

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**SCHOPENHAUER'İN İRADE KAVRAMINI
WAGNER'İN *TRISTAN VE ISOLDE* ADLI MÜZİKLİ DRAMASI İLE
OKUMAK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hale TETİK

Enstitü Anabilim Dalı : Felsefe

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Berna YILDIRIM

HAZİRAN – 2019

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SCHOPENHAUER'İN İRADE KAVRAMINI
WAGNER'İN *TRISTAN VE ISOLDE* ADLI MÜZİKLİ DRAMASI İLE
OKUMAK

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hale TETİK

Enstitü Anabilim Dalı: Felsefe

“Bu tez 11.6/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği / Oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ	İMZA
Doç.Dr. F. Berna Yıldırım	Basarılı	B. Yıldırım
Prof.Dr. Uğur Ekner	Basarılı	Uğur Ekner
Doç.Dr. Tufan Götök	Basarılı	T. Götök

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU	Sayfa : 1/1
--	---	-------------

Öğrencinin	
Adı Soyadı	: Hale TETİK
Öğrenci Numarası	: 1660Y19002
Enstitü Anabilim Dalı	: Felsefe
Enstitü Bilim Dalı	: Felsefe
Programı	: ☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	: Schopenhauer'in İrade Kavramını Wagner'in <i>Tristan ve Isolde</i> Adlı Müzikli Draması ile Okumak
Benzerlik Oranı	: %9

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,	
☐ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.	
 04/07/2019 Öğrenci İmza	
☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere@sakarya.edu.tr adresine yüklenmiştir.	
Bilgilerinize arz ederim.	
...../...../20..... Öğrenci İmza	

Uygundur	
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Doç. Dr. Fatma Berna YILDIRIM	
Tarih: 04.07.2019 İmza: 	
☐ KABUL EDİLMİŞTİR ☐ REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı

ÖNSÖZ

Bu tezin yazılmasını olanaklı kılan ve sonsuz desteğini üzerimde hissettiğim değerli danışmanım Doç. Dr. Fatma Berna Yıldırım'a teşekkürlerimi ve saygılarımı sunarım. Tez çalışmalarım sırasında Wagner ile ilgili bilgi birikimini ve kitaplığını benimle paylaşan İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi Prof. Dr. Uğur Ekren'e teşekkürü bir borç bilirim. Tez sırasında manevi desteğini sürekli üzerimde hissettiğim İstanbul Üniversitesi Felsefe Bölümü Öğretim Üyesi Dr. Arzu İbişi'ye teşekkür ederim. Son olarak tez sırasında desteklerini esirgemeyen biricik ailem ve can dostum Melike Koç'a sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Şüphesiz, bu tez bütün bu isimler ile bir anlama kavuşmuştur.

Hale TETİK

11.06.2019

İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	iii
SUMMARY	iv
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: SCHOPENHAUER'İN İRADE METAFİZİĞİ.....	8
1.1. Tasarım Olarak Dünya	9
1.2. İrade Olarak Dünya	12
1.3. İradenin Nesneleşmesi	14
1.4. İrade ve İnsanın Özgürlüğü.....	16
1.5. Haz ve Acı.....	20
1.6. Aşk ve İrade	21
BÖLÜM 2: SCHOPENHAUER'DE SANAT HİYERARŞİSİ VE İRADENİN YADSINMASI İLE ONAYLANMASI	24
2.1. Sıradan İnsan ve Deha.....	26
2.2. Mimari, Resim, Heykel, Şiir ve Trajedi.....	28
2.3. Schopenhauer'de Müzik.....	31
2.4. Yaşama İsteğinin Onaylanması.....	34
2.5. Yaşama İsteğinin Yadsınması	39
BÖLÜM 3: WAGNER'İN MÜZİKLİ DRAMA KAVRAMI VE <i>TRISTAN VE ISOLDE'Sİ</i>.....	42
3.1. Wagner ve Filozoflar.....	42
3.2. Wagner'de Sanatın İki Çağı	47
3.3. <i>Gesamkunstwerk</i> ve Geleceğin Sanatı	49
3.4. <i>Leit</i> Motif ve Tristan Akoru	54
3.5. Tristan ve Isolde Efsanesi	55
3.6. Wagner'in <i>Tristan ve Isolde'si</i>	57
BÖLÜM 4: SCHOPENHAUER'İN İRADE KAVRAMINI WAGNER'İN <i>TRISTAN VE ISOLDE</i> ADLI MÜZİKLİ DRAMASI İLE OKUMAK	64
4.1. <i>Tristan ve Isolde</i> 'nin Sahnelenme Öyküsü	65
4.2. <i>Tristan ve Isolde</i> 'de İradenin Sahnelenmesi.....	66
4.3. <i>Tristan ve Isolde</i> 'de İradenin Yadsınması: Gündüz ile Gece Metaforu	68

4.4. <i>Tristan ve Isolde</i> 'nin Müziği ve İrade	71
SONUÇ	74
KAYNAKÇA	76
ÖZGEÇMİŞ.....	78



