Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi
Bursa Uludağ University Faculty of Arts and Sciences Journal of Philosophy

Araştırma Makalesi | Research Article
***Kaygı*, 24 (1), 78-110.**

Makale Geliş | Received: 21.11.2024
Makale Kabul | Accepted: 03.02.2025
Yayın Tarihi | Publication Date: 28.03.2025
DOI: 10.20981/kaygi.1589072

Adnan ESENYEL
Doç. Dr. | Assoc. Professor
Düzce Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü, Düzce, TR
Düzce University, Faculty of Arts and Science, Philosophy Department, Düzce, TR
ORCID: 0000-0001-8089-3459
adnanesenyel@duzce.edu.tr

Wagner Schopenhauer'in Metafiziğinde Ne Buldu?

Öz: Richard Wagner'in Schopenhauer'in metafiziği ile karşılaşması müzik ve sanat tarihindeki en önemli hadiselerden birisi olarak karşımıza çıkar. Öyle ki Wagner'in sanatı büyük oranda Schopenhauer'dan önce ve sonra olarak iki aşamaya bölümlenebilmektedir. Wagner'in erken dönem sanat anlayışı her ne kadar Schopenhauer'in dünya görüşü ile tümüyle bir tezatlık sergilese de, İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'yı okuduktan hemen sonra Wagner'in tam anlamıyla Schopenhauerci sanat anlayışına bağlandığını görmekteyiz. İlk başta imkânsız gibi görünen bu etkilenmenin nasıl meydana gelebildiğini açıklayabilmek için mevcut çalışma Wagnerci sanatın geçirdiği aşamaları irdeleyerek esasında Wagner'in örtük olarak daha ilk eserlerinde bile Schopenhauerci eğilimler içerisine bulunduğunu göstermeye çalışır. Bu bağlamda Wagner'in Schopenhauer'da tümüyle yeni ve farklı bir dünya görüşü değil fakat sadece kendi yaratıcı kişiliği altında gizli kalmış özsel karakterini keşfettiği ortaya çıkmaktadır. En nihayetinde bu karşılaşmanın Wagner'in sanatında meydana getirdiği dönüşümü görünür kılmak isteyen çalışma Wagner'in Schopenhauer ile karşılaştıktan sonra yarattığı Tristan ve İsolde ile Parsifal eserlerine odaklanır ve bu eserlerdeki Schopenhauerci temaları gün yüzüne çıkarır.
Anahtar Kelimeler: Wagner, Schopenhauer, Sanat, Müzik, Metafizik.

What Did Wagner Find In Schopenhauer's Metaphysics?

Abstract: Richard Wagner's encounter with Schopenhauer's metaphysics appears as one of the most important ocurrences in the history of music and art. Such as, that it is largely possible to divide Wagner's art as before and after Schopenhauer. Although Wagner's early understanding of art is entirely opposed to Schopenhauer's worldwiew, we see that right after reading The World as Will and Representation Wagner was fully committed to Schopenhauer's conception of art. With the aim to explain how this at first seemingly impossible influence could have occured the present study by examinig the various stages of Wagnerian art tries to show that even in his earlier work Wagner tacitly possesed Schopenhauerian tendicies. In this context it becomes clear that Wagner did not discover an entirely new and different worldview in Schopenhauer but only his own essential character which was hidden under his creative personality. Ultimately this study which aims to make visible the transformation that this encounter brought about in Wagner's art, focuses on Tristan and

Isolde and Parsifal that Wagner created after his encounter with Schopenhauer and brings to light the Schopenhauerian themes in these works.
Keywords: Wagner, Schopenhauer, Art, Music, Metaphysics.

Giriş

Batı dünyasının düşünce ve sanat tarihinde meydana gelen pek az kesişme, Schopenhauer'ın felsefesi ve Wagner'in sanatı arasında kendisini gösteren birliktelikte olduğu kadar yoğun ve derin bir etkiye yol açmıştır. Bu etkinin bir bakıma günümüzde bile hala sürdüğü ve klasik müziği, operayı belirlemeye ve genel olarak sanata şekil vermeye devam ettiği söylenebilir. Bugün sanatın geldiği noktaya ilişkin tatmin edici ve derinlikli bir değerlendirme sunabilmek için 19. yüzyılın ortasında meydana gelen bu "olayın", yani Wagnerci sanatın Schopenhauer'ın metafiziği ile karşılaşmasının aydınlatılması gerekmektedir. Bu karşılaşmadan bağımsız olarak ele alındığında bile Wagner'in kendisi 19. yüzyılın belirleyici figürlerinden birisi olarak birçok tartışmaya, çalışmaya ve farklı görüşe konu olmuştur. Bir başka deyişle Wagner'in sanatı, düşüncesi ve kişiliği başlı başına 19. yüzyılı şekillendiren bir olay haline gelmiştir (Ekren 2016: 77). Fakat diğer taraftan birçok yorumcunun da dile getirdiği gibi Arthur Schopenhauer'ın felsefesi ile tanışması, kuşkusuz Wagner'in sanatsal ve entelektüel hayatının en belirleyici hadisesi olmuştur. Büyük bir sanatçı olmanın yanı sıra aynı zamanda önemli bir düşünür ve sanat teorisyeni de olan Wagner'in hayatında elbette Hegel ve özellikle de Feuerbach gibi filozofların etkisinden bahsedilebilir. Toplumda sanat aracılığıyla köklü bir dönüşüm meydana getirmek isteyen bir sanatçı olarak Wagner bu dönüşümün teorik çerçevesini kurabilmek için sık sık filozofların çalışmalarına başvurmuştur. Dolayısıyla hem felsefe ve hem de sanat tarihi Wagner'in hayatı boyunca beslendiği zengin bir kaynak olarak karşımıza çıkmaktadır.

Bu bağlamda birçok düşünürün etkisinden bahsedilebilse de bunların hiçbiri Wagner üzerinde, Schopenhauer'ın sebep olduğu derin ve belirleyici etkiye sahip olamamıştır (Magee 1997: 360). Gerçekten de Schopenhauer'ı okuduktan sonra

Wagner'in temel bir dönüşüm geçirdiği ve buna bağlı olarak sanat ve özellikle de müzik kavrayışında köklü bir değişim yaşadığı görülmektedir. Dolayısıyla Wagner'in sanatsal gelişimini Schopenhauer felsefesinden ayrı bir biçimde ele almak mümkün olmadığı gibi, bu felsefenin etkisini göz önünde bulundurmadan Wagner'in *Tristan ve İsolde* ile *Parsifal* gibi son dönem eserlerini değerlendirmek de olanaksızdır. Wagner 1854 yılında Schopenhauer'ın temel eseri *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*'yı okuduktan sonra geçen neredeyse 30 yıllık yaşam süresi boyunca Schopenhauer felsefesinin sadık bir takipçisi olarak kalmış ve onun metafiziksel dizgesinin sanatsal bir karşılığını yaratmaya çalışmıştır. *Tristan ve İsolde* ile *Parsifal* bu bakımdan doğrudan Schopenhauer'ın metafiziksel dünyasını sanatsal bir biçim içerisinde ifade eden eserler olarak değerlendirilebilir. Bu bakımdan Schopenhauer'ın felsefesi ile Wagner'in sanatı arasında gelişen ilişki, hiç olmadığı kadar felsefe ile sanatı bir araya getirmekte ve neredeyse onları bir bütün içerisinde eritmektedir.

Bu çalışma, Wagner'in Schopenhauer felsefesinde ne bulduğunu ve ondan nasıl etkilendiğini araştırmak için ilk olarak Wagner'in Schopenhauer öncesinde hangi sanat anlayışına bağlandığını göstermeye çalışacak, daha sonra ise temelde sahip oldukları farklı sanat görüşlerine rağmen Wagner'in nasıl olup da İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'yı okuduktan sonra Schopenhauer'ın sanat anlayışına döndüğünü anlaşılır kılmaya uğraşacaktır. Mevcut makale son olarak, Schopenhauercı etkileri somutlaştırmak için *Tristan ve İsolde* ile *Parsifal* örneklerini irdeleyecektir.

1. Schopenhauer Öncesi Dönemde Wagnerci Sanatın Görünümleri

Schopenhauer ile karşılaşmamış olsaydı bile Wagner açıktır ki sanat tarihinin en yaratıcı ve etkin dehalarından birisi olmaya devam ederdi. Bu yüzden onun sanatsal başarısı elbette sadece Schopenhauer metafiziğinin etkisine indirgenemez. Zira *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*'yı okumadan önce de Wagner büyük bir sanatçı ve aynı zamanda önemli bir sanat teorisyeniydi. Sadece bu dönemde yarattığı

operalar bile hala müzik tarihinin en önemli eserlerinden bazıları olarak değerlendirilmektedir. Fakat Schopenhauer'ı okuduktan sonra Wagner'in sanatı temel bir dönüşüm yaşadıysa onun Schopenhauer metafiziği ile karşılaşmadan önce sahip olduğu görüşler bizim için önem kazanmaktadır. Peki, Wagner Schopenhauer öncesi dönemde hangi sanatsal eğilimler içerisindeydi? Schopenhauer ile tanışana kadar Wagner'in üç ayrı sanatsal tarzda eserler verdiği görülmektedir. Bu dönemde kendi stilini bulmak için uğraş veren Wagner, farklı akımlar arasında bir arayış içerisindedir. Örneğin, 1834 yılında bestelediği *Periler* (*Die Feen*) adlı eseri Wagner, Alman Romantik gelenek içerisinde yaratır. Bu dönemde Alman Romantik opera geleneğinin büyük bestekârı olan Carl Maria von Weber'in müzikal tarzından etkilenen Wagner, *Periler* operasında romantik gelenekte sıkça kullanılan Ortaçağ dönemine ait unsurları ve Alman folklorunun temel öğelerini hayata geçirir. 1836 yılında ise Bellini tarzı İtalyan opera geleneği içerisinde *Yasak Aşk*'ı (*Das Liebesverot*) besteler. Bir komedi olarak karşımıza çıkan *Yasak Aşk* operasında Wagner özellikle o dönemki İtalyan ve Fransız operalarının sıklıkla kullandığı komedi tarzını örnek alır. *Rienzi* ise Paris tarzı *Grand Opera* akımına uygun şekilde 1840 yılında bestelenmiştir. Bu eserinde Wagner'in *Grand Opera* tarzını örnek alarak 5 perdelik bir dram sahnelediğini ve geniş bir oyuncu kadrosu ile oldukça kalabalık bir orkestra kullandığını görmekteyiz. En nihayetinde Wagner bu üç tarz arasında Alman Romantik geleneğinde karar kılar ve 1840'lı yıllarda art arda belki de romantik geleneğin en büyük üç operasını besteler. Bunlar *Uçan Hollandalı* (*Der Fliegende Holländer*, 1841), *Tannhäuser* (1845) ve *Lohengrin*'dir (1848). Bu eserlerde romantik temalar olarak mitolojik öğelerin sıklıkla tekrarlandığını görmekteyiz. Ayrıca insanın doğa karşısında ve yine ilahi güçler karşısındaki çaresizliği ile trajedisi de sıklıkla vurgulanır.

