" rasyonel hesaplar yaparak eser vermiştir. Beethoven ise böyle bir yol izlememiştir, onunla birlikte ilk defa bir müzisyen kendi anladığı şekliyle bir bağımsızlığa sahip olmuştur; bunu sağlayan ise ona destek sağlayan "iyiliksever kişiler" olmuştur (Wagner, [1870] 1976, s. 67–68, 71).

Fransız opera bestecilerinin en meşhurlarından olan Auber'in Mayıs 1871'de ölmesi üzerine Wagner meslektaşı üzerine uzun bir yazı kaleme aldı ve gençliğinden beri çok çeşitli yazılarında işlediği bir konuyu, Alman müziği ile Fransız ve İtalyan müzik gelenekleri arasındaki farklılıkları bir defa daha gündeme getirdi. Alman ordularının Fransa karşısında zafer kazandığı, Alman İmparatorluğu'nun bu zafer coşkunluğu içinde ilan edildiği bir bağlamda Wagner'in Fransız müziği ve Auber'in sanatı hakkında ılımlı bir tavır benimsemesi dikkate değerdir. Wagner Auber'in *La muette de Portici* ve Rossini'nin *Guillaume Tell* operalarının 1830'lu yıllarda Alman seyirciler üzerinde yaptığı etkiyi karşılaştırır. *Grand opéra* üslubunun ilk iki örneği sayılabilecek olan bu iki operanın özellikleri birbirinden çok farklıdır, etkileri de farklı olmuştur. Rossini'nin operası İtalyan tarzında şarkı söyleyen şarkıcılar sayesinde etki yapmıştır ve bu nedenle başarısı da sınırlı olmuştur; Auber'in operası ise mutlak surette yeni, daha önce görülmemiş canlılıkta bir eser olduğu ve gerçek bir tragedyanın kimi özelliklerini taşıdığı için başarıya ulaşmıştır (Wagner, [1871] 1976, s. 3–4). Wagner *La muette de Portici*'nin özelliklerini sayarken *Opera ve Drama*'da ideal müzik dramalarına ilişkin olarak saydığı özellikleri tekrarlar gibidir: Auber'in operasında, daha önceki operalarda alışık olanın aksine aryalar, düetler ve diğer parçalar birbirinden belirgin bir şekilde ayrılmaz ve iç içe geçer, her bir perde canlı bir bütünlük teşkil eder ve adeta seyirciyi alıp götürür, bu canlılık ve enerji müziğin çok çeşitli unsurlarına yansır (Wagner, [1871] 1976, s. 5–6). Wagner buradan hareketle Fransız müziğinin XVIII. yüzyıl sonundan itibaren aldığı biçimlere kapsamlı bir eleştiri yöneltir; ona göre bu dönemden itibaren sanat da dâhil olmak üzere her şey "eğlence"nin tahakkümü altına girer. Bu, "burjuva"nın yönetiminin başlamasının bir sonucudur; burjuvalar gün boyu ağır sorunlarla uğraştıktan sonra akşamları eğlenmek isterler (Wagner, [1871] 1976, s. 17). Wagner, 1828 yılında ilk temsili yapılan *La muette de Portici* ile 1830 Devrimi arasında da bağlantı kurar. Ona göre 1830'da bariyerleri kuranlar sadece avam halk kitleleri değildir, "eğitimli ve ince bir duyarlılığa sahip olan" insanlar da çatışma alanlarına atılmışlardır; dolayısıyla devrim sırasında zengin bankacılar, edebiyatçılar, sanatçılar

ve daha geniş bir halk kitlesi beraber hareket etmiştir. Wagner'e göre bu insanlar *La muette de Portici* operası isyanlara yol açmıştır ve bu opera Temmuz Devrimi'nin bir sanatsal öncüsü olarak görülmüştür (Wagner, [1871] 1976, s. 24–25).