Sakarya Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Özeti

Yüksek Lisans	☒	Doktora	☐	
Tezin Başlığı: : Schopenhauer'in İrade Kavramını Wagner'in <i>Tristan ve Isolde</i> Adlı Müzikli Draması ile Okumak				
Tezin Yazarı: Hale Tetik		Danışman: Doç. Dr. Fatma Berna Yıldırım		
Kabul Tarihi: 11.06.2019		Sayfa Sayısı: iv (ön kısım) + 75 (tez)		
Anabilim Dalı: Felsefe				
Müzik insan yaşamının önemli bir parçası olmuştur. Bazı dönemlerde sanatların en üstünü ilan edilen müzik, bazı dönemlerde ise günaha sürükleyen şeytani bir uğraş olarak görülmüştür. İnsanın hayatında önemli bir yer kaplayan müzik, filozoflarca da farklı şekillerde ele alınmıştır. İlkçağdan on dokuzuncu yüzyıla kadar pek çok filozofun ele aldığı müzik, on dokuzuncu yüzyılda Schopenhauer'in düşüncesinde önemli bir yer tutmuştur. Schopenhauer, bütün varlıkların "irade"den meydana geldiğini iddia etmiştir. Zaman ve uzamdan bağımsız olan irade bilinçsiz ve kördür. Onun nesneleşmesi ile varlıklar meydana gelmektedir. Böylece bütün varlıkların hem irade yönü hem de insani tasarıma konu olan yönü bulunmaktadır. Ancak varlıkların tasarım yönü sürekli olarak iradeden etkilenmektedir. Bu etkileniş iradenin varlıklara dayattığı isteme edimlerinden oluşmaktadır. Diğer varlıklar gibi insan da sürekli istemektedir. Bu isteme eylemi asla doyurulmamaktadır. Sonuç olarak insan isteklerinin peşinden koşmakta ve acı çekmektedir. Schopenhauer iradeden kurtulmak için iki yol sunmuştur. İlk yol sanattır. Sanatlar bireyin iradeden kısa süreli kopuşunu sağlamaktadır. Sanatlar arasında müzik en üstünüdür. O iradenin kendi kopyasını bize sunmaktadır. İkinci yol ise iradenin tamamen yadsınmasıdır. Schopenhauer'in felsefesinde dünyanın özünü acı oluşturmaktadır. Bu düşünce Schopenhauer'le aynı dönemi paylaşan Wagner'i etkilemiştir. Wagner bu görüşten etkilenecek <i>Tristan ve Isolde</i> adlı müzikli dramasını oluşturmuştur. <i>Tristan ve Isolde</i> draması Schopenhauer'in irade kavramının sahneye taşınmış halidir. Wagner, Schopenhauer'in kötümser felsefesini iki âşık üzerinden anlatmıştır. Gündüz ve gece metaforu yaşam isteğinin yadsınmasını anlatmaktadır. Eserin müziğinin kasveti ise irade ve insan ilişkisini vurgulamaktadır.				
Anahtar Kelimeler: Schopenhauer, İrade, Wagner, <i>Tristan ve Isolde</i> .				

Sakarya University
Institute of Social Sciences Abstract of Thesis

Master Degree	☒	Ph.D.	☐
Title of Thesis: Reading Schopenhauer's Concept of Will Through Wagner's <i>Tristan and Isolde</i>			
Author of Thesis: Hale Tetik		Supervisor: Assoc. Prof. Fatma Berna Yıldırım	
Accepted Date: 11.06.2019		Number of Pages: iv (pre text) + 75 (main body)	
Department: Philosophy			
Music has been an important part of human life. In some periods it was declared to be the most supreme of all arts, and in the others it was seen as a diabolical effort that led to sin. Music, which occupies an important place in human life, has been approached by philosophers in various ways. Music, which many philosophers have studied from antiquity to the 19th century, assumed an important role in the philosophy of Schopenhauer in the 19th century. Schopenhauer claimed that all beings consisted of will. The will which is independent from space and time is unconscious and blind. Through its objectification beings occur. Thus, all beings have a double aspect: will and the representation in the human mind. However, the representation of beings is constantly affected by the will. This effect consists of actions of will that are imposed by the will on the beings. Like other beings, human beings constantly ask for it. This action of the will is never satisfied. As a result, people pursue their desires and suffer. Schopenhauer offers two ways to get rid of the will. The first one is art. The arts provide a short break of the individual from the will. Music is the most supreme one among the arts. It provides us with its own copy of the will. The second way is the total rejection of the will. In Schopenhauer's philosophy, the essence of the world is pain. This thought influenced Wagner who shared the same period with Schopenhauer. Wagner, influenced by this view, formed his musical drama, <i>Tristan and Isolde</i>. <i>Tristan and Isolde</i> is the presentation of Schopenhauer's concept of the will. Wagner described Schopenhauer's pessimistic philosophy in terms of two lovers. The metaphor of day and night describes the negation of the will to life. The gloomy music of the work emphasizes the relationship between will and human.			
Keywords: Schopenhauer, Will, Wagner, <i>Tristan and Isolde</i> .			