Lohengrin operasını besteledikten sonra bir dinlenme ve düşünüm sürecine giren Wagner yaklaşık 6 yıl boyunca hiçbir şey bestelemez. Sonraki yaratıcı yılları için bir hazırlık dönemi olarak adlandırılabilecek bu süreçte operanın, müziğin ve genel olarak sanatın ne olması gerektiğine dair teorik çalışmalar kaleme alır. *Sanat*

Eserinin Geleceği (1849), *Sanat ve Devrim* (1849), *Opera ve Drama* (1851) bu dönemin önemli bazı çalışmaları olarak Wagner'in sanata ilişkin perspektifini tüm yönleri ile açık hale getirir. Wagner'in bu çalışmalarda operaya, müziğe ve genel olarak sanata biçtiği son derece hayati görev çok ses getirmiştir. Örneğin, Wagner'in Schopenhauer öncesi bu dönemde sahip olduğu sanat anlayışından oldukça etkilenen genç Nietzsche ilk eserlerinde (özellikle de *Tragedyanın Doğuşu*'nda) hem Wagner'in o dönemki sanatına hem de onun teorik çalışmalarına büyük bir önem atfeder ve Wagner'in müziğini, yitip giden Antik Yunan'ın trajik sanatını adeta yeniden canlandıracak öğe olarak görür (Nietzsche 1999a: 127). Gerçekten de Wagner, Schopenhauer öncesi dönemde, trajik sanata yoğun bir ilgi gösterir ve artık kaybolmuş olan bu sanat anlayışını yeniden canlandırmaya uğraşır. Gerçi Wagner Schopenhauer'ı okuduktan sonra belli ölçülerde bu projeden vazgeçecek ve kendisini Schopenhauercı bir dünya görüşüne bağlayacaktır ki bu durum daha sonraları Nietzsche ile Wagner'in dostluğuna öldürücü bir darbe vuracaktır. Zira her ne kadar ilk başlarda Nietzsche, Wagner ile beraber Schopenhauer'ın metafiziğine bağlansa da, Nietzsche'nin olgunluk dönemi düşüncesi tümüyle Schopenhauercı eğilimlerin üstesinden gelmek ve yaşamı değersiz gösteren her tür görüş ile derinden hesaplaşmak üzerine kuruludur. Bu yüzden örneğin Nietzsche, büyük oranda Schopenhauer öncesi dönemin Wagner'ini idealize eder. Zira bu Wagner henüz kendisini yaşam karşıtı eğilimlere teslim etmemiş ve tam tersine yaşamı olumlamaya, onu kutsamaya çalışan biri olarak hala trajik sanat anlayışına bağlıdır. Peki, bu dönemde Wagner'i trajik sanata bağlayan nedir?

Wagner'in, sanatı Antik Yunan'daki trajik köklerine geri döndürme isteğinin altında, 19. yüzyılda kendisini bir kriz içerisinde bulan sanatı ve genel olarak Batı kültürünü kurtarma çabası yatmaktadır (Magee 1997: 352). Ona göre endüstriyel üretimin ve kapitalizmin yanı sıra tüketim toplumunun da giderecek güç kazanması, kültürel bir krizi gündeme getirir. Kültür dünyası Wagner'e göre birliğini, varoluş amacını ve yüksek idealini kaybetmiş haldedir. Bu da kültürün, had safhada bir yozlaşma yaşadığını ve bütün bir Batı medeniyetinin adeta nihilizmin pençesine

düşmek üzere olduğunu ima eder. Bütünden kopmuş ve birbirinden izole edilmiş bireyler, toplumsal yapı tarafından yalnızca tüketime dayalı olan özünde "anlamsız ve hedefsiz" bir varoluşa mecbur edilmişlerdir. Endüstri toplumunun hegemonyası altında yaşam, bitap düşürücü ve insanlıktan çıkarıcı bir biçimde çalışmaktan ibaret hale gelmiş ve bireyler büyük bir makine düzeninin devam etmesini mümkün kılan araçlara indirgenmişlerdir. Bu düzenli çalışmanın sürebilmesi için verilen dinlenme aralarında bireyler, sıkıntıdan boğulmamak için yalnızca bir eğlence aracı olarak sanata sığınmışlardır. Buna göre sanat eserleri bu noktada sadece eğlence için tüketilen parçalara dönüşmüştür. Böylesi bir toplumsal düzende müzik, tiyatro gibi etkinlikler artık sadece "kafa dağıtmak" ve hoşça vakit geçirmek için vardır (Young 2015: 167).

Böylece Wagner'e göre modern toplumun yozlaşması ile sanatsal yozlaşma el ele gider. Wagner bu yüzden, bir yandan kapitalist düzenin doğurduğu toplumsal dejenerasyonun üstesinden gelebilmek için sosyal bir devrimin imkânını arar ve diğer yandan da sanattaki parçalanmayı ve yozlaşmayı gidermek için Antik Yunan'daki trajik sanatı rol model olarak kullanmaya karar verir (Wagner 2023: 83). Modern çağda sanat dallarının parçalanmasını ve birbirleri ile alakasız birer eğlence aracına dönüşmüş olmasını kabul edilemez olarak değerlendiren Wagner, tragedyanın beş temel özelliğini gündeme getirerek *sanatların birliğini* (*Gesamtkunstwerk*) yeniden oluşturabileceğini ve böylece toplumun sanat aracılığıyla yeniden bir bütünlük kazanabileceğini tasavvur eder. Kapitalist toplumun birbirinden kopmuş bireylerini, sanatın duyusal gücü ile yeniden organik şekilde bir bütün içerisinde bir araya getirebilmek için tragedya sanatını inceleyen Wagner, böylece bir anlamda yitip gitmiş bu kültürün bir benzerini modern dünyada hayata geçirmeye çalışır (Ülger 2014: 206). Elbette ki Antik Yunan'daki trajik kültürü olduğu gibi diriltmek mümkün değildir. Üstelik amaç bu trajik kültürün bir kopyasını yaratmak da değildir. Burada hedef bu trajik kültürün başarılarını örnek alarak modern toplumun ve sanatın krizine bir çare bulmak ve çağdaş toplumun yeniden estetik bir yönelim almasını sağlamaktır (Magee 1997: 352). Zira yaşamla

sadece tüketime dayalı bir ilişki kuran yozlaşmış toplumun bireylerini nihilistik bir varoluştan kurtaracak yegâne öge yaşamın tüm yönleri ile estetize edilmesidir. Dolayısıyla kültürün, sanatsal bir eğilime kavuşmasını sağlamak ve bireyleri estetize edilmiş bir varoluş içerisinde bir araya getirmek burada sanatın en önemli misyonu haline gelir. Nihai hedef; yaşamla rasyonel, bilimsel, iktisadi ya da tüketime dayalı bir ilişkiye alternatif olacak şekilde sanatsal bir ilişkinin olanağını hayata geçirmektir.

Wagner için tragedyanın en önemli özelliği belki de çok sayıda sanatı bir bütünlük içerisinde tek bir amaç doğrultusunda bir araya getirmiş olmasıdır. Trajik sanat, izleyicinin duygularını manipüle edebilmek ve gerekli etkiyi olanaklı kılabilmek için şiir, drama, enstrümantal müzik, kostüm, dans, şarkı gibi farklı sanat dallarını bir bütün içerisinde bir araya getirir. Tüm sanatların organik bir bütün içerisinde birleşmesi fikri, Wagner'in *Gesamtkunstwerk* ile ulaşmaya çalıştığı hedef için olağanüstü bir örnektir. Sanat ancak bu birlik içerisinde bireyler üstü birleştirici bir güç haline gelebilir, aksi durumda sanat dalları tek başlarına ve ayrı olarak böylesi bir etki uyandırmada açıkça yetersiz kalmaktadır. Wagner için tragedyayı önemli kılan bir başka özellik, konusunu mitolojik öykülerden almış olmasıdır. Bir başka deyişle tragedyada söz konusu olan, insan varoluşunun ebedi ve evrensel sorunlarıdır. Zaten sanat Wagner için 19. yüzyılda olduğu gibi bir tüketicinin "hoşça vakit geçirmesi" adına icra edilen bir eğlence aracı değildir, tam tersine sanat bizatihi insanın yaşamla girdiği özsel ilişkinin aldığı biçimdir. Wagner için hakiki sanat, bir bütün olarak tıpkı Yunanlıların trajik çağında olduğu gibi insanın sonlu varoluşunu ve onun yaşamla ilişkisini konu edinen, dahası yaşamın anlamı ve değeri sorusuna olumlu bir yanıt sunmak isteyen bir etkinlik biçimidir. Tragedyanın aynı zamanda dini bir yönelime de sahip olduğu açıktır, ancak buradaki dini unsur, öte dünyacı ve aşkın değil, tam tersine içkindir. Bir başka deyişle tragedya, yaşamın içinde kalarak yaşımın anlamını yaratmaya çalışır ve böylece insan ile yaşam arasındaki ilişkiyi estetik biçimde tesis eder. İnsanın yaşamla sahip olduğu ilişkiden doğan bir perspektif olarak tragedya; yaşama ve varoluşa anlamını vererek, yaşamın

nasıl olup da kutsal bir sürece dönüşebileceğine işaret eder. Wagner için de buna benzer şekilde sanat; insanı ve yaşamı yücelten bir yapı içerisinde anlam ve "idealler" yaratan bir faaliyet haline gelmelidir. Fakat işte bu güce sahip olabilmek için tüm sanatlar tek bir amaç altında birleşmeli ve bu bütünlük içerisinde uyumlu bir yapı sergilemelidir. Son olarak tragedya Wagner'e göre sadece birtakım seçkinler ya da bireyler için değil fakat toplumun tamamını içine alan bir etkinlik olarak icra edilmiştir. Bir başka deyişle tragedya aslında bir anlamda tüm toplumun sahip olduğu belli bir yaşam tarzının ve hayata bağlanma biçiminin tezahürü olarak görülebilir (Wagner 2023: 212). Wagner için trajik çağda Yunan toplumu bu sebeple yaşamla estetik bir ilişki kurabilmiş ve muazzam bir kültürel ortam yaratabilmiştir. Dolayısıyla tragedya bir toplumun hayata bakışını ve ona anlam verişini ifade eder. İşte buna benzer şekilde Wagner sanatların birliğini sağlayarak, modern toplumun da yaşamla estetik bir ilişki içerisinde girmesini amaçlar. Batı kültüründeki trajik öğenin yeniden canlandırılması o halde tüketim toplumunun atomize olmuş bireylerinin yitirdiği anlamın ve değerin yeniden elde edilmesini amaçlar. Bir başka deyişle Wagner, sanatların birliğini sağlayarak bütün bir batı toplumunun yaşamla ilişkisini estetize etmeye çalışır. Zira tüketim toplumunun doğurduğu kriz, ancak varoluşun estetik bir hal alması ile aşılabilir. Daha sonra Nietzsche'nin de Şen Bilim'de söyleyeceği gibi yalnızca sanat, varoluşun doğurduğu ıstırabı haklılandırabilir. Sanat olmasaydı varoluşun acısına dayanmamız olanaksız olurdu ve bu yüzden varoluşa ancak estetik bir fenomen olarak katlanabiliriz (Nietzsche 1999b: 107. Bölüm).