Wagner'in Fransa üzerine bu itidalli değerlendirmelerini yaptığı sıralarda Alman milliyetçileri Wagner'in eserlerini kendi politikalarına temel olarak görme eğilimindeydiler. *Die Meistersinger von* Nürnberg Şubat 1870'ten beri Viyana'da sahneleniyordu ve büyük bir başarı elde etmişti; 1871'de Viyana'da yayınlanan *Deutsche Zeitung*'da ünlü Alman besteci Peter Cornelius Bayreuth projesine destek vermek için tüm Almanların katılacağı bir yardım kampanyası düzenlemeyi öneriyordu (Botstein, 2009, s. 154). Aynı dönemlerde Wagner'in eserleri Almanya dışında da büyük bir başarıyla sahneleniyordu, buna karşılık Wagner'in eserlerinin giderek Alman milliyetçiliği ile özdeşleştirilmesi bu temsillere gölge düşürüyordu. Örneğin *Lohengrin* 1872'de Bologna'da büyük bir başarıyla sahnelendi, ancak bu temsilleri düzenleyenler yeterince vatansever olmadıkları yönünde suçlamalarla karşılaştılar (Wagner, [1872] 1976, s. 105).

Bu dönemde genç bir filozof olan Friedrich Nietzsche, 1860'lı yıllardan beri Wagner'in eserlerini yakından takip ediyordu, Schopenhauer'e yönelik derin hayranlığını paylaştığı ünlü besteciye büyük bir saygı duyuyordu; Nietzsche ve Wagner 1860'ların sonundan beri kişisel bir dostluk da geliştirmişlerdi. Nietzsche *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (*Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*) başlıklı 1871 tarihli kitabını Wagner'e ithaf etti, Wagner ve çevresi kitabı çok başarılı buldu (Allison, 2001, s. 9).

Bayreuth Yılları: Irkçı ve Antisemit Düşüncelerin Ağırlık Kazanması

Wagner'in hayatının son dönemlerinde en büyük projesi olan ve II. Ludwig'in destekleriyle gerçekleşmesi mümkün olan Bayreuth Festival Evi'nin 1872'de başlayan inşası 1876'da tamamlandı. Wagner bu gösteri salonunu kendi müzik dramalarının temsili için özel olarak tasarlamıştı. O döneme kadar Avrupa'daki opera salonlarına hakim olan dairesel planın ve locaların merkezde olduğu yerleşim düzeninin yerine sahneyi (ve sahnede temsil edilen sanat eserini) odak noktası olarak alan, yenilikçi bir salon söz konusu idi. Yine o döneme kadar seyirciler ile sahne arasında yer alan ve sahneye yöneltilen dikkatleri dağıtan orkestra bu yeni binada seyirciler tarafından görülmeyecek şekilde gizlenmişti, ayrıca salon elektrikle aydınlatılmıştı. Binanın açılışı Ağustos 1876'da yapıldı, bu vesileyle *Ring* dörtlemesi ilk olarak bütünüyle temsil edildi; üçlemenin ilk iki parçası olan *Das Rheingold* ve *Die Walküre* daha önce sahnelenmişti, ancak son iki kısım olan *Siegfried* ve *Götterdämmerung* ilk olarak sahneye konuyordu.

Wagner Bayreuth Festival Evi'nin açılışını takiben tiyatro salonları üzerine yazılar kaleme almaya devam etti; 1878 tarihinde seyirciler ve popülerlik üzerine yazdığı bir makalede opera tiyatrolarının herkes için bir çekim merkezi olduğunu, dolayısıyla

çok çeşitli zevklere ve beğeni düzeylerine sahip bir seyirci kitlesini bir araya getirme tehlikesi içinde olduklarını söylüyordu. Wagner'e göre Fransa ve Almanya gibi ülkelerdeki tiyatrolarda böyle bir tehlikeye rastlanmıyordu, seyirci kitlesi çok daha homojen idi (Wagner, [1878] 1976, s. 123).