GİRİŞ

Müzik evrenseldir. Müziğe belirli bir kimlik vermek, onu birinin malı haline getirmek imkânsızdır. Onun evrenselliği sadece halkları, sınıfları ve farklı toplumsal kesimleri aşmakla kalmaz; müzik her türden duyguyu da içerir. Müzik bazen bir ağıtta, bazen en coşkulu eğlencelerde, bazen de soylu bir devrimde çıkabilir ortaya. Müzik her ne kadar insanın en yüksek uğraşlarından biri olarak görülmüş olsa da bir şeyi eklememiz gerekmektedir: Müzik insan olmasa da kendini doğada gösterebilmektedir. O kimi zaman ağaçların sesinde, kimi zaman kıyıya vuran dalgalarda, düzensiz bir eşsizlikte kendini duyurmaktadır. Bu açıdan müziğin insana değil ama insanın müziğe ihtiyacı olduğu söylenebilir. Ses var olduğu sürece müzik varlığını koruyacaktır:

Müzik gibisi var mıdır! Durup dururken bir melodi gelir aklına, söylemeye başlarsın, sessiz, içinden yalnızca, varlığını melodiyle içirip doyurursun, melodi tüm güçlerine ve devinimlerine el koyar - ve sende yaşadığı süre içindeki tesadüfi, kötü, kaba, kasvetli ne varsa silip atar, dünyayı da alır kapsamına, zoru kolaylaştırır, donup kalmış nesneleri kanatlandırır. Bir halk ezgisinin melodisi üstesinden gelebilir bütün bunların. Hele armoni! Katıksız bir uyumla bir araya getirilmiş seslerin kulağa hoş gelen ahengi, örneğin bir çan sesinde, insanın gönlünü tatlılık ve hazla doyurur; daha öncekilere gelip eklenecek her yeni sesle büyür, güçlenir bu ahenk, bazen insanın yüreğini öylesine yangına verir, hazla öylesine titretip ürpertir ki, bu kadarı başka hiçbir zevkin harcı değildir. (Hesse, 2018:7)

Müzik, insan yaşamının önemli parçalarından biri olagelmıştır. Kimi zaman sahnelenen bir esere, kimi zaman yavrusunu uyutan bir annenin ninnisine karışmıştır. Ancak müzik her zaman dinlenebilir bir şey olarak karşımıza çıkmamıştır. O aynı zamanda mitolojinin, edebiyatın ve hatta resmin konusu olmuştur. Yunan mitolojisinde müziğin önemli bir yeri olduğu bilinmektedir. Antik Yunan bizlere pek çok müzisyen tanrı ve kahraman bırakmıştır. Tarihler ve toplumlar değiştikçe müzikle ilgili düşünceler de değişmiştir. Müzik kimi zaman kutsal bir etkinlik, kimi zamansa lanetli, günaha sevk eden bir eğlence olarak görülmüştür. Müziğe olan bu ilgi felsefeye de yansımıştır. Pek çok filozof farklı düşüncelerle müziği ele almıştır. Onların müzikle ilgili düşünceleri, yaşadıkları tarihin ve toplumun izlerini taşımaktadır. Burada önemli olan filozofların müziğe yakın ya da karşı olmaları değildir. Önemli olan bir şekilde müziğin felsefenin içine akmasıdır. Müzik resimde, heykelde, edebiyatta ve dinde olduğu gibi felsefede de bir yarık bularak filozofların gündemine girmeyi başarmıştır.

Müzik ile ilgilenen filozoflardan biri Konfüçyüs olmuştur. Onun müzik tanımı ontolojiktir. Müziği yer ile gök arasındaki uyum olarak tanımlamıştır. Konfüçyüs'e göre bütün sesler dimağdan çıkmaktadır. Müzik onların farkları ve uygunlukları arasındaki bir geçittir ve sadece büyük insanlar tarafından bilinmektedir. Müziği merasimlerle

karşılaştıran Konfüçyüs'e göre müzik birlik oluştururken merasimler ayrılık doğurmaktadır. Yani müziğin olduğu yerde yakınlık vardır. Müzik içten gelirken, merasim dıştan gelmektedir. Müzik böylece sükuneti, merasim ise kültürü sağlamaktadır (Yıldırım, Koç, 2011:30).

Müziği ele alan diğer bir filozof Pythagoras'tır ve Pythagorasçılar için harmoni ve matematiğin kurallarını anlamak çok önemli olmuştur. Gezegenlerin dönerken ses çıkardığına inanan Pythagorasçılar, müziği kozmolojiyle birleştirmiş, bu düşüncenin etkisi yüzyıllarca sürmüştür. Müzik onlar için evreni anlamanın yoludur ve bütün evren müzikal prensipler üzerine kurulmuştur. Müziğin ruha şifa veren bir yönü olduğuna inandıklarından, müzik dinleyicinin ruh halinde olumlu değişiklikler yapmak amacıyla kullanılmıştır. Müziğin etkisi öylesine güçlüdür ki insanı fiziksel olarak da etkilemektedir (Aktaş, 2012:47-48). Zaten Pythagoras matematik ve gökbilim dışında müzik üzerine de çalışmalar yapmıştır. Ona göre müzik ruhu temizlemenin bir aracıdır (Yıldırım, Koç, 2011:31).

İlkçağ Yunan dünyasının önemli filozoflarından Platon, en önemli eseri *Devlet*'in birçok bölümünde müzik ile ilgili görüşlerini dile getirir. Pythagorasçılardan farklı olarak müzik Platon için tamamen olumlu bir sanat değildir. Aksine müziğin sınırlandırılmaması durumunda devlet yıkılma tehlikesi altındadır. Bundan dolayı müzik devletin denetiminde olmalıdır.