Fakat Antik Yunan'daki trajik kültürün ortadan kalkması ile sanatlar arasındaki uyum ve birliktelik kaybolmuş ve hepsi bir anlamda kendi yoluna gitmiştir. Üstelik zamanla güç kazanan bazı dini öğretiler temelde sanat karşıtı bir eğilim içerisine girmiş ve böylece varoluşun kendisine ilişkin estetik tavır almak oldukça zor hale gelmiştir. Dahası Wagner kendi çağında sanatsal ve toplumsal dejenerasyonun en uç noktaya ulaştığını düşünür. Sanat sadece bir eğlence aracına ve opera da içi boş sözlerden ibaret bir etkinliğe dönüşmüş haldedir. Sanatlar

arasındaki bu ayrımlaşma toplumsal atomizasyona ve kültürel parçalanmışlığa neden olmuştur. İşte bireyleri yeniden kültürel bir ideal veya değer etrafında bir araya getirecek olan husus bu sebeple sanatların birliğidir. Daha önce de söylendiği üzere Wagner'in girişimi körü körüne eskiye bir dönüş olarak yorumlanamaz ve bu bağlamda Antik Yunan'daki trajik sanat elbette tüketilmiş bir projedir. Önemli olan Yunanlıların bir zamanlar yaptığını, bu yeni koşullarda daha iyi bir biçimde hayata geçirmektir (Magee 1997: 353). Bu Wagner'e göre mümkündür zira Shakespeare'in dramı Yunanlıların oldukça ilerisinde, keza Beethoven'ın müziği de Yunanlıların önünde yer almaktadır. Dolayısıyla bütün mesele bu iki öğeyi birleştirmektir ki Wagner'in müzikli draması tam da bu amaçla ortaya çıkar. Geleceğin sanatçısı kültürün ayakta kalabilmesi için bu birleşimi yapmak durumundadır. Bu birleşim sağlandığında nihai hedef olarak sanatsal eğilime sahip olan bir kültür yaratmak da olanaklı hale gelebilir. Sanatların birliğini ve aralarındaki uyumu her şeyden önemli gören Wagner bu döneminde müziğin ve melodinin ayrıcalıklı bir konuma sahip olmasını kabul etmez. Ona göre eser hiçbir zaman müziğin kaprisi tarafından belirlenemez. Burada tasarlanan, söz ile müziğin bütüne hizmet eden uyumudur. Wagner'in hedefi kendi eserlerinde bu uyumu yaratmak ve böylece kültür dönüştürücü bir sanatı hayata geçirmektir. Schopenhauer ile karşılaşmadan önce Wagner'in sanat ve müzik hakkında düşünceleri genel çerçeve içinde bunlardır. Bu düşüncelerin Schopenhauer'ı okuduktan sonra nasıl köklü bir şekilde değiştiğini ve müziğin nasıl belirleyici bir rol üstlendiğini ise bir sonraki bölümün konusunu meydana getirmektedir.

2. Wagner'in Schopenhauer ile Karşılaşması

Schopenhauer'ın metafiziğine, sanat ve müzik anlayışına aşina olanlar, bu anlayışın daha önce yukarıda söz konusu edilen Wagnerci sanat kavrayışına ne kadar uzak olduğunu hemen fark edip Wagner'in nasıl olup da kendi teorik görüşlerini bir kenara bırakarak tümüyle zıt fikirlere teslim olduğuna hayret edeceklerdir. Dolayısıyla ilk başta tuhaf gibi görünen Wagner'in fikirlerindeki bu

değişim bir şekilde açıklanmalı ve bu görünen zıtlığın Wagner tarafından nasıl aşıldığı gösterilmelidir. Wagner 1854 yılında Schopenhauer'ın *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'*sını okur okumaz düşünürün etkisine girer. Etkinin derecesi öyle derin ve çarpıcıdır ki, Wagner bu kitabı arka arkaya 4 defa baştan sona okur ve Schopenhauer'ın metafiziği tarafından adeta soğurulur. Aralık 1854 yılında arkadaşı Liszt'e yazdığı mektupta Wagner, Schopenhauer ile karşılaşmasından şu şekilde bahseder:

> Son zamanlarda yalnızlığıma adeta göklerden gelen bir hediye gibi, sadece tek bir adamla meşgul oldum. Bu, Kant'tan sonra gelen en büyük filozof olan Arthur Schopenhauer'du, ki kendisinin de söylediği gibi o Kant'ın düşüncelerini en uç noktasına kadar götürmeyi başarmıştır. Alman profesörler 40 yıldır kendisini büyük bir dikkatle görmezden gelmiştir; fakat yakın zamanlarda, Almanya için utanç verici olacak bir şekilde Schopenhauer, İngiliz eleştirmenler tarafından keşfedilmiştir. Ona göre tüm Hegelciler şarlatandır. Ana düşüncesi olan, yaşam arzusunun nihai olarak olumsuzlanması son derece ciddi gibi görünmektedir ama bu belki de kurtuluş için yegâne olanağı göstermektedir. Bu benim için elbette yeni bir düşünce değildir ve gerçekten de bu fikrin, önceden ona sahip olmayan birisi tarafından kavranması zaten olanaksızdır. Fakat işte onu tüm açıklığıyla önüme seren filozof, Schopenhauer oldu: Hakiki bir ölüm özlemi, mutlak bilinçsizlik ve gerçek yok oluş. Tüm düşlerimizden özgürleşmek, kurtuluşun yegâne yoludur (Magee 1997: 379).

Bu mektuptan Wagner'in nasıl bir heyecanla Schopenhauer'ın metafiziğini karşıladığını görmekteyiz ve çok daha önemlisi Wagner'in aslında *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya'*yı okumadan önce bile ciddi oranda yaşam-karşıtı bir takım metafiziksel eğilimler içerisinde bulunduğunu anlamaktayız. Bir başka deyişle Wagner için Schopenhauer'ın iddialarında bir yenilik olmamasına rağmen, kendisi söz konusu iddiaların sunuluş biçimi tarafından etkilenmiş ve ikna olmuş durumdadır. O halde Schopenhauer kendi metafizik sistemi ile zaten Wagner'in sahip olduğu yaşam karşıtı eğilimleri ve içgüdüleri gün yüzüne çıkarmaktadır. Wagner'in kendi mektubunda da ifade ettiği bu eğilimler, aynı zamanda Wagner'in sanatın anlayışında meydana gelen keskin değişimi anlamamıza yardımcı olacaktır. Bu noktada dile getirilmesi gereken başka bir husus da Wagner ile Schopenhauer arasındaki etkilenmenin tek taraflı olduğudur. Zira Wagner bir sanatçı olarak her ne kadar filozofun görüşlerine büyük bir hayranlık beslese de buna karşılık Schopenhauer'in Wagner'in sanatından çok da etkilenmediğini görmekteyiz.

Filozofun, *Uçan Hollandalı* ve *Tannhäuser*'i dinlediğini fakat bu eserler hakkında çok olumlu düşüncelere sahip olmadığını biliyoruz. Dahası Schopenhauer Wagner'in bir şair olarak değerli ama bir besteci olarak vasat olduğunu düşünmüştür. Schopenhauer'ın bu değerlendirmesinin altında, büyük oranda romantik müzikten duyduğu hoşnutsuzluk yatmaktadır. *Uçan Hollandalı* ve *Tannhäuser* Wagner'in yoğun bir biçimde romantik geleneğinin etkisi altındayken bestelenmiştir ve Schopenhauer her ne kadar düşünsel anlamda romantizm akımına yakın bir duruş sergilese de müzik söz konusu olduğunda romantik öğelerden hiç hazzetmez. Örneğin romantik müzikte sık sık gördüğümüz harmoninin melodinin önüne geçmesinden ve belirsizliğin, kopukluğun vurgulanmasından hiç hoşlanmaz. Zaten Schopenhauer, çağdaşı olduğu müzisyenlerden yalnızca İtalyan besteci Rossini'nin müziğini takdir eder (Hall 2012: 176). Zira ona göre sadece Rossini'nin müziği, kendi metafizik görüşlerinin bir sanatsal yansımasını sunmaktadır. Diğer taraftan Wagner, filozofa duyduğu hayranlık sebebiyle 1854 yılında *Ring* için yazdığı librettoyu Schopenhauer'a gönderir ama ondan bir yanıt alamaz. Yine Wagner'in 1860 yılında, Schopenhauer'ın da o sırada ikamet etmekte olduğu Frankfurt'a gittiğini bilmekteyiz, ancak Wagner filozofla bir buluşma ayarlayacak cesareti kendisinde bulamaz.

3. Schopenhauer'da Metafizik ve Sanatın Rolü

Wagner bu düşüncelere maruz kaldıktan kısa bir süre sonra Schopenhauer'ın en büyük takipçilerinden birisi haline gelerek kendi sanatını kökten bir şekilde dönüştürür. Felsefe tarihinde çok az düşünür Schopenhauer kadar sanata ve özellikle de müziğe bu kadar merkezi ve önemli bir konum ayırmıştır. Öyle ki Schopenhauer'ın metafizik sisteminde, müziğin ve felsefenin görevinin önemli ölçüde kesiştiğini ve örtüştüğünü görmekteyiz. Zira Schopenhauer için hem müzik hem de felsefe bir yandan görünüşün aldatıcı perdesi altında bizden gizlenmiş olan "nahoş hakikati" ifşa etme görevini üstelenirken, diğer yandan her ikisi de keşfedilen bu hakikati özünde olumsuzlamak ve ona adeta sırt çevirmek için birer araç haline

gelir. Peki, önce keşfetmemiz gereken ve sonra da olumsuzlamamız beklenen bu Schopenhauercı "nahoş hakikat" nedir?