Wagner 1850'li ve 1860'lı yıllar boyunca çeşitli vesilelerle "Kutsal Kâse" temasını temel alan *Parsifal* adlı bir müzikal drama hazırlama çabasına girmişti. *Ring* dörtlemesinin 1876'da ilk temsilinin yapılmasını takiben bu yeni eseri üzerinde çalışmalarını yoğunlaştırdı; eserin ilk temsili 1882'de Bayreuth'ta yapıldı. Eserde bir yandan *Tristan und Isolde*'yi bestelediği 1850'li yılların ortasından itibaren geliştirdiği armoni alanındaki yenilikleri devam ettiriyor, diğer yandan da yine aynı dönemden itibaren eserlerinde sıklıkla görülen felsefi temaları da işlemeye devam ediyordu:

Wagner'in Bayreuth yılları sırasında yazdığı teorik metinlerin en önemlisi, "Religion und Kunst" ("Din ve Sanat") başlığını taşıyan 1880 tarihli uzun yazısıdır. Wagner, *Parsifal* üzerine çalıştığı dönemde yazdığı bu yazıda, dinin mitik sembollerin doğru olarak bilinmesini sağladığını belirtir; dinin yapay hale gelmesiyle beraber sanat onun özünü kurtarır, onun kullandığı mitik sembolleri devralır ve onların içinde bulunan derin hakikatin ideal bir temsilini yapar (Wagner, [1880a] 1976, s. 29). Burada Schopenhauer'in *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*'da (II, 17) din hakkında öne sürdüğü görüşlerin de bir etkisi olduğu düşünülebilir. Schopenhauer'e göre din, felsefenin genel bir kitleye alegorik ve mitik ifadelerle hitap eden bir biçimidir (Young, 2014, s. 73). Wagner bu tanımı dinin felsefeden daha aşağı bir konumda olduğu şeklinde yorumlamamış, aksine din ve felsefenin aynı konuyu (hakikati) ele aldığını düşünmüş ve dinde hakikat ele alınırken kullanılan alegori ve sembollerin sanat tarafından devralındığını belirtmiştir. Bu tespitler göz önünde bulundurulduğunda, Wagner'in pagan temaları işleyen *Ring* gibi eserler ile yoğun Hıristiyanlık referansları içeren *Parsifal* gibi eserlerin aslında ortak bir zeminde birleştiğini düşündüğü tahmin edilebilir.

Wagner din-ahlak ve sanat arasındaki ilişki konusunda kendi deneyimlerinden örnekler verir; önceki dönemlerde, kazandığı başarıların neden kendisini tatmin etmekten uzak olduğu üzerine düşünmüş ve bu yolla, gerçek sanatın ancak gerçek ahlak alanında gelişebileceğini düşünmüş, böylece sanatın ulvi bir misyonu olduğunu düşünmeye başlamıştır; bu şekilde anlaşıldığında sanat hakiki din ile özdeş kabul edilebilir (Wagner, [1880a] 1976, s. 86).

Yazarın "Din ve Sanat"a ek olarak yazdığı bir kısa yazı, otuz yıl önce kaleme aldığı "Müzikteki Yahudilik Üzerine" yazısını anımsatan antisemit pasajlar içerir. Wagner tıpkı önceki yazısında olduğu gibi bu metninde de Yahudilerin bir anadile sahip olmadığını belirttikten sonra Alman dilinin atalardan kalan tek otantik miras olduğunu söyler. Ona göre Almanlar yabancı bir uygarlığın baskısı altında ezilmeye başladıklarında dillerinin köküne doğru inmeleri, dolayısıyla atalarının köklerine inmeleri yeterlidir; böylece hem