Platon da müziğin insan ruhunda birtakım etkileri olduğuna inanmıştır. İyi müzik doğru bir etkiye sahipken, kötü müzik devlet için tehlikeli insan yetiştirilmesine sebep olmaktadır. Platon bundan dolayı eserinde devletin koruyucusu olarak yetiştirilecek kişilerin eğitime müzikle başlamaktadır. Bekçinin karakterini sağlamlaştırmak için şarkı sözlerinde ağlama-sızlamaya yer verilmemelidir. Hüzünlü makamlar (Lydia ve benzerleri) yasaklanmalıdır. Bekçinin tembel, sarhoş ve gevşek olmaması için, içki sofrasına yakışan makamlar (Ionia, Lydia) bekçilere yasaklanmalıdır. Müziğin etkisi Platon'a göre öyle güçlüdür ki, doğru verilen müzik eğitimi ile en zor durumda kalan bekçi yiğitçe davranışına devam edecek ve savaş olmadığı zamanlarda da devlet içinde uyumlu bir ruha sahip olacaktır. Dor ve Phrygia makamları bunu sağlamaktadır. Ayrıca çok sesli sazları yasaklamış, onları yapanın ve çalanın devletten atılması gerektiğini söylemiştir. Müziğin ritmi denetlenerek yiğit ve ölçülü bir hayata uydurulmalı; ölçü ve melodi ritme, ritim ise sözlere uymalıdır. Müzik eğitimi gereği gibi yapıldığında insanı

yüceltmekte ve özünü güzelleştirmektedir. Gevşek ve bozuk düzene sahip eserler, tabiattaki bozukluklar gibi, iyi yetişmiş insanın hemen gözüne batmaktadır, onu kızdırmaktadır. Bunun için eğitim müziğe dayanmalıdır (Platon, 2014:91-94).

Platon'un öğrencisi Aristoteles'e göre müziğin önemi tragedyalarda açıkça görülmektedir. Aristoteles *Poetika* adlı eserinde tragedyanın altı ögesinden bahsetmiştir. Bu ögeler öykü, karakterler, dil, düşünce, dekorasyon ve müziktir. Dil ve müzik taklit araçlarını oluştururken dekorasyon taklit tarzını oluşturmaktadır. Diğer ögeler ise taklit nesneleridir (Aristoteles, 1987:23). Müzik tragedyayı çeşnilendiren etkenlerin en başında gelir ve tragedyada solo şarkıların rolü çok önemlidir. Ona göre müzik tüm sanatların en taklitçisidir. Müzikal tonlarla en başta insanların ahlaksal durumlarının taklit edilmesi amaçlanır. Yani müzik insanların güzel ahlaklı olacak şekilde eğitilmesini sağlamaktadır. Bu onun ilk görevidir. Müzik karakter oluşturma gücüne sahiptir. Gençliğin eğitiminde yer almalıdır. Müzik insan uyarımını doğrudan etkilemektedir. Buna ek olarak katharsis işlevi görmektedir. Son olarak müzik, eğitim, katharsis ve anıksal haz olarak üç alanda işlev taşımaktadır. Eğitim olarak müzik ahlaksal melodiler sunmalıdır. Özünde mimesis olduğu için ahlaksal taklit işlevi görmektedir. Katharsis işlevinde ise müzik trajik acıları sunarak, kişide korku, acıma ve yılığa neden olmaktadır. Böylece ruhta arınmayı sağlamaktadır. Son olarak müzik kişide anıksal haz sağlamaktadır. Çalışmaktan yorgun düşmüş kişilerin yorgunluklarını atmalarını, gevşemelerini ve eğlenmelerini sağlamaktadır (Çelik, 2016:334-335).

Ortaçağ filozoflarından Augustinus için müziğin iki yanı bulunmaktadır. İlahi olarak müzik yararlı bir yöne sahipken, eğlence aracı olan müzik, dünyevi hazlara ait olduğu için uzak durulması gereken bir şeydir. Augustinus işittiği seslerin hazzına kapıldığını, bu seslere meftun olduğunu *İtirafılar* adlı eserinde anlatmıştır. Ancak bunun tehlikesinden de bahsetmiş ve müzikle bu tehlikeli ilişkiden onu kurtaran Tanrı'ya minnetini sunmuştur. Müziğin yararlı boyutu olarak ilahi ise, özellikle tatlı ve eğitimi bir sesle okunduğunda, huzur vericidir ona göre. Augustinus, müziğin insanı dünyevi hazzı bağlama tehlikesi ile ilahinin gücü arasında kalmıştır. Ona göre müzik belki de hiç kullanılmamalıdır. O, kendisini ağlatan kilise müziğinde kendini sadece melodiye bıraktığında büyük günah işlediğine inanmıştır (Augustinus, 2010:336-337).

Ortaçağ filozoflarından bir diğeri olan Boethius'a göre ise müzik kürelerin ve Dünya'nın müziği, bedenin ve ruhun harmonisi ve enstrümantal ve vokal müzik olarak üçe

ayrılmaktadır. Evren müziği, mevsim değişimleri, elementlerin bağlantısı ve göksel, ilahi hareketlerde oluşmaktadır. Beden ve ruhun harmonisinde, adından da anlaşılacağı gibi, müzik insan bedeni ve ruhun uyumu ile ilgilidir. Bu iki kategori asıl müziği oluşturmaktadır ve bu gerçek müzik filozoflar tarafından öğrenilebilmektedir. Sonuncusu ise asaletin ve yüceliğin bulunmadığı türden bir müziktir ve eğitimsiz şarkıcıların alanına girmektedir. Boethius'a göre müzisyenler teorisyenler, besteciler ve yorumcular olarak ayrılmaktadır (Akan, 2015:8).