Her gün tecrübesine sahip olduğumuz dünyanın kendisi ve aslında varoluşun tamamı, Schopenhauer'ın "*İsteme*" (*der Wille*) adını verdiği kör, bilinçsiz, bu yüzden de nihai bir amaçtan yoksun olan sonsuz bir çabanın tezahürü olarak belirir (Schopenhauer 1977a: 154). Görünen evrendeki her şey o halde bu bilinçsiz ve kör bir gücün (istemenin) farklı basamaklarda ortaya çıkan bir görünüşü olarak var olmaktadır ve işte bu hakikat bütün bir yaşamı, dünyayı ve bizzat kendi varlığımızı özünde "anlamsız" bir sürece indirger. Dolayısıyla esas olarak bu hakikat pek de hoş karşılayamayacağımız bir hakikattir. Zira bu hakikate göre içinde ikamet ettiğimiz dünya özünde, rasyonel öğelerin hüküm sürdüğü bir yer değil fakat tam tersine irrasyonel bir itkinin ve hiçbir nihai hedefi olmayan sonsuz bir çabanın dışavurumudur. Dahası, nihai gerçekliğin sahip olduğu bu hedefsiz, irrasyonel varoluş, esasında bir amacı varmış gibi görünen görünüşler dünyasının kendisini de bir illüzyona dönüştürür. Yaşam dediğimiz şey bu anlamda uzam, zaman ve nedensellik formları aracılığıyla gözümüze çekilmiş bir perdedir. Öyle bir perde ki, arkasında bulunan nahoş gerçeği, yani varoluşun özünde anlamsız ve saçma olduğu gerçeğini bizden gizler. Schopenhauer için yaşamın getirdiği sonsuz çaba, didinme ve acı aslında tatmin edilmesi ve doyurulması olanaksız olan ebedi bir açlığın (ya da Schopenhauer'ın terminolojisi ile konuşacak olursak kör ve hedefsiz bir istemenin) vücuda gelmesinin bir sonucudur. Büyük bir çabayla ulaştığımız hedeflerin kısa bir süre sonra artık bizi neredeyse hiç ilgilendirmiyor oluşu ve bizlerin can sıkıntısı içerisinde arzulanacak, istenecek yeni hedefler peşinde koşmamız tam da istemenin akıl dışılığını ve anlamsızlığını gün yüzüne çıkarır. Tüm zorlukların aşılarak ulaşılan hedefin ya da elde edilen bir objenin buna rağmen kalıcı ve nihai mutluluk getirmemesi ve fakat kişinin bu kalıcı huzuru ve mutluluğu bir şekilde getireceği umuduyla sürekli olarak istemelerinin ve arzularının peşinden koşması, onun acı dolu trajik yazgısı olarak ortaya çıkar. Bu yüzden Schopenhauer açısından tek çare bu istemenin ve onun nesneleşmesi olarak var olan yaşamın olumsuzlanması,

istemenin susturulması ve yaşam denilen bu illüzyonun reddedilmesidir. Yaşam adını verdiğimiz rüyadan uyanmak insanın bu anlamda tek kurtuluştur. İnsanı bu hakikatle karşı karşıya getirerek onun yadsınmasını sağlayacak etkinliklerin başında ise Schopenhauer'a göre sanat ve özellikle de müzik gelir. Dolayısıyla müzik, bu dünyanın acısından kurtuluşu kısa bir süre için de olsa sağlayan en önemli faaliyetlerin başında gelmek durumundadır (Schopenhauer 1977a: 335).

Schopenhauer'ın Kantçı terminolojiyi kullanarak *kendinde-şey* (*Ding an sich*) olarak adlandırdığı bu nihai gerçeklik kör ve hedefsiz bir isteme olsa da ve esasında müzik tam da bu gerçekliği konu etse de; bu gerçekliğin nesneleşme basamaklarına karşılık gelen farklı bilme türleri ve dereceleri de vardır. Buna göre "isteme" kendisini, bir görünüş biçiminde önümüzde duran tasarım dünyası olarak nesneleştirmeden önce, bu görünüşlerin ideal birer örneği olacak şekilde *Platonik idealar* olarak nesneleştirir (Schopenhauer 1977a: 228). Bir başka deyişle *kendinde-şey* olarak *isteme* ile onun tekil görünüşleri arasında bir de *idealar* bulunur. Tek olandan çokluğa geçişin bir ara basamağı olarak bu idealar, farklı sanat dalları tarafından ifade edilir. Bu idealar uzam, zaman ve nedensellikten bağışık birer nesneleşme basamağı olarak Schopenhauer'a göre yaşam dünyasında bulunan çokluğun asli ve orijinal formlarını meydana getirir. Cins ve türler bu anlamda birer idea olarak var olmaktadır. İşte bu idealar sanatın nesnesini meydana getirir. Farklı sanat dalları bu bakımdan, sırasıyla en alt aşamadan yani inorganik doğadan başlayarak canlı/organik doğaya geçen, oradan da hayvanlar âlemine ve en üst aşamada insan olarak ortaya çıkan nesneleşme hiyerarşisinin Plâtoncu anlamdaki ideal halinin bilgisini verir (Esenyel 2020: 76). Her nesneleşme basamağının karşılık geldiği bir idea ve bu ideanın bilgisini bize veren bir sanat türü karşımıza çıkmaktadır. Örneğin mimari, cansız doğanın en asli özünü bize sunarken, tragedya ise en üst nesneleşme basamağı olarak tepede yer alan insanlık ideasının bilgisini verir. Fakat burada önemli olan husus, aslında farklı sanat dallarının kendinde-şey olarak istemeyi (yani tüm varoluşun en içsel özünü) bu idealar vasıtasıyla sadece dolaylı bir şekilde konu edindiğidir. Diğer taraftan tüm sanatlardan farklı olarak

müzik bu ideaların ve hiyerarşinin tüm nesneleşme basamaklarını aşarak kendinde-şey olarak istemenin dolaysız bir kopyası haline gelir. O halde müziğin nesnesi dolaysız bir biçimde *kendinde-şey* olarak istemedir ve müziğin başarısı onun doğrudan bir temsilini sunmaktır (Alperson 1981: 157). Bu yüzden Schopenhauer örneğin pastoral ve taklit temelli müziğe karşıdır. Zira müzik görünüşlerle ilgili değil fakat bizatihi bu görünüşlerin özünde olduğu şeyle ilgilidir ve bu yüzden doğanın bir taklidini değil onun özünü sunmalıdır (Hall 2012: 172).

Müziğin diğer sanat dallarından çok daha derin ve öze dokunan bir etkiye sahip olduğu söylenmelidir. Bu iddiasını temellendirebilmek için Schopenhauer müzik ile istemenin nesneleşme basamakları arasında var olduğunu düşündüğü paralelliği ve benzerliği göstermeye çalışır. Schopenhauer'a göre müzik her nesneleşme basamağını ifade edebilecek ve böylece her nesneleşme adımını bir bütün olarak istemenin kendisine bağlayabilecek bir güce sahiptir. Müzikte en pes sesler Schopenhauer'a göre inorganik doğadaki kütlelerin hareketlerini ifade eder. Tıpkı cansız doğanın, maddenin ve onun kütlesinin tüm evrenin dayandığı en alt basamak olması gibi, pes sesler de her müzik eserinin dayanmak durumunda olduğu temeli meydana getirir (Schopenhauer 1977a: 325). Basların ve tizlerin bir araya gelmesi ile oluşan armoni ile birlikte, kademeli olarak doğadaki canlılığa geçişin izleri görülür. Schopenhauer'a göre daha yüksek sesler ise bitki ve hayvan dünyasını temsil eder. Bas ve tiz seslerin armonisinden doğan melodinin işaret ettiği bütünsel yapı ise insanın ait olduğu ve bilincin devreye girdiği en üst nesneleşme basamağına karşılık gelir. Bu yüzden melodi aslında insan yaşamının özünde ne olduğunu ifade eder ve onu kaçınılmaz bir şekilde kendinde-şey olarak istemenin vücuda gelmesi biçiminde gösterir. Melodi Schopenhauer'a göre insan istemesinin her çabasını ve her devinimini esasen sıradan bilincin kavramayacağı bir tarzda sunar. Bu yüzden de sözcükler ve kavramlar aklın dilini meydana getirirken, müzik ise daima duyguların dili olarak ifade edilir (Esenyel 2020: 77).

4. Wagner'in Schopenhauer'a Dönüşü

O halde denilebilir ki Schopenhauer'ın felsefi sisteminde sıkı bir sanat hiyerarşisi söz konusudur ve müzik, bu hiyerarşinin zirvesinde yer alır. Bu bağlamda ilk bakışta doğal olarak Schopenhauer'ın sanat görüşü ile Wagner'in sanat anlayışı mutlak biçimde bağdaşmaz görünmektedir. Zira yukarıda da dile getirildiği üzere Wagner'in Schopenhauer ile karşılaşmadan önce yazdığı teorik eserlerde sanatın amacı yaşamı kutsamak, olumlamak ve yaşama anlam verecek bir ideal yaratmaktır. Zaten kendisi bu yüzden sık sık tragedya sanatına öykünür ve bu bağlamda eserler yaratmaya çalışır. Oysa Schopenhauer'da sanatın ve müziğin esas amacı insanda yaşamın reddini sağlayacak algıyı ve duyguyu ortaya çıkarmaktır ve bu bağlamda varoluşun kendisi kutsanacak bir şey değil fakat esasen kurtulmak durumunda olduğumuz bir yüktür. Wagner'in erken dönem yazılarında sanat büyük oranda toplumsal bir olaydır ve bu yazılarda temel mesele toplumsal birliği sanat aracılığıyla tesis etmek ve yaşamla estetik ilişki kuracak bir cemaat yaratmaktır. Fakat Schopenhauer'da sanat ve müzik, insandan gizlenen hakikati keşfederek ona karşı bir tavır alabilecek sadece seçkin bireyler için vardır. Sanat sadece dehaların işidir ve yalnızca seçilmiş bireylerin dâhil olabileceği bir etkinlik türüdür. Bir başka temel ayrım da sanat dallarının birbiriyle olan ilişkisinde kendisini göstermektedir. Bilindiği üzere Wagner'de sanat dalları arasında bir hiyerarşi olmadığı gibi kendisi de zaten sanatların birliğini tesis ederek trajik toplumun yeniden doğuşunu sağlamak ister. Bunun için hiçbir sanat dalı diğerine bir üstünlük kuramayacağı gibi hepsi de kendine has özellikleriyle birlikte bütünün bir parçası olmak uğruna diğer sanat dallarıyla bir uyum içerisinde hareket etmelidir. Oysa Schopenhauer için müzik, sanat dalları içerisinde ayrıcalıklı bir konumda, bir başka deyişle tüm sanatların zirvesinde yer almaktadır. Ona göre sanat dalları arasında oldukça açık olan bir hiyerarşi söz konusudur. Fakat tüm bu bariz farklara rağmen Wagner Schopenhauer ile karşılaştıktan çok kısa bir süre sonra kendi teorik çerçevesinden vazgeçerek Schopenhauer'ın estetiğine teslim olur. Bu geçişi mümkün kılan ne olmuştur?

Bryan Magee'nin de dile getirdiği üzere Wagner'in teorik bir açıklıkla olmasa dahi örtük ve belki de bilinç dışı şekilde daha en baştan itibaren Schopenhauercı eğilimlere sahip olduğu söylenebilir. Bu eğilimler Schopenhauer ile karşılaşmadan önce bile Wagner'in eserlerinde görülebilir durumdadır. Operalarındaki birçok karakter adeta farkında olmadan Schopenhauer felsefesinin sözcülüğünü yapmakta ve yaşam karşıtı eğilimler sergilemektedir. Örneğin *Uçan Hollandalı* ebedi yaşam döngüsünü kırmak ister. Aynı şekilde sanat ve cinsel aşk arasında kalan *Tannhäuser* yaşam dünyasını yok sayma ve ondan vazgeçme duygusu tarafından ele geçirilir. Keza *Lohengrin*'de kahramanımız, eserin başında görünüşler dünyasına Schopenhauervari metafiziksel bir gerçeklikten gelir ve en nihayetinde operanın sonunda yine oraya döner. Kısaca Wagner'in bu karakterleri fenomenal dünyadan kaçma ve kurtulma içgüdüsü tarafından yönlendirilir. Yine *Yüzük'te Valkyrie'nin* II. Perdesinde Wotan'ın meşhur monoloğu, temelde Schopenhauer'ın dünya görüşünü dile getirir. Hatta daha sonra Wagner'in kendisi, bu durumla ilgili memnuniyetini dile getirecek ve Schopenhauer'ın hakikatini bizzat Schopenhauer'ı tanımadan önce Wotan aracılığıyla ileri sürdüğü için kendisiyle övünecektir (Magee 1997: 369).