kendileri için, hem de "gerçek anlamda insani olan" için güven verici bir ışığa ulaşacaklardır (Wagner, [1880b] 1976, s. 117). Yazar, 1850'lerden beri Avrupa'da ırkçılığın başlıca teorisyeni olan Arthur de Gobineau'nun (1816-1882) ünlü kitabı *Essai sur l'inégalité des races humaines*'e (İnsan Irklarının Eşitsizliği Üzerine Deneme, 1853, 1855) atıf yaparak en asil insan ırklarının aşağı ırklar üzerine tahakküm kurabileceklerini söyler; bu ırkların daha aşağı ırklarla karışması durumunda ise asaletlerini kaybedeceklerini belirtir (Wagner, [1880b] 1976, s. 122). Bu dönemde Wagner'in ırkçı fikirleri çok çeşitli açıklamalarında kendini gösterir. Örneğin Aralık 1881'de Viyana'da *Burgtheater* (*Kale Tiyatrosu*) binasında çıkan ve dört yüz kişinin ölümüyle sonuçlanan yangından sonra tüm Yahudilerin Gotthold Ephraim Lessing'in (1729-1781) (Yahudileri konu alan en önemli oyunlardan olan) *Nathan der Weise* (*Bilge Nathan*) oyununun bir temsili sırasında yakılmaları gerektiği yönünde bir "şaka" yaptığı bilinmektedir (Bonnell, 2008, s. 58–59).

Sonuç

Richard Wagner'in 1830'lu yıllardan itibaren siyaset ve sanat üzerine geliştirdiği görüşlerinde bir yandan kültürel milliyetçilik, diğer yandan da modernite eleştirisi sürekli olarak karşımıza çıkan unsurlardır. Besteci XIX. yüzyılda Avrupa'nın çoğu ülkesinde benzer örnekleri görülen ulusal kimlik inşa sürecinin Almanya bağlamındaki en önemli temsilcilerinden biri olmuş, üstelik dönemin bestecilerin çok büyük bir çoğunluğunun aksine müzik eserlerine ek olarak librettolar ve teorik eserler de kaleme almıştır. Wagner'in teorik eserleri genel olarak incelendiğinde 1840'lı yıllarda dönemin "ulusal kültür" arayışında olan diğer sanatçılarıyla benzer kaygıları olduğu, kendi ulusunun kültürünün diğer uluslar karşısındaki özgüllüğü ve üstünlüğünü vurguladığı, ulusal kültür unsurlarını keşfetmek için köy yaşamına, ulusal tarihe ve efsanelere dönmenin gereğini ön plana çıkardığı görülür. Bu vurgularda karşılaşılan romantik çerçeveden hareket etmiş, Feuerbach ve Proudhon gibi düşünürlerden etkilenmiş ve 1840'ların sonundan itibaren romantik bir modernite eleştirisi geliştirmiştir. Bu eleştiride (örneğin Marx'ın geliştirdiği kapitalizm eleştirisinden farklı olarak) kapitalist sömürü biçimleri yerine bireyin yalıtık ve atomize bir konuma yerleşmesi, sevgi/aşkın unutulması ve anlam yitimi gibi temalar merkezi bir rol oynar; ayrıca çoğu antikapitalist modernite eleştirisinde olduğu gibi Wagner'in eleştirilerinde de geçmiş modern olanın aşılması için örnek alınması gereken bir dönem olarak ele alınır. Wagner 1850'lerin ortasından itibaren Schopenhauer etkisiyle kimi görüşlerini değiştirse de modernite eleştirisi yapmaya devam etmiştir, ancak olgun Wagner geleceğe ilişkin bir ütopik bakış açısı ya da iyimser tavır benimsemekten uzaktır; yine aynı dönemde Wagner'in kültürel milliyetçiliğinin ırkçı tonlarının önem kazandığı da gözlemlenir. Ancak dikkat çekici bir şekilde Wagner kendi milliyetçi görüşlerini döneminin güncel politik sorunlarından ayrıksı tutmaya çabalamıştır, dolayısıyla Wagner dönemin entelektüel tartışmalarından ya da ırkçı teorilerinin gelişmelerinden etkilenirken, 1870-1871 Alman-Fransız Savaşı gibi gündelik politika konularından görece uzak kalarak siyasal düşüncelerini geliştirmiştir.