On sekizinci yüzyıla gelindiğindeyse, Rousseau'nun müzik ile ilgili önemli görüşlerine rastlamaktayız. Rousseau *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişkisi İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme* adlı eserinde ilk tarihin dizelerle yazıldığını ve ilk yasaların şarkı biçiminde söylendiğini vurgulamıştır (Roussesau, 2007:24). Rousseau'ya göre medeniyet doğal duyguların ifadesini kaybetmemize neden olmuştur. İnsan, rasyonel açıklık ve mantıksal dil kaygısından dolayı duygularını nasıl ifade edeceğini unutmuştur. Müzik, insanı gerçek doğasına ulaştırmakta ve medeniyetin yaşam tarzından insanın kurtulmasını sağlamaktadır (Aktaş, 2012:54).

Herder de müzik ve dil konularıyla ilgilenmiştir. Rousseau gibi o da ilk-dilin şarkı söyleme olduğunu düşünmüştür. Şarkı söyleyen kişi, müziğin ilk-dildeki doğal kaynağına döner ve onun şiir sanatıyla yakın akrabalığının temelini görür. Herder'e göre müzikal şiir, genel müzikal estetiğin kapısının önündeki büyük avludur (Yıldırım, Koç, 2011:35).

Hegel'de ise müzik içsel olanın ortaya çıkarılmasıdır diyebiliriz. Hegel, *Estetik*'te müziğin insan duygularının bir anlatımı olduğunu söylemiştir. Ancak müzik içeriksiz olduğu için ve sayısal ilişkiler tarafından belirlenmiş olduğundan sözcüklere yani bir metne ihtiyaç duymaktadır (Hegel, 1982:137). Hegel'e göre müzik doğrudan doğruya ruha yönelen bir sanattır. Müziğin iç dinamizmi kalbi ve ruhu harekete geçirir. Müzik romantik sanatlarda resimden sonra gelir. Şiire yakındır. Çünkü ikisi de tona bağlıdır. Müziğin ifade araçları ölçü, uyum ve melodidir (Yıldırım, Koç, 2011:35).

Pek çok filozofun müzik ile ilgili görüşlerine kısaca değindik. Ancak müzik ile ilgili düşünceler söz konusu olduğunda Schopenhauer'i diğer bütün filozoflardan ayrı tutmak gerekecektir. Müzik onun felsefesinde kısaca sözü edilip geçilmiş bir konu değildir. Aksine Schopenhauer için müzik dünyanın bize sunduğu biricik teselli ve dünyadan kaçışın bir yoludur.

Schopenhauer'in felsefesinin yaşamıyla hem zıt hem de ortak gittiği söylenebilir. Yaşamı ekonomik yönden rahat, ancak aile ve çevre bakımından sıkıntılı geçmiştir. Onun yaşadıkları felsefesine de bir şekilde nüfuz etmiştir. Schopenhauer'in babasının ölüm nedeninin intihar olduğunu biliyoruz. Filozofun *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı kitabında intiharı insanın yaşamına yapacağı en büyük saygısızlık olarak tanımlamasında ve intihar üzerine uzunca bir açıklama yapmasında, yaşamış olduğu trajik olayın etkisi elbette kendini göstermiştir. Schopenhauer'in sanatla olan ilişkisine gelince: Schopenhauer sanatla ilgili bilgi birikimini yine *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*'da ortaya koyar. Kitap boyunca şairlerden, yazarlardan alıntı yapılır; biz Schopenhauer'in Goethe ve Shakespeare okuduğunu bilir, resim, mimari ile ilgili görüşlerinin altındaki bilgiyi sezeriz. Schopenhauer'in sanata olan bu yakınlığı yine yaşadığı çevreyle ilişkilidir. Filozofun annesi son derece entelektüel bir kadındır. Kitaplar yazan ve sanat çevrelerine dahil olan bir insandır. Ancak Schopenhauer'in annesiyle sağlam bir bağı yoktur. Schopenhauer'in sanata duyarlı olmasının, annesinin çevresinden kaynaklandığını söyleyebiliriz. Ancak Schopenhauer hiçbir zaman annesine yakın olamamıştır. Kadınlara karşı takındığı küçük düşürücü tavrın arkasında da annesiyle olan ilişkisi bulunabilir (Russell, 2017:456-457).

Schopenhauer'in hayatı boyunca duyumsamış olduğu yalnızlık hissi ve aile bağlarının kopukluğu, onun felsefesinin kötümserliğinin ardındaki sebep olarak görülmüştür bazen. Tek yakını köpeği olan Schopenhauer, hak ettiği değeri yıllar sonra bulabilmiştir:

Başlıca eseri *İrade ve Tasarım Olarak Dünya*, 1818'in sonunda yayımlandı. Kitabın çok önemli olduğuna inandı ve kitaptaki bazı paragrafların Kutsal Ruh tarafından yazdırıldığını söyleyecek kadar ileri gitti. Hiç ilgi görmeyen kitabı büyük bir hayal kırıklığı yarattı. 1844'de yayımcıyı ikinci baskı yapmaya ikna etti; ama ancak yıllar sonra özlediği ilgiyi gördü. (Russell, 2017:458)

Kimi kaynaklarda Schopenhauer, geçimsiz, kibirli ve düşünceleriyle eylemleri arasında tutarsızlık olan biri olarak anılmaktadır. Ancak işin aslı ve bizi ilgilendiren yanı, felsefesinin büyüklüğüdür. Felsefesinin etki alanı içinde en bilindik filozof olarak Nietzsche'yi görmekteyiz. Nietzsche, olgunluk evresine kadar Schopenhauer felsefesini benimsemiştir. Ancak başka bir önemli kişi vardır ki yaşamından ölümüne kadar Schopenhauer'e sadık kalmıştır. Bu, ünlü bestekâr Wagner'den başkası değildir.