Tüm bunlar bize aslında Schopenhauer ile karşılaşmadan önce Wagner'in sanat, müzik ve opera hakkında kaleme aldığı teorik çalışmalar ile bestelediği operalar arasında bir tezatlık ve örtük bir çelişki bulunduğunu göstermektedir. Zira yukarıda gördüğümüz gibi, yaşam kutsayıcı bir etkinlik olabilmesi adına tragedyanın bir hedef olarak tüm sanat dallarını birleştirmesinden etkilenen ve yaratılan *bir ideal/değer* aracılığıyla tragedyanın toplumu bir araya getirişini örnek alan Wagner'in bu sanat kavrayışını eserlerine pek aktaramadığını, hatta eserlerinin büyük oranda bu teorik çerçeveye zıt bir şekilde geliştiğini söyleyebiliriz. Bu dönemde teorisyen Wagner ile sanatçı Wagner'in içsel çatışma yaşadığı ve onun, aklındaki sanatı hayata geçirirken kendisini çelişkili bir konum içerisinde bulduğu söylenebilir. Wagner'in bu dönemdeki eserlerinde, geliştirdiği teorik söylemlere tezatlık oluşturan bariz örnekler vardır. Schopenhauer öncesi dönemde onun eserleri bir bakıma, öngördüğü ve ortaya koymak istediği sanata uygun değildir. O

dönem söz konusu olduğunda Wagner'in teorik açıdan öngördükleri ile pratik açıdan uyguladıkları arasında bir tutarlılık ve örtüşme bulmak oldukça zordur. Tasarladığı sanat teorisiyle yaşamı kutsayan, evetleyen ve hatta bunun için bir anlam yaratmak isteyen Wagner, eserlerine gelince tam tersi eğilimler sergileyen bir sanatçıya dönüşür.

İşte bu çatışmalı hal içerisinde Schopenhauer'ın felsefesi ile karşılaşan Wagner nihayet bir çözüme de kavuşmuş olur. Zira Schopenhauer'ı okuduktan sonra, Wagner'in teorisi ve eserleri arasında görünen karşıtlık bir anlamda çözümlenmiş olur. Esasında Wagner'in fark etmiş olduğu şey; kendi eserleri için Schopenhauercı bir teorik çerçevenin çok daha uygun olduğudur. Schopenhauer'ı okuyan Wagner zaten yaratıcı kişiliğinin altında gizlenmiş olan eğilimleri tam olarak açığa çıkarma fırsatı yakalar. Bir anlamda burada artık Wagner'in kendi içgüdüleri ile barışma fırsatını bulduğunu ve sanatçı kişiliği ile teorisyenliği arasında bir uyum elde ettiğini görmekteyiz. Bir başka açıdan, Wagner'in Schopenhauer felsefesinde aslında kendisini bulduğu da söylenebilir. Zira Schopenhauer, Wagner'e tümüyle yabancısı olduğu bir dünya görüşü sunmamıştır. Üstelik zaten Wagner bunu açıkça belirtir. Wagner yalnızca gizli ve örtük bir şekilde inandığı şeyin Schopenhauer tarafından açığa çıkarıldığını düşünür. Böylece Schopenhauer ile birlikte Wagner, kendi bilinçaltının derinlerinde bastırılmış olarak duran ve her eserine şöyle ya da böyle dışarıya sızan "varoluşun özünde reddedilmesi gereken bir süreç olduğu" fikrini artık bilinçli bir şekilde de benimser ve bir sanatçı olarak sahip olduğu belki de bütün potansiyeli hayata geçirir (Magee 1997: 372). Bu durum Schopenhauer'ı okuduktan sonra bestelediği *Tristan ve Isolde*'de çok iyi görebilir. Bu eserin, Wagner'le en çok özdeşleşen eser olması boşuna değildir. Zira burada kendisiyle barışmış, içgüdülerini ve eğilimlerini tümüyle benimsemiş ve tüm yaratıcı dehasını bilince çıkarmış bir sanatçının eseri ile karşı karşıya geliriz.

Böylece Wagner'in Schopenhauer estetiğini neredeyse tüm yönleri ile benimsediğini görmekteyiz. Wagner bundan sonraki eserlerinde bir anlamda

Schopenhauer'in *İsteme ve Tasarım olarak Dünya*'da kavramlar aracılığıyla anlattığı dünya görüşünü sanatsal olarak imgeler aracılığıyla ifade etmeye çalışacaktır. Hem *Tristan ve Isolde* hem de *Parsifal* büyük oranda böylesi bir çabanın ürünüdür. Böylece Wagner için artık müzik tıpkı Schopenhauer için de olduğu gibi en önemli sanat dalı olarak diğerlerine kıyasla bir önceliğe sahiptir. Artık Wagner'in sanatında da müzik, metafiziksel gerçekliği ifade eden ve görünüşlerin aldatıcı yapısı altında gizlenen gerçeklikle bizi karşı karşıya getiren bir etkinlik olup çıkar. Dahası müzik bundan böyle yaşamı kutsayan bir etkinlik değil fakat tam tersine yaşam istemini yadsımak için icra edilen bir sanat dalına dönüşür. Schopenhauer'ı okuduktan sonra müziğin belirleyiciliği Wagner için öyle bir boyuta ulaşır ki kendisi Opera'nın Kaderi'nde, "benim dramalarım müziğin görünüşe gelmesinden ibarettir" diyecektir (Magee 1997: 374). Dramayı yaratan öğe, Wagner için artık böylece bizatihi müzik olacaktır. Artık söz ile müziğin kusursuz bir uyumunu aramak esas mesele olmaktan çıkar ve söz sadece müziğin anlattığı hakikate uymak durumunda olan bir araca dönüşür. Eski projesini terk etmiş olan Wagner'de sanat bundan böyle toplumu yaşama bağlayacak bir araç değil fakat özünde acı ve ıstırap olan yaşamdan kaçmanın ve alternatif bir gerçekliğe ulaşmanın yolu olacaktır (Reginster 2012: 350). Müzik bir anlamda bizi yaşam dediğimiz rüyadan uyandırmak için vardır. Schopenhauer ile karşılaştıktan sonra yarattığı eserlerine baktığımızda Schopenhauercı temaların sık sık Wagner'in eserlerinde yer aldığını görmekteyiz: Her şeyden önce görünüş ile gerçeklik arasındaki ayrım en önemli vurgulardan birisi olmak durumundadır. Burada müzik bizi görünüşlerden kurtaran ve algımızı gerçekliğe yükselten bir faaliyet haline gelir. Çok daha önemlisi Wagner için görünüşler dünyasının kendi başına sahip olduğu anlamsızlık ve boşluk sık sık tekrar eden bir olguya dönüşür. Aynı şekilde Wagner'in eserlerinde, görünüşler dünyasının doğurduğu hayal kırıklığı, acı ve ölüm ve buna bağlı olarak bireyin trajedisi karşımıza çıkar. Bunlardan bir kurtuluş olarak ise istemenin reddedilmesi ve şefkate dayalı bir ahlaki tutum önerilir ki bunlar Schopenhauer'ın etik görüşleri ile son derece uyumludur. Bu teorik konuların pratikte nasıl işlendiğini görebilmek

için Schopenhauer düşüncesinin en çok göründüğü eserler olarak *Tristan ve İsolde* ile *Parsifal'e* bakmak gerekir.

5. Tristan ve İsolde'de Schopenhauer Metafiziğinin Etkileri

Tristan ve İsolde Schopenhauer'ın dünya görüşünden adeta büyülenen ve tümüyle bu dünya tarafından soğrulan bir sanatçının yaratımı olarak görülebilir. Gerçekten de *Tristan ve İsolde*'nin Wagner tarafından Schopenhauer'ı keşfetmenin verdiği coşku ve heyecanla bestelendiğine dair hiçbir şüphe yoktur. Zira bizzat kendisi mektuplarında, *Tristan ve İsolde* ile birlikte Schopenhauer'ın metafiziksel dünyasını tüm içerimleri ile birlikte hayata geçirmeye çalışacağını dile getirir (Magee 1997: 379). *Tristan ve İsolde* böylece Wagner'ın, Schopenhauer'ın estetiğini neredeyse tümüyle benimsediğini doğrudan kanıtlayan bir opera haline gelir. Eser, göreceğimiz gibi baştan sonra Schopenhauercı temalarla doludur. Schopenhauer'ın kötümserliği ile örülmüş bir eser olarak iki aşığın trajik sonuyla neticelenen *Tristan ve İsolde*'de müziğin temel ve belirleyici olduğunu, bunun da özellikle "Tristan akoru" aracılığıyla sağlandığını fark ediyoruz (Ekren 2016: 146). Bu devrimsel akor aracılığıyla Wagner, Schopenhauer'ın metafiziğini dinleyicide duyumsatmak ve özünde kör bir isteme olan dünyanın tecrübesini sunmak ister. *Tristan akoru* böylece tonal uyumu engelleyen, gerginliğin çözümlenmesini sürekli olarak erteleyen ve tatminsizlik hissini yaratan bir akor olarak Wagner tarafından, bizzat doyumsuz istemeyi ve insanın tatmin edilmesi olanaksız olan arzularını, özlemlerini ve bunun doğurduğu acıyı dinleyicide de doğurtmak için yaratılmıştır. Yaşamın özünde nasıl bir süreç olduğunu dolaysız bir şekilde dinleyiciye tecrübe ettiren bu akor böylece hakikatle yüz yüze gelmemizi sağlar. Yaşamın özünde acı, sıkıntı, tatminsizlik ve hayal kırıklığı barındırdığını düşünen Schopenhauer için kurtuluş temelde arzu etmemek, istemeyi sessizleştirmek ve yaşama bizzat sırt çevirmektir. Bu görüşü dile getirmek isteyen *Tristan ve İsolde*, dört saat boyunca *Tristan akoru* aracılığıyla dinleyicide sürekli olarak tatmin edilmesi olanaksız bir his ve gerginlik yaratır. Dinleyici her seferinde bu tatminin hemen bir sonraki nota aracılığıyla