SOSYOLOJİ DERGİSİ TURKISH JOURNAL OF SOCIOLOGY

Received: February 27, 2017
Revision received: May 4, 2017
Accepted: May 24, 2017
OnlineFirst: July 28, 2017

Copyright © 2017 ♦ **Istanbul University Department of Sociology**
tjs.istanbul.edu.tr/en
DOI 10.16917/iusosyoloji.331330 ♦ June 2017 ♦ 37(1)

Extended Abstract

Richard Wagner's Political Thought: Critique of Modernity and National Art

Ateş Uslu[1]
İstanbul University

Abstract

Richard Wagner wrote systematic accounts of his ideas on opera and on the relationships among art, politics, and society in the articles and books he published from the 1840s onward. He analyzed a variety of topics in his studies on politics and art, including cultural nationalism and critiques of modernity. He put emphasis on the specificity and superiority of the German nation over other nations, and on the need to recover rural life, national history, and legends in order to create a national art. He was influenced by contemporary thinkers, including Feuerbach and Proudhon, and developed a romantic critique of modernity in the late 1840s and early 1850s. Although he changed some of his ideas under the influence of Schopenhauer, whom he discovered in the mid-1850s, he continued to make critiques of modernity. However, in his later writings, Wagner was far from adopting a utopian viewpoint or optimistic attitude towards the future. In this same period, he also developed more racialist aspects into his cultural nationalism.

Keywords

Richard Wagner • Political thought • Modernity • Romantic anti-capitalism • German nationalism

1 Ateş Uslu (Assoc. Prof.), Department of Political Science and International Relations, Faculty of Political Sciences, Istanbul University, Alemdar Cad. Alemdar Mah. Fatih, Istanbul 34000 Turkey. Email: ates.uslu@istanbul.edu.tr

Citation: Uslu, A. (2017). Richard Wagner's political thought: Critique of modernity and national art. *Turkish Journal of Sociology, 37,* 13–44.

Richard Wagner is among the most important composers of the 19th century. His importance is not just limited to his romantic operas and musical dramas, he also has works of prose that consist of a multi-volume corpus that includes theoretical books and articles on music, society, and politics. The current article aims to analyze the evolution of Wagner's political thought and ideas on the relationships among art and politics. This article mainly focuses on Wagner's views on modernity and capitalism, and is limited to Wagner's prose, thus excluding any detailed analysis of his musical dramas (cf. Bermbach, 2003, Borchmeyer, 2003, Dahlhaus, 1979). It also excludes problematic and well-debated issues such as Wagner's influence on Friedrich Nietzsche and Wagner's reception in Nazi Germany (cf. Allison, 2001; Ekren, 2016). The first part of the article deals with Wagner's early carreer (his period of romantic operas), and the second part focuses on his theoretical works written following the defeat of the 1848 revolutions in Europe. The last part consists of an analysis of his later works of prose.

Richard Wagner developed his theories on art and politics from the 1830s onward. Cultural nationalism and critiques on modernity are recurrent themes in his early writings. Wagner was one of the most important representatives of the cultural nation-building movement in Germany. He shared a concern for the reconstruction of a national art, as did many composers of the 19th century, and he emphasized the specificity and superiority of German national culture. In his autobiographical notes (1976/1843, p. 28), he frequently referred to his youthful contempt of Italian and French art, establishing a nexus between national art and national character and qualifying Germans as the only nation capable of creating real art work.

Wagner stayed in Paris from 1839 to 1842, in a period when the French capital was the main center of intellectual attraction in Europe and the most prominent city for opera productions (Uslu, 2016, p. 126). In his Paris writings, he frequently makes comparisons between French, Italian, and German art. While he developed a harsh criticism of the French *grand opéra* repertoire of the time (1976/1841a), he praised German art, claiming that it avoids frivolity and the search for glory (1976/1840, p. 154) and has the ability to mix nature with human spirit (1976/1841b, p. 259). However, he didn't develop a total rejection of art outside of Germany. According to Wagner, energetic French composers like Fromental Halévy were capable of seducing German audiences (1976/1842a, p. 317).