Wagner, döneminin en çok tartışılan bestekârı olma özelliğini taşımaktadır. Bu tartışmanın büyüklüğünün kanıtlarından biri, *Wagner Olayı* adlı ünlü Nietzsche kitabıdır.

Seveni kadar sevmeyeni de çok olan Wagner, hayatı boyunca sevenleri tarafından baş tacı edilirken, sevmeyenleri tarafından ağır bir dille eleştirilmiştir:

Wagner hakkında: “sanatta şimdiye kadar görülen en dikkate değer şarlatan.”

Tannhauser Uvertürü hakkında: “gürültü ve abartının bayağı gösterisi... müzikal yapı ve tutarlılıktan tamamen yoksun. Eserdeki Pilgrim Korosu hakkında: zavallı bir koro, berbat bir armoni.

Lohengrin hakkında: “dona çekmiş, duyu ve ruhu donduran ton vızıldaması. Uvertür hakkında: “herhangi bir tutarlığı olmayan ve belirli bir fikre götürmeyen yabancı sesler ve tuhaf armoniler. “Başlangıcından sonuna kadar bir düzine bile ezgi içeren ölçüsü bulunmayan” bir eser.

Nürnbergli Usta Şarkıcılar Uvertürü hakkında: disonansların çirkin cümbüşü, kemiksiz ton yumuşakçası, azmış korkunç kedi sesi.”

Nibelungen Yüzüğü hakkında: “formsuz, sıkıcı ve acı verici”

Parsifal hakkında: “hayal kırıklığı yaratan mezmur okuması benzeri resitatiflerin sonsuz çölü.” (Ekren, 2016:80)

Parsifal Wagner’in son eseridir ve yukarıdaki eleştirilere baktığımızda Wagner’e karşı olanların sesinin asla susmadığını görmekteyiz. İşte Wagner olayı tam olarak bu durumun kendisidir. Bir teraziyi dengeleyecek şekilde iki cephe vardır; biri Wagner’in yanında, diğeri ona karşı. Yaşadığı ekonomik sıkıntılar, çeşitli hastalıklar, yaşadığı aşklar ve tıpkı Schopenhauer gibi hak ettiği ilgiyi bulamama hissi, Wagner’in eserlerinin geri planında yer almaktadır.

Wagner’in Schopenhauer’e olan hayranlığı ise asla okuyuculukla sınırlı kalmamıştır. Wagner, Schopenhauer’in özünü damıtmış ve onu bir esans haline getirmiştir. Bu esansın kokusu ise Wagner’in eserlerine yoğun biçimde sinmiştir. Özellikle *Tristan ve Isolde* eseri, başından sonuna kadar Schopenhauer’in felsefesinin bestesidir. Schopenhauer’in irade kavramı Wagner’in sahnesinde ayaklanmakta, ancak iki âşığın ölümüyle sahneyi terk etmektedir.

Çalışmanın Konusu:

Bu çalışma Schopenhauer felsefesinin temel kavramı olan “irade”nin Wagner’in *Tristan ve Isolde* adlı müzikli dramasına etkisini konu almaktadır. Felsefesinde müzik ile ilgili görüşleri öne çıkan Schopenhauer, dönemin önemli müzik adamı olan Wagner’i derinden etkilemiş ve Wagner’in eserlerinin oluşmasında önemli bir rol oynamıştır. Çalışma Schopenhauer’in felsefesinin etkilerini *Tristan ve Isolde*’yi yakından inceleyerek ortaya koyacaktır.

Çalışmanın Önemi:

Bu çalışmanın en önemli yanı felsefe ve müzik arasındaki ilişkiyi irdeliyor olmasıdır. Ülkemizde müzik felsefesi üzerine yapılan çalışmaların sayısının az olduğu görülmektedir. Schopenhauer ve Wagner arasındaki ilişki ile ilgili olarak ise herhangi bir yüksek lisans tez çalışması bulunmamaktadır. Dolayısıyla bu çalışma hem müzik felsefesine ilişkin iyi bir kaynak hem de Schopenhauer ve Wagner'i bir arada ele alan özgün bir tez olmayı hedeflemektedir.

Çalışmanın Amacı:

Çalışmanın amacı Schopenhauer felsefesini Wagner'in *Tristan ve Isolde* adlı eseriyle birlikte ele almaktır. Bir filozof olarak Schopenhauer'in müzikle olan ilişkisi ve bir bestekâr olarak Wagner'in felsefeyle ilişkisi ortaya konmaya çalışılacaktır. Böylece felsefe ve müzik arasındaki ilişkinin sağlamlığını vurgulamak amaçlanmıştır.