"şimdi" sağlanacağını hissederek duygusal olarak bir sonraki aşamaya sürüklenir ve fakat her seferinde uyumsuz bir nota ile dinleyicide bir hayal kırıklığı yaratılır. Bu akor, yay gibi gerilen dinleyicinin duygularını adeta ele geçirir ve onu opera boyunca sürekli olarak nihai tatminden mahrum ederek doğrudan Schopenhauer'ın dünyasına dâhil eder. Bu duygusal gerilim içerisinde her notada bir rahatlama arzulayan dinleyicinin beklentisi ertelenmek suretiyle aslında her aşamada daha da yükseltilir. *Tristan akoru* bir türlü çözülmez, bitiş ve rahatlama sağlamaz. Dinleyicinin rahatlama arzusu, eser devam ettiği sürece hiçbir şekilde tatmin edilmez. Öyle ki, duyguları Wagner'ın dehası tarafından manipüle edilen dinleyici dört saat süren bu eser boyunca acı ve sıkıtından ibaret olan yaşamın adeta bir kopyası ile karşı karşıya gelir. Böylece eser bütününde, müziği istemenin doğrudan bir kopyası olarak gören Schopenhauer'ın görüşleri ile tümüyle uyuşmaktadır. *Tristan ve İsolde* bir anlamda *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*'nın kavram yoluyla dile getirdiğini imgeler aracılıyla ifade eder. Peki dinleyici ne zaman rahat nefes alır? İnsan ruhuna eziyet veren bu akor ne zaman çözümlenir? Dört saatlik gergin bekleyişin sonunda tümüyle bir çözümsüzlük duygusuna itilen dinleyici, kurtuluşu ve katharsis sonrasındaki rahatlamayı eserin en sonunda, yani bizzat Tristan ve İsolde ölünce elde eder. Bir başka deyişle ölüm bizi görünüşler dünyasının sonu gelmez acılarından kurtaran bir imgeye dönüşmüş olur. Böylece çok uzun bir süre için gergin bir şekilde tutulan dinleyici bu süre sonunda gelen kurtuluşun anlamını çok daha güçlü bir şekilde hissedecek noktaya taşınmış olur. *Tristan ve İsolde* bize nihai kurtuluşun başka ve alternatif bir gerçekliğe geçmekle elde edilebileceğini anlatır (Tetik 2019: 71).

Schopenhauer felsefesini imgeler aracılığıyla dile getirmek isteyen Wagner bunu *Tristan ve İsolde*'de sık sık gündeme gelen gündüz ve gece metaforları ile gerçekleştirir. Eserde görünüş ya da fenomenal dünya gündüz ile simgelenirken, gerçeklik ya da numenal dünya gece imgesi ile özdeşleştirilir. Gündüz ışıkla, gözle ve görmeyle; bir başka deyişle uzam ve zamanla ilintili olarak sadece görünüşler dünyasını bizlere sunar. Uzamın ve zamanın bize sadece dış deneyimi verdiğini ve

aslında içsel gerçekliği ve varoluşun özünü bizden sakladığını düşünen Schopenhauer böylece sıradan insan bilincinin, bir illüzyona kendisini teslim ettiğini ve rüyadan daha fazlası olmayan görünüşler dünyasını gerçek dünya ile karıştırdığını düşünür. Işık ve gündüz her şeyin farklı şekillerde ayrıştığı ve görünüşe geldiği mekân olarak acının ve tatminsizliğin vuku bulduğu yerdir. Buna karşın gece metaforu ile Wagner Schopenhauer'ın metafiziksel dünyasını, yani her şeyin içsel özünü meydana getiren bir bütün olarak ayrışmaz ve kör istemenin kendisini ifade etmek ister. Işıksız ve karanlık gecede nesnelerin ayrışmadığını ve her şeyin zamansız ve mekânsız biçimde bir ve aynı olmasını vurgulayan Wagner böylece gündüzün illüzyonunu gecenin hakikati ile ortadan kaldırır. Tüm varolanları kendisinde bir araya getirerek tüm ayrımları ortadan kaldıran ve dahası her şeyin ortak kökeni ve özü olan kör istemeyi ifade etmeye çalışan Wagner, gece metaforu ile birlikte illüzyonun kaybolmasını ve her şeyin tek bir ilke altında birleşmesini gündeme getirir (Magee 1997: 382). Bu durum aslında Batı kültüründe de bir istisna meydana getirir zira, Antik Yunan'dan beri yüceltilen hep ışık, görme ve akıl olmuştur oysa bunlar Schopenhauer'a göre hakikate erişimimizi engelleyen birer perde görevi görmektedir. Işığın ve aklın yarattığı illüzyon ancak akıl dışı bir kendinden geçme ve esrime ile ortadan kaldırılabilir ki Tristan ve İsolde'nin gecenin karanlığında yaşadıkları tutkulu aşk onları bir bütün haline getirir ve aralarındaki ayrımı tümüyle yok eder. Böylece eser boyunca gece ile gündüz arasındaki ilişki sürekli gündeme gelir ve Tristan ile İsolde gerçek anlamda gündüzleri birbirinden ayrı düşerken ancak geceleri büyük bir aşkla bir araya gelir.

Burada tüm konular genel olarak Schopenhauercı olsa da *Tristan ve İsolde*'de önemli bir motif hala Schopenhauer felsefesi ile bir tezatlık içerisinde bulunmaktadır. Bu tezatlık özellikle ölümden sonra bir araya gelme konusunda ve görünüşler dünyasının ıstırabından kurtuluşun sağlanması noktasında cinsel aşka Wagner tarafından verilen son derece önemli rolde kendisini belli etmektedir. Şimdi *Tristan ve İsolde*'de Wagner nihai kurtuluşun ölüm ile elde edildiğini vurgulasa da, o Tristan ile İsolde'nin ölümden sonra ebedi bir aşk ile birbirine kavuşacaklarını

söyler. Oysa bu fikir temelde Schopenhauer'ın metafiziğine aykırılık teşkil eder. Zira ölüm ile beraber her tür ayrışma ortadan kalkacağı için iki kişinin bir araya gelmesinden söz etmek olanaksızdır. Dahası ölüm ile birlikte her şeyin eşitleneceği ve tüm varolanların bizatihi kör istemenin kendisi haline geleceği göz önünde bulundurulursa Tristan ve İsolde'nin ölüm ile birlikte gerçek manada kavuşmaları söz konusu olamaz. Bu yüzden kavuşmak ve gerçek anlamda bir araya gelmek ancak fenomenal dünyada olanaklı bir edim olabilir. Bu kavuşmanın olanaklı olabilmesi için ise Schopenhauer, merhamet dolu bir sevgiyi, adeta istemeyi susturan bir sevgiyi şart koşar. Herkesin aynı kadere (istemenin vücut bulmasına) bağlı olduğunu gören birisinin duyacağı merhamet, hakiki bir biçimde iki kişiyi bir araya getirebilir. Oysa Wagner, Tristan ve İsolde'yi erotik bir aşk içerisinde bir araya getirir ve merhametten ziyade cinselliği vurgulayan bir tutkuyu gündeme taşır. Bu konuda Wagner ile Schopenhauer'ın anlaşamadığı oldukça açıktır. Zira Schopenhauer'a göre cinsel ilişkiye duyulan ilgi tümüyle bir illüzyondan ibarettir ve yaşam istemenin devamını (türün devamını) sağlamak için ortaya çıkmış bir mekanizma olarak bizatihi uzak durulması gereken bir edimdir (Schopenhauer 1977b: 664).

İki cins arasındaki erotik ilişki biçimi, yaşam istemini onaylamak durumunda olduğuna göre Schopenhauer tarafından temelden reddedilecektir. Bu ilişki biçimi insanları hakiki manada bir araya getirmez çünkü bir aldatmaca üzerine kuruludur. Cinsel ilişki, bireyleri türün devamı için ayartan bir mekanizma olarak aslında istemenin bir oyunudur ve bu oyuna teslim olanlar istemeyi susturmak veya onu aşmak bir yana, tam tersine tümüyle istemeyi onaylayan varlıklar haline gelir. Oysa Wagner cinsel aşkın istemeyi aşacak bir öğe barındırdığını düşünerek Tristan ve İsolde'yi erotik bir ilişkinin tarafları olarak bize sunar (Magee 1997: 388). Wagner bu tezatlığın farkındadır ama yine de en azından *Tristan ve İsolde*'de kendi görüşünde diretir. Fakat göreceğimiz üzere ise bu tezatlık *Parsifal*'de büyük oranda çözümlenecek ve Wagner bir anlamda Schopenhauer'ın haklı oluşunu teslim edecektir.

6. Parsifal ve Schopenhauercı Etik

Parsifal'in de özünde tıpkı *Tristan ve İsolde* gibi Schopenhauercı bir eser olduğu kuşkusuz doğrudur. Ne var ki *Parsifal*'de, *Tristan ve İsolde*'den farklı bir ruh ile karşı karşıya kalırız. Burada temel vurgu erotik aşka yönelik değil, fakat merhamete, yani empati duygusuna yöneliktir. Merhamet Schopenhauer için bütün bir ahlakın temelinde yer alır ve insanlar arasındaki ilişkinin hakiki bir etik boyut kazanması için bir ölçüt haline gelir. Schopenhauer'ın etik görüşünde merhamet, görünüşler dünyasının yarattığı egoizm odaklı bireylerin kendi davranışlarını başkalarını da gözetebilecek noktaya yükseltebilmeleri için olmazsa olmaz koşul olarak karşımıza çıkar. İşte *Parsifal*'de Schopenhauer'ın bu görüşünü ön plana çıkaran Wagner şeylere ilişkin en derin kavrayışın zekâ aracılığıyla değil ancak merhamet aracılığıyla elde edilebileceğini vurgulamaktadır (Magee 2001: 250).

Burada göz önünde bulundurmamız gereken şey merhametin, kişinin kendisinden kötü ve aşağı durumda olan birisine yönelik basitçe bir acıma duyması anlamına gelmediğidir. Schopenhauer'da merhamet duygusu, temelde ontolojik ve metafiziksel olan bir sezgiden doğar. Merhamet duygusunu uyandıran durum, yukarıda da söylendiği üzere bireyleri sadece birer görünüş olarak değil fakat kör bir istemenin nesneleşmeleri olarak idrak etmektir. İşte ancak bu metafiziksel sezgiye sahip olan birisi artık kendi bencil amaçlarına ulaşmak için başkalarını birer araç olarak değil fakat onları tıpkı kendisi gibi istemenin oyuncağı olmuş bahtsız varlıkları olarak görecektir ve çok daha önemlisi onlara merhamet duyacaktır. Merhametin Almanca karşılığı olan *Mitleid* terimi kelimesi kelimesine tercüme edildiğinden birlikte/beraber acı çekmek anlamına gelir ki zaten Schopenhauer tam da bu metafiziksel sezgi neticesinde başkasının acısına kökensel olarak bağlandığımızı düşünür. Zira bu metafiziksel sezgi, işkence eden ile işkence edilenin bir ve aynı olduğunu söyler. Ancak böylesi bir sezgi, insanları gerçek manada bir araya getirebilir ve ortak bir özde birleştirebilir. Dolayısıyla Schopenhauer'a göre

metafiziksel bir sezgiye dayan merhamet tüm ahlakın temelinde yer almak durumundadır (Schopenhauer 1977c: 275).