Anti-German discourse became noted in French politics in the beginning of the 1840s (Berger, 2006, p. 52; Cabanel, 2005, p. 511), and Wagner decided to leave Paris for Dresden in 1842. This period was when Frederich William IV of Prussia (r. 1840-1861) made concessions to liberal claims of freedom and also adopted a nationalistic discourse (Schulze, 2003, p. 6). In his autobiographical notes (Wagner,

1976/1842b, pp. 41–42), he depicts the passionate reaction he gave when seeing the Rhine river during his journey from France to Germany. During his Dresden years, Wagner focused his activities on discovering German history and culture. He wrote sympathetic articles about German composers, especially Carl Maria von Weber, whom he considered to be the main representative of German culture in modern times (Wagner, 1976/1844). He also wrote an opera, *Tannhäuser*, about a much-exploited medieval German legend (Kröplin, 2012, p. 67) and developed harsh criticisms toward the German sovereigns of the period who dominated theatre administrations (Wagner, 1976/1848, pp. 137–138; see also Dieckmann, 2012).

However, Wagner's political thought in the 1830s and 1840s was by no means limited to a version of cultural nationalism. He was also under the influence of the contemporary philosophers Ludwig Feuerbach and Pierre-Joseph Proudhon, and it was under their influence that he developed a critique of modernity from a romantic point of view. According to Wagner, both Feuerbach and Proudhon were representatives of a humane point of view, and both had developed a philosophy based on the relationship between nature and humanity (Deathridge, 2008, p. 32; Trippett, 2013, pp. 138, 285). Where Wagner's own critique differed from Marx's on capitalist modernity was that Wagner didn't focus on the forms of capitalist exploitation but underlined the rise of atomistic individuals, the loss of meaning, and the disappearance of genuine love in modern societies. Similarly with other romantic anti-capitalist critiques of modernity, he considered the reconstruction of a bygone past as a remedy to contemporary problems.

Wagner's political thought and philosophy of art from the 1848 revolutions to the mid-1850s can be investigated in a series of theoretical writings. In *Art and Revolution*, he praised the development of art from a national to universal level (Wagner, 1849a/1976). In *Art and Climate*, he developed a criticism of modern culture and modern masses as being alienated from nature, advancing that the people would become the "artists of the future" and reestablish the link between humanity and nature (Wagner, 1976/1850a, p. 243). He made an in-depth analysis of art as being alienated from nature in *Artwork of the Future* (1976/1850b). In his major work, *Opera and Drama*, he presented a detailed analysis of the relationships among art and people's cultures, developing his own concept of musical dramas that would consist of a total work of art making a synthesis between various forms of art (Wagner, 1976/1851a, 1976/1851; see also 1851c). The universalistic perspective of these writings coexisted with nationalist claims and even with a marked anti-Semitism based on linguistic nationalism (Stoetzler, 2008, p. 447; Wagner, 1976/1850c). It is during this period that his reputation as a great composer grew in German theatres (Wagner, 1976/1852, p. 188).

From the mid-1850s onward, Wagner's thought became growingly under the influence of Arthur Schopenhauer's philosophy; he repudiated Hegel and Feuerbach, who had played an important role in his early intellectual development (cf. Wagner, 1976/1880a; Young, 2014, pp. 65–66, 73). While he continued to develop a critical viewpoint on modernity, he refused to adopt optimistic or utopian perspectives about the future. He rejected any hope of a spontaneous national consciousness of the people, stating that the people could be educated using the theatre (Wagner, 1976/1861a, p. 37; cf. 1976/1878, p. 123). This view is in contradiction with his pre-1848 writings, wherein he refused to consider theatre as a means of education, claiming that the people cannot be considered hierarchically inferior to elite educators (cf. Marx, 1845; Wagner, 1976/1851d, p. 52). During the 1860s, Wagner also clearly refused to make any concession to the audience's tastes, which resulted in his open confrontation with the elite opera audience in Paris (Wagner, 1861b/1976).