Çalışmanın Yöntemi:

Çalışma, alan sınırlaması yöntemiyle başlamıştır. İlk olarak bütün literatür taranmış ve kullanılacak olan kaynaklar belirlenmiştir. İkinci adımda gerekli bilgiler toplanmış ve bir taslak metin elde edilmiştir. Sonuçta, elde edilen bütün bilgiler birbiriyle uyumlu olacak şekilde düzenlenmiş, bilgi eksiliği bulunan yerler için tekrar araştırma yapılmış, ana konuya uzak meseleler ise çalışma dışında tutulmuştur.

BÖLÜM 1: SCHOPENHAUER'İN İRADE METAFİZİĞİ

Her filozofun kendi felsefesini kurarken temel olarak aldığı bir kavram bulunmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın önemli filozoflarından biri olan Schopenhauer'in felsefesinin temelinde bulunan kavram iradedir. Schopenhauer'in felsefesine bakıldığında dünyanın tasarım ve irade olarak ikiye ayrıldığını görmekteyiz. Dünyanın tasarım olarak açıklanması, dünyanın öznenin zihni tarafından var edilmesi anlamına gelirken, dünyanın irade olarak açıklanması ise insan da dahil bütün varlıkların iradeye bağlı olduğu anlamına gelmektedir. Böylece Schopenhauer öncelikle dünya ile özne arasında zorunlu bir ilişki kurmuş ve daha sonra bütün varlıkların arkasındaki, onları var eden gücün irade olduğunu ileri sürmüştür. Böylece Schopenhauer'e göre, gövdem de dahil bütün dünya, hem tasarım hem de bir yönüyle irade olarak açıklanmaktadır. Öyle ki, "Dünya bir yönüyle baştanbaşa tasarım, öteki yönüyle baştanbaşa istemedir" (Schopenhauer, 2014b:9).

İrade, dış dünyada var olan canlı ya da cansız bütün varlıkları içine almaktadır. Nehrin akışı, bitkilerin büyümesi, hayvanların bütün hareketleri ve nihayet usu ile bütün varlıkların üstünde bir canlı olan insanın bütün istemeleri, irade kavramına bağlanmaktadır. İstemelerin tamamını kendine bağlayan iradenin bu karakteri birçok problem yaratmaktadır. İradenin kendi başına, onun varlıklarla ilişkisi ve en önemlisi insan ile olan ilişkisi bu problemlerden başlıcalarıdır. İradenin en problemli ilişkisi insan ile kurduğu ilişkidir. Diğer varlıklardan usu ile ayrılan insan baştan sona irade kavramıyla ilişkidir ve bu zorunlu ilişkiden kurtulmanın yolu Schopenhauer'e göre ölümdür. Ancak Schopenhauer pesimist felsefesinin içerisinde insana küçük bir aydınlık alan bırakmıştır. Buna göre insan ölüm dışında sanatla kurmuş olduğu ilişki ile de iradenin boyunduruğu altına girmekten, kısa süreliğine de olsa kurtulmayı başarabilmektedir. Böylece bizim için iradeden kurtuluşun iki yolu açılır: sonsuz bir kurtuluş yolu olarak ölüm ve yaşamın içinde kalarak sanat. Schopenhauer ayrıca, iradeden tam kurtuluşun yolunu iradenin yadsınması olduğunu iddia etmiştir.

Schopenhauer iradeden kurtuluş yolu olarak gördüğü sanatın üzerinde sıklıkla durmuştur. Onun *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eserinin üçüncü bölümü sanata ayrılmıştır. Schopenhauer için her sanat aynı etkiye sahip olmamaktadır. Dolayısıyla sanatlar etki gücüne göre değişen derecelerde insanı iradeden uzaklaştırabilmektedir. Schopenhauer'in sanatlara dair oluşturmuş olduğu hiyerarşinin en altında mimari,

zirvesinde ise müzik bulunmaktadır. Mimari, heykel, resim, şiir ve trajedi iradenin kopyaları olan ideaların bilgisini bize sunmaktadır. Müzik ise bu sanatlardan bütünüyle farklı olarak iradenin kendisinin kopyasını bize sunmaktadır. Schopenhauer’ın düşüncelerini daha iyi anlamak, iradenin varlıklarla olan ilişkisini görmek ve filozofun bir kurtuluş yolu olarak gördüğü müzik üzerine kurmuş olduğu müzik metafiziğinin önemini daha iyi kavrayabilmek için, Schopenhauer felsefesi, bu çalışmanın birinci bölümünde altı konu başlığı altında incelenecektir. Bunlar sırasıyla, “Tasarım Olarak Dünya”, “İrade Olarak Dünya”, “İradenin Nesneleşmesi”, “İrade ile İnsanın Özgürlüğü”, “Haz ve Acı”, “Aşk ve İrade” şeklinde belirlenmiştir

1.1. Tasarım Olarak Dünya

Schopenhauer’ın felsefesi dünyayı tasarım ve irade olarak ikiye bölmüştür. Dünyanın tasarım yönü nesnelere işaret ederken, irade yönü bize tasarımın ardındaki metafizik boyutu vermektedir. Dünyanın bu iki yönü sıkı sıkıya birbirine bağlanmıştır; bütün varlıklar iradeye, irade ise varlıklara adeta zincirlenmiştir. Schopenhauer felsefesine ilk olarak dünyanın tasarım yönüyle başlar. Onun çıkış noktası, tasarım olarak dünya ile birey arasındaki ilişkidir. Tasarım olarak dünya görüşü her Schopenhauer okuyucusuna tanıdık gelecek olan bir önerme ile başlamaktadır: “Dünya benim tasarımımdır.” (Schopenhauer, 2014b:7) Bu önerme Schopenhauer’ın, hem *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* adlı kitabının hem de felsefesinin başlangıcını oluşturmaktadır.