Wagner *Parsifal* ile beraber tam da bu Schopenhauercı merhamet etiğini imgeler aracılığıyla hayata geçirmeye çalışır. Gerçi *Parsifal*'de sık sık tekrarlanan Hıristiyanlık motifleri eserin temelde Hıristiyanlık dinini yücelttiği ve Schopenhauer'dan belli ölçülerde uzaklaştığı izlenimini doğurabilir. *Parsifal*'deki temaların Hıristiyanlık öğretileri ile yakın olması bizi aldatmamalıdır zira Wagner hiçbir zaman Hıristiyanlığın tanrısına ve İsa'ya iman etmiş değildir. O yüzden bu eser bir Hıristiyanlık propagandası olarak değerlendirilemez (Magee 1997: 397). Wagner *Parsifal*'de sadece Hıristiyanlık öğretisinin Schopenhauercı olan taraflarını gündeme getirir. Zira bazı noktalarda Budizm ve Hıristiyanlık öğretileri Schopenhauer'ın dünya görüşüne benzemektedir. Örneğin yaşamın özünde değersiz olduğu, hayatın bir çile çekmekten ibaret olduğu ve tek doğru yaşam tarzının hayatı olumsuzlamak olduğu hem Hıristiyanlıkta hem de Budist öğretide karşımıza çıkmaktadır. Wagner'in bir inancı varsa eğer bu inancın temelde felsefi olduğu söylenebilir (Magee 1997: 397). Daha önce de dile getirildiği gibi *Parsifal*'de, *Tristan ve İsolde*'den farklı olarak cinsellik tümüyle reddedilir. Dahası *Parsifal*'deki karakterler aracılığıyla tüm kurtuluş senaryoları tek tek test edilir ve fakat merhamet haricinde hepsi de başarısız olur. Opera boyunca farklı karakterlerin ölümle, cinsellikle, intikamla ve salt inançla aradığı selamet bir türlü elde edilemez. Wagner *Parsifal* operası ile birlikte istemenin nasıl yıkıcı bir kuvvet haline geldiğini bize duyurmak ister. Gerçi bu yıkıcılık *Tristan ve İsolde*'de olduğu gibi doğrudan ve açık bir biçimde yüzümüze çarpılmaz fakat karakterlerin davranışları aracılığıyla arka planda durmaksızın hüküm süren bir güç olarak sunulur. *Parsifal*'de yer alan Klingsor, Amfortas ve Kundry gibi karakterler, istemenin etkisi altında kalan bireyler olarak bu durumun acı verici sonuçları ile yüzleşmek durumunda kalırlar. Örneği Amfortas'ın eylemlerini belirleyen ilke yalnızca egoizmdir. Kundry'nin eylemi ise egoizmden türetilebilecek olan bir korkudan dolayı ortaya çıkar. Eserin daha hemen başında bu karakterlerin, kendi davranışlarının sonuçları ile nasıl boşu

boşuna mücadele etmeye çalıştıklarını ve yok yere bir çıkış aradıklarını görmekteyiz. Schopenhauer'a göre eylem ya bir egoizmden ya kötülükten ya da merhametten doğmak durumundadır. Eylemin ardında yatan güdü "ben merkezli" ve kötücül bir perspektifti gündeme getirdiği sürece acı, ıstırap ve yıkım her eylemin kaçınılmaz doğal bir sonucu olarak ortaya çıkacaktır. Zira egoizm bizatihi istemenin birincil nesneleşme hali olarak başkalarını yalnızca birer araç ya da nesne olarak görmeyi doğurur. Özünde acı olan yaşamdan hakiki kurtuluşu, operaya da adını vermiş olan Parsifal karakteri elde eder ve bunu da kendisini, başkalarını ve tüm varolanları yalnızca merhamet perspektifinden görerek hayata geçirir. Yalnızca Parsifal, istemenin bütün nafile çabalarını tecrübe ettikten ve onları geride bırakıp kendisini yenmeyi başarabildikten sonra gerçek anlamda kurtuluşa erebilir. İşte bu yüzden Parsifal karakteri ile özdeşleşen merhamet temelli eylem, istemenin tüm görünümlerini de aşarak herkesi tek bir çatı altında birleştirir ve görünüşteki ayrımları ortadan kaldırır.

Dolayısıyla *Parsifal*'deki kilit terim olan merhamet burada yegâne kurtuluş öğesi olarak sunulur. *Parsifal* ile beraber Wagner için müziğin daha belirgin şekilde öne geçtiğini ve tüm esere şekil verdiğini görmekteyiz. Öyle ki artık müziğin kendisi burada Wagner tarafından baştan sona bireysel istemeyi bizatihi feshetmek için sunulur. Böylece *Tristan ve İsolde*'de özellikle cinselliğin rolü söz konusu olduğunda Schopenhauer ile zıtlaşan Wagner *Parsifal* ile birlikte Schopenhauer'ın görüşünü tümüyle benimsemiş olur. Sonuçta cinsellik *Parsifal*'de artık bir kurtuluş motifi olarak sunulmaz ve Schopenhauercı merhamet kavrayışı temele alınarak müzik aracılığıyla istemenin reddi duyurulur (Magee 1997: 400).

Sonuç

Tristan ve İsolde ile *Parsifal* örneklerinde görüldüğü üzere Wagner, Schopenhauer ile karşılaştıktan sonra tümüyle filozofun dünya görüşüne adanmış bir sanatın icrasını üstlenir. Her iki eser için Schopenhauer'ın metafiziği ve etiği adeta vazgeçilmez unsurlar olarak karşımıza çıkar. Dolayısıyla Wagner'in sanat

anlayışında Schopenhauer'u okuduktan sonra keskin bir değişimin meydana geldiği ve önceki görüşlerinden uzaklaştığı görülmektedir. Fakat yine de Schopenhauer ile karşılaştıktan sonra Wagner'in sanatında meydana gelen bu dönüşümü devrimsel ve radikal bir değişim olarak görmekten ziyade bu dönüşümü, kökene ve asli öze bir dönüş olarak yorumlamak gerekmektedir. Zira Schopenhauer Wagner'e hiç bilmediği ve özünde yabancısı olduğu bir dünya görüşü sunmaktan ziyade Wagner'in zaten kişiliğinde büyük bir yer kaplayan ve onun esas eğilimi meydana getiren şeyi çok daha açık ve keskin bir şekilde ifade ederek sanatçıya bir anlamda ayna tutmuştur. Bir başka deyişle Schopenhauer'ın metafiziği aracılığıyla Wagner kendi gerçek yaratıcı kimliği ile karşılaşmıştır. Schopenhauer aracılığıyla kendi eğilimleri ile uzlaşma fırsatı yakalayan Wagner böylelikle yaratıcı bir bütünlüğe kavuşmuştur. Sonuç olarak çalışmanın başlığını oluşturan soruya bir yanıt olarak; Wagner'in Schopenhauer'ın metafiziğinde yalnızca kendini bulduğu yanıtı verilebilir. Diğer taraftan Schopenhauer'ın, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sadece Wagner için değil fakat bütün bir Alman felsefe geleneği için de merkezi bir konum işgal ettiği görülmektedir. Dolayısıyla Wagner'in Schopenhauer'ın metafiziği dolayımıyla yaşadığı dönüşümü daha genel bir bağlama yerleştirmek de olanaklıdır. Özellikle 1848 devriminin başarısız olmasıyla ve monarşinin yeniden güç kazanması ile birlikte, Hegel'in belli ölçülerde iyimser olarak görülebilecek tarih anlayışı inandırıcılığını büyük ölçüde kaybetmiştir. Bu noktada bir teselli olarak acımasız tarihi gerçeklerle insanları yüzleştirmek isteyen Schopenhauer'ın karamsar dünya görüşü ise popülerlik kazanmaya başlamıştır. 1848 olaylarından sonra tıpkı Wagner gibi Alman felsefe geleneği de devrim aracılığıyla gerçekleşecek toplumsal bir kurtuluştan umudunu yitirmiş ve bireysel bir kurtuluşun imkânlarını arar hale gelmiştir. İşte bu noktada Schopenhauer, tıpkı Wagner için olduğu gibi bütün bir Alman entelektüel cemiyeti için alternatif bir kurtuluş yoluna işaret etmektedir. İdeal bir toplum ve devlet örgütlenmesinin imkânsızlığı ile yüzleşmek zorunda kalan dönemin düşünürleri ve sanatçıları için felsefe ve sanat artık toplumu ıslah etmenin

bir yolu olmaktan çok bireysel bir teselli olarak varoluşun trajik sonuçlarıyla yüzleşebilmenin yolları olarak görülmeye başlanmıştır.

What Did Wagner Find In Schopenhauer's Metaphysics?

Summary

Adnan ESENYEL
Assoc. Professor
Düzce University, Faculty of Arts and Science, Philosophy Department, Düzce, TR
ORCID: 0000-0001-8089-3459
adnanesenyel@duzce.edu.tr

Introduction

Wagner's encounter with Schopenhauer's philosophy in 1854 is one of the most important events in the history of art and thought. For after this encounter, we see that a significant change took place in Wagner's art. Without considering Schopenhauer's metaphysics, it is impossible to understand Wagner's art, especially his late works such as *Tristan and Isolde* and *Parsifal*. Therefore, it seems quite possible to divide Wagner's art into two different sections: pre-Schopenhauer and post-Schopenhauer. In this context, the main purpose of this article is to elucidate what Wagner found in Schopenhauer's metaphysics and in which direction he changed his art as a result of this encounter. For this purpose, first, Wagner's understanding of art in the pre-Schopenhauer period will be made visible, then it will be explained why and how Wagner gave up his view of art after reading Schopenhauer.

1. Appearances of Wagnerian Art in the Pre-Schopenhauerian Period

Wagner was an important art theorist even before he encountered Schopenhauer, and even if he had never read Schopenhauer, he would still remain one of the most important geniuses in the history of art. But if Wagner's understanding of art underwent a fundamental change after reading Schopenhauer, we need to see the outlines of Wagner's early understanding of art in order to make sense of the extent of this change. Before Wagner's encounter with Schopenhauer, it is visible that Wagner produced works in three different styles. In this respect, Wagner produced works in the German romantic tradition, the Italian opera tradition and the Grand Opera tradition. Among these, Wagner, who was most inclined towards the romantic tradition remained largely within the romantic tradition before his encounter with Schopenhauer and accordingly created some of the most important works of the romantic tradition such as *The Flying Dutchman*, *Tannhäuser* and *Lohengrin*. During this period, Wagner was not only an artist who produced operas, but also an art theorist who was interested in the nature of art. During this period, we see that Wagner was intensely interested in the tragic art of Ancient Greece. Underlying Wagner's desire to return art to its tragic roots in Ancient Greece was an effort to save art and Western culture in general, which found itself in a crisis in the 19th century (Magee 1997: 352).

According to Wagner, the world of culture has lost its unity, its purpose of existence and its high ideal. This implies that the culture is experiencing an extreme degeneration and

that the entire Western civilization is about to fall into the clutches of nihilism. Individuals, cut off from the whole and isolated from each other, are forced by the social structure into an essentially "meaningless and aimless" existence based solely on consumption. Accordingly, at this point, works of art have turned into pieces consumed only for entertainment. In such a social order, activities such as music and theater now exist only to "distract" and have a good time (Young 2015: 167).