In his writings from the second half of the 1860s, Wagner contributed to the anti-French orientation of German nationalist literature, claiming French civilization to be the result of a political project without any link to a real people, while supposing German people and German art to be closely linked (Wagner, 1976/1867). During the same period, racialist elements became more prominent in Wagner's nationalism. He reformulated his anti-Semitic theories (Wagner, 1976/1869) and referenced Arthur de Gobineau's theory of racial hierarchy in his writings *Religion and Art* (Wagner, 1976/1880b, p. 122).

However, while he had adopted racialist paradigms from the intellectual debates of the 1860s and 1870s, he didn't apply them to his analysis of contemporary political problems, such as the political unification of German states (cf. Wagner, 1976/1864) or the German-French War of 1870-1871. In the context of the War of 1870-1871, he wrote not only an analysis of Ludwig van Beethoven (cf. Uslu, 2010; Wagner, 1976/1870), but also a lengthy praise of the French composer Daniel Auber (Wagner, 1976/1871). During this period, German nationalists considered him to be one of the most prominent national composers (Botstein, 2009, p. 154), while his reputation as a German nationalist became an obstacle to positive appraisal of his works by patriotic audiences in non-German countries, especially in Italy (Wagner, 1976/1872, p. 105).

Kaynakça/References

Allison, D. B. (2001). *Reading the new Nietzsche: The birth of tragedy, the gay science, thus spoke Zarathustra, and on the genealogy of morals*. Lanham, MD: Rowman & Littlefield.

Berger, S. (2006). "Germany: Ethnic nationalism par excellence?" In T. Baycroft & M. Hewitson (Eds.), *What is a nation? Europe 1789-1914* (pp. 42–60). Oxford, UK: Oxford University Press.

Bermbach, U. (2003) *"Blühendes leid": Politik und gesellschaft in Richard Wagners musikdramen*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

Bonnell, A. G. (2008). *Shylock in Germany: Antisemitism and the German theatre from the Enlightenment to the Nazis.* London, UK: Tauris Academic Studies.

Borchmeyer, D. (2003). *Drama and the world of Richard Wagner* (D. Ellis, Trans.). Princeton, UK: Princeton University Press.

Botstein, L. (2009). German Jews and Wagner. In T. S. Grey (Ed.), *Richard Wagner and his world* (pp. 151–197). Princeton: Princeton University Press.

Cabanel, P. (2005). La gauche et l'idée nationale. J.-J. Becker & G. Candar (Eds.), *Histoire des gauches en France* (pp. 506–521). Paris: La Découverte.

Dahlhaus, C. (1979). *Richard Wagner's music dramas* (M. Whittall, Trans.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Deathridge, J. (2008). *Wagner beyond good and evil*. Berkeley: University of California Press.

Dieckmann, F. (2012). Sanfte revolution: Richard Wagner im Dresdner Frühling. *Dresdner Hefte*, *30*(112), 35–46.

Ekren, U. (2016) *Felsefenin perspektifinden J. S. Bach ve Richard Wagner'in sanatı*. İstanbul: Sentez.

Kröplin, E. (2012). Wagners Dresdner Werke – "Tannhäuser" und "Lohengrin." *Dresdner Hefte*, *30*(112), 65–72.

Marx, K. (t.y.). *Feuerbach üzerine tezler*. https://www.marxists.org/turkce/m-e/1845/tezler.htm adresinden 08.04.2017 tarihinde edinilmiştir.

Schulze, H. (2003). *The course of German Nationalism: From Frederick the Great to Bismarck, 1763-1867* (S. Hanbury-Tenison, Trans.). Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Stoetzler, M. (2008). *The state, the nation and the Jews: Liberalism and the antisemitism dispute in Bismarck's Germany*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Trippett, D. (2013). *Wagner's melodies: Aesthetics and materialism in German musical identity*. Cambridge, UK: Cambridge University Press.

Uslu, A. (2010). On dokuzuncu yüzyılda opera: Bir inceleme çerçevesi. Ç. Veysal & Z. Aşkın (Ed.), *Afşar Timuçin'e armağan* içinde (s. 291–321), İstanbul: Etik.

Uslu, A. (2016). Eski Rejim'den Birinci İmparatorluk dönemine Fransa'da opera. Ş. Özkan Erdoğan & O. Zengin (Ed.), *Prof. Dr. Oğuz Onaran'a armağan* içinde (s. 105–138). Ankara: Ankara Üniversitesi Yayınları.

Wagner, R. (1976/1840). De la musique allemande. In Œuvres *en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 152–186). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1841a). De l'ouverture. In Œuvres *en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 231–249). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1841b). Le Freischütz à Paris (1841). In Œuvres *en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 250–270). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1842a). Halévy et "La reine de Chypre". In Œuvres *en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 299–334). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1842b). Esquisse autobiographique (jusqu'en 1842). In Œuvres *en prose: Tome premier* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 19–42). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1844). Discours [prononcé] sur le dernier lieu de repos de Weber. In Œuvres *en prose: Tome second* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 14–17). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1848). Plan d'organisation d'un Théâtre-National allemand pour le royaume de Saxe. In Œuvres *en prose: Tome second* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 133–216). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1849). L'art et la révolution (1849). In Œuvres *en prose: Tome troisième* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 8–48). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1850a). L'œuvre d'art de l'avenir. In Œuvres *en prose: Tome troisième* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 59–254). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1850b). Art et climat (1850). In Œuvres *en prose: Tome troisième* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 255–274). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1850c). Le judaïsme dans la musique (1850). In Œuvres *en prose: Tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 94–123). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1851a). Opéra et drame [I]. In Œuvres *en prose: Tome IV* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 41–272). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1851b). Opéra et drame [II]. In Œuvres *en prose: Tome V* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 1–285). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1851c). Une communication à mes amis (1851). In Œuvres *en prose: Tome VI* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 1–176). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1851d). Un théâtre à Zurich (1851). In Œuvres *en prose: tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 29–74). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1852). Sur la représentation du "Tannhaeuser": Une communication aux chefs d'orchestre et aux interprètes de cet opera. In Œuvres *en prose: tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 177–229). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1861a). L'Opéra impérial de la Cour, à Vienne. In Œuvres *en prose: tome VII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 24–58). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1861b). Compte rendu du "Tannhaeuser" à Paris (sous forme de letter). In Œuvres *en prose: tome VIII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 8–23). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1864). De l'Etat et de la religion (1864). In Œuvres *en prose: tome VIII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 59–97). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1867). Art allemand et politique allemande. In Œuvres *en prose: tome VIII* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 98–238). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1869). Censures. In Œuvres *en prose: tome IX* (J.-G. Prod'homme, Trans., pp. 103–182). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1870). Beethoven (1870). In Œuvres *en prose: tome X* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 30–120). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1871). Souvenirs sur Auber. In Œuvres *en prose: tome X* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 1–29). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1872). Adresse au maire de Bologne. In Œuvres *en prose: tome XI* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 104–108). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1878). Public et popularité. In Œuvres *en prose: tome XII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 105–148). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1880a). Religion et art. In Œuvres *en prose: tome XIII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 29–88). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1880b). Commentaires à "Religion et art". In Œuvres *en prose: tome XIII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 104–135). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Wagner, R. (1976/1882). Lettre ouverte à M. Friedrich Schoen, à Worms. In Œuvres *en prose: Tome XIII* (J.-G. Prod'homme & L. Van Vassenhove, Trans., pp. 142–149). Plan de la Tour: Editions d'Aujourd'hui.

Young, J. (2014). *The philosophies of Richard Wagner*. Lanham, MD: Lexington Books.