Therefore, Wagner, on the one hand, seeks the possibility of a social revolution in order to overcome the social degeneration caused by the capitalist order, and on the other hand, he decides to use the tragic art of Ancient Greece as a role model to eliminate the fragmentation and decay in art (Wagner 2023: 83). Wagner examines the art of tragedy in order to bring together the separated individuals of the capitalist society in an organic whole with the sensory power of art, and thus, in a sense, tries to implement a replication of this lost culture in the modern world (Ülger 2014: 206).

The aim here is to find a remedy for the crisis of modern society and art, by taking the achievements of this tragic culture as an example and to ensure that contemporary society regains an aesthetic orientation (Magee 1997: 352)For Wagner, perhaps the most important feature of tragedy is that it brings together many arts in a unity for a single purpose. The idea of the unification of all arts in an organic whole is an extraordinary example of the goal Wagner was trying to achieve with *Gesamtkunstwerk*. Tragedy, as a perspective arising from the human relationship with life, gives meaning to life and existence, pointing out how life can become a sacred process. Similarly, for Wagner, art should become an activity that creates meaning and "ideals" within a structure that glorifies man and life.

Wagner's attempt cannot be interpreted as a blind return to the old, and in this context, the tragic art of Ancient Greece is of course an exhausted project. The important thing is to actualize what the Greeks once did in a better way in these new conditions (Magee 1997: 353). According to Wagner, this is possible because Shakespeare's drama was far ahead of the Greeks, and Beethoven's music was also ahead of the Greeks. Therefore, the whole point is to combine these two elements, and Wagner's musical drama emerges precisely for this purpose.

2. Wagner's Encounter with Schopenhauer

When we consider Wagner's early conception of art, it is difficult at first glance to understand how the artist came under the influence of Schopenhauer, since Schopenhauer had a completely different view of the nature and task of art. Therefore, this shift in Wagner's ideas, which at first seems strange, must somehow be explained and it must be demonstrated how Wagner overcame this apparent contradiction. As soon as Wagner read Schopenhauer's *The World as Will and Representation* in 1854, he fell under the influence of the thinker. In a letter to his friend, he states that he was no stranger to the ideas and tendencies put forward by Schopenhauer, but he was impressed by the philosopher's complete clarity in presenting them. This shows that Wagner had some life denying tendencies even before he met Schopenhauer. But these inclinations were highly suppressed. What Schopenhauer essentially did was only to reveal these tendencies

3. Metaphysics and the Role of Art in Schopenhauer

In Schopenhauer's metaphysical system, we see that the tasks of music and philosophy intersect and overlap to a significant extent. For Schopenhauer, both music and philosophy, on the one hand, undertake the task of revealing the "unpleasant truth" that is hidden from us under the deceptive veil of appearances, and on the other hand, they both become instruments for negating this discovered truth and turning away from it. So what is this Schopenhauerian "unpleasant truth" that we are supposed to first discover and then negate? The world itself, and indeed all of existence as we experience it every day, appears as the manifestation of what Schopenhauer calls "*will*" (*der Wille*), an infinite effort that is blind, unconscious, and therefore devoid of an ultimate end (Schopenhauer 1977a: 154).

Therefore, in essence, this truth is a truth that we cannot welcome. For according to this truth, the world in which we dwell is not, in essence, a place where rational principles prevail, but is, on the contrary, a manifestation of an irrational impulse and an endless striving without any ultimate goal. For Schopenhauer, therefore, the only remedy is the negation of this will and the life that exists as its objectification. In his view, the silencing of the will and the rejection of this illusion called life is the highest goal. In this regard waking up from the dream we call life is the only salvation of man. According to Schopenhauer, art, and especially music, is the activity that will confront human beings with this truth and enable them to negate it. Therefore, is the practice that provides salvation from the pain of this world, even for a short time (Schopenhauer, 1977a: 335). As far as the arts are concerned, the important aspect for Schopenhauer is that different forms of art are only indirectly concerned with the will as the *thing-in-itself* (i.e. the innermost essence of all existence) through Platonic ideas. On the other hand, unlike other arts, music transcends all the objectification steps of these ideas and hierarchy and becomes a direct copy of the will as the thing-in-itself. The object of music, then, is directly the will as the *thing-in-itself*, and the success of music is to offer a direct representation of it (Alperson 1981: 157).

4. Wagner's Return to Schopenhauer

At first glance, Schopenhauer's view of art and Wagner's understanding of art appear to be absolutely incompatible. For in Wagner's theoretical works written before his encounter with Schopenhauer, the purpose of art is to sanctify and affirm life and to create an ideal that will give meaning to life. However, in Schopenhauer, the main purpose of art and music is to elicit the perception and emotion that will lead to the rejection of life, and in this context, existence itself is not something to be blessed, but essentially a burden that we have to get rid of. In Wagner, there is no hierarchy between the arts, and he himself wants to ensure the rebirth of the tragic society by establishing the unity of the arts. For Schopenhauer, on the other hand, music occupies a privileged position among the arts, in other words, it stands at the pinnacle of all the arts. Despite all these obvious differences, Wagner gave up his own theoretical framework and surrendered to Schopenhauer's aesthetics very soon after reading Schopenhauer. What made this transition possible?

As Bryan Magee has argued, it can be said that Wagner had Schopenhauerian tendencies from the very beginning, if not with theoretical clarity, then implicitly and perhaps unconsciously. These dispositions are visible in Wagner's works even before he encounters Schopenhauer. In his early period, it can be said that Wagner the theorist

and Wagner the artist had an inner conflict and he found himself in a contradictory position while practicing the art he had in mind. After reading Schopenhauer, the apparent opposition between Wagner's theory and his works was, in a sense, resolved. In fact, what Wagner realized was that the Schopenhauerian theoretical framework was much more suitable for his own works. By reading Schopenhauer, Wagner took the opportunity to fully reveal the tendencies that were already hidden underneath his creative personality. In another sense, it can be said that Wagner actually found himself in Schopenhauer's philosophy. Thus, with Schopenhauer, Wagner now consciously adopts the idea that "existence is essentially a process that must be rejected", which had been suppressed in the depths of his subconscious and which seeped out in one way or another in each of his works (Magee 1997: 372). Thus, we see that Wagner adopted Schopenhauer's aesthetics in almost all its aspects. In his later works, Wagner will in a way try to express Schopenhauer's worldview, which the philosopher explained through concepts in *The World as Will and Representation*, artistically through images. Both *Tristan and Isolde* and *Parsifal* are largely the product of such an endeavor.

5. The Effects of Schopenhauer's Metaphysics in Tristan and Isolde

Tristan and Isolde can be seen as the creation of an artist fascinated by Schopenhauer's worldview and completely absorbed by it. The work is full of Schopenhauerian themes throughout. We realize that music is fundamental and decisive in *Tristan and Isolde*, which culminates in the tragic end of the two lovers as a work woven with Schopenhauer's pessimism, and that this is achieved especially through the "Tristan chord" (Ekren 2016: 146). Through this revolutionary chord, Wagner wants to make the listener feel Schopenhauer's metaphysics and present the experience of the world, which is essentially a blind will. The Tristan chord is thus created by Wagner as a chord that prevents tonal harmony, constantly postpones the resolution of tension and creates a feeling of dissatisfaction, in order to induce in the listener the insatiable will and the unsatisfied desires and longings of the human being and the pain that this causes.

6. *Parsifal* and Schopenhauerian Ethics

In *Parsifal*, we are confronted with a different spirit than in *Tristan and Isolde*. Here the main emphasis is not on erotic love, but on compassion, on empathy. For Schopenhauer, compassion is at the basis of all morality and becomes a criterion for the relationship between people to acquire a truly ethical dimension. In *Parsifal*, Wagner emphasizes that the deepest understanding of things can only be achieved through compassion, not through intelligence (Magee 2001: 250). The character of Parsifal, who also gives the opera its name, achieves true salvation from life, which is essentially painful, and realizes this by seeing himself, others and all beings only from the perspective of compassion. The compassion-based action, which is identified with the character of Parsifal, transcends all appearances of will and unites everyone under a single roof, eliminating apparent distinctions.

7. Conclusion

Rather than seeing this transformation in Wagner's art after his encounter with Schopenhauer as a revolutionary and radical change, it is necessary to interpret this transformation as a return to the origin. Wagner, who had the opportunity to reconcile with his own tendencies through Schopenhauer, thus attained a creative integrity. In

conclusion, as an answer to the question that forms the title of the study, it can be answered that Wagner found only himself in Schopenhauer's metaphysics.

KAYNAKÇA | REFERENCES

Anderson, P. (1981). Schopenhauer and Musical Revelation, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 40 (2), 155-166.

Ekren, U. (2016). *Felsefenin Perspektifinden J.S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*. Ankara: Sentez Yayıncılık.

Esenyel, A. (2020). Müzik Bir Tür Felsefe Olabilir Mi? Schopenhauer'da Müziğin Anlamı. *Felsefi Düşün*, 15, 70-89.

Hall, R. W. (2012). Schopenhauer's Philosophy of Music. *A Copmpanion to Schopenhauer* (ed. Bart Vandenabeele, pp. 165-177). Sussex: Wiley- Blackwell.

Magee, B. (1997). *The Philosophy of Schopenhauer*, New York: Oxford University Press.

Magee, B. (2001). *Wagner and Philosophy*, London: Penguin Books.

Nietzsche, F. (1999a). *Die Geburt der Tragödie*, Kritische Studienausgabe Band 1, (Hrsg. von G. Colli und M. Montinari). München: Verlag de Gruyter.

Nietzsche, F. (1999b). *Die Fröhliche Wissenschaft*, Kritische Studienausgabe Band 3, (Hrsg. von G. Colli und M. Montinari). München: Verlag de Gruyter.

Reginster, B. (2012). Schopenhauer, Nietzsche and Wagner, *A Copmpanion to Schopenhauer*, (ed. Bart Vandenabeele, pp. 349-366). Sussex: Wiley- Blackwell.

Schopenhauer, A. (1977a). *Die Welt als Wille und Vorstellung I.* Werke in zehn Bänden, Band I. Zürich: Diogenes Verlag.

Schopenhauer, A. (1977b). *Die Welt als Wille und Vorstellung II.* Werke in zehn Bänden, Band IV. Zürich: Diogenes Verlag.

Schopenhauer, A. (1977c). *Über die Grundlage der Moral.* Werke in zehn Bänden, Kleinere Schriften II. Zürich: Diogenes Verlag.

Tetik, H. (2019). Schopenhauer'in İrade Kavramını Wagner'in Tristan ve İsolde Adlı Müzikli Draması ile Okumak [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

Ülger, Emir (2014). Richard Wagner'de Müzik Felsefesinin Temelleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi,* 49, 203-220.

Wagner, R. (2023). *Geleceğin Sanat Eseri* (çev. Çağatay Ünaltay). İstanbul: Alfa Yayınları.

Young, J. (2015). *Nietzsche: Bir Filozofun ve Felsefesinin Biyografisi* (çev. Bülent O. Doğan). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.