“Dünya benim tasarımımdır,” önermesi, en basit anlamıyla tasarımılanan varlıkların insan zihninin bir yaratımı olduğu görüşüdür. Schopenhauer daha ilk önermesi ile nesnelerin var oluşu ve nesneler ile insan arasındaki ilişkiye bir açıklama getirmiştir. Bu açıklamaya göre fiziksel dünya insan zihnine zorunlu kılınmıştır. Dünyanın insanın tasarımı olarak var olduğunu söylemek, özne ile nesne arasında zorunlu bir ilişki kurmaktır. Ancak buradaki zorunluluk yalnızca nesnenin özne karşısındaki zorunluluğu da değildir. Aynı zamanda öznenin var olması da nesneye bağlanmaktadır:

Öyleyse, tasarım olarak dünyanın, bizim, dünyanın şimdilik göz önüne aldığımız tek yönünün, özünde iki zorunlu, ayrılmaz yarısı vardır. Onun bir yarısı nesnedir. Nesnenin kalıpları uzam ile zaman, bunlar aracılığıyla da çokluktur. Tasarım olarak dünyanın öteki yarısı öznedir. O uzamla zamanda değildir, çünkü özne, algılayan her varlıkta bütündür, bölünmemiştir. Öyle ki, algılayan biri, var olan milyonlarca kişinin tam olarak yaptığı gibi, nesneyle birlikte, tasarım olarak tüm dünyayı bütünlük. Gelin görün ki bu algılayan kişi savrulup giderse, tasarım olarak dünya da olmaz olur. Dolayısıyla bu yarılar düşüncede bile ayrılmaz. Çünkü bu ikisinden her birinin öteki aracılığıyla, öteki için anlamı, varlığı vardır. Bunların her biri öteki ile vardır; ötekiyle de yok olur. Onlar birbirini dolaysızca sınırlar, nesnenin başladığı yerde özne biter. (Schopenhauer, 2014b:10)

Dünyanın öznenin bir tasarımı olarak var olması Schopenhauer'in fiziksel dünyayı açıklamasındaki ilk aşamadır. Schopenhauer'in ikinci aşaması, dünyanın tasarım olan yönünde işleyen kuralların sayılıp dökülmesidir. Burada Schopenhauer, varlıklar arasındaki ilişkileri tam olarak açıklayan, diğer bir deyişle bütün varlıkların nesnel boyutunu temellendireceği bir ilke ortaya koymuştur. Bu ilke kendisinden önce özellikle Leibniz'de gerçek anlamını bulan “yeter sebep ilkesi”dir. Schopenhauer bu ilkeyi tasarım olarak dünyanın merkezine koyar ve onda her şey açık hale gelir.

Yeter sebep ilkesi ilk olarak Leibniz tarafından adlandırılıp en geniş şekilde tanımlanmıştır. Leibniz bu ilkeyi düşünmenin ana ilkesi olarak ele almış ve çelişmezlik ilkesinin yanına koymuştur. En genel ve basit tanımı, her şeye dair yeter bir nedenin söylenebileceği şeklindedir (Akarsu, 2015:200). Yeter sebep ilkesi fiziksel dünyada meydana gelmiş bütün olayların bir açıklaması olduğunu göstermektedir. Canlı ya da cansız varlıklar arasındaki ilişkiler, doğada meydana gelen sayısız olay tek bir ilkeyle açıklanmaktadır. Böylece birey her şeyin bir nedeni olduğunu ve nedenlerin sonsuza kadar gidemeyeceğini bilmektedir.

Schopenhauer yeter sebep ilkesinin iki şekilde kullanıldığını ifade etmektedir. Buna göre yeter sebep ilkesi ilk olarak yargılarda uygulanmaktadır. Buna göre her yargı bir sebebe dayanmalıdır. Yeter sebep ilkesi ikinci olarak, maddi objelerdeki değişimler üzerinde uygulanmaktadır. Her ikisinde de “neden” sorusunu onaylayan yeter sebep ilkesidir. Yeter sebep ilkesi Schopenhauer için başlıca gerekliliktir (Schopenhauer, 1908:28-29).

Schopenhauer'e göre tasarımlarımız dört çeşit olduğu için yeter sebep ilkesi de dörde ayrılmalıdır. İlk bölüm var olmanın nedenidir. Bu bölümde tasarımdan elde edilmiş olan deneyimler ele alınmaktadır. Bu bölümdekiler, rahatlıkla nedensellik ile kavranabilmektedir. İkincisi, bilginin yeter sebebidir. Akıl, burada yargıların doğruluğu ve kavramların birbirleri ile olan ilişkisini ele almaktadır. Üçüncüsü varlığın yeterli sebebidir. Burada uzam ve zaman kategorileri tasarımlardan bağımsız olarak ele alınmaktadır. Dördüncüsü ise eylem ve davranışlarımızın yeter sebebini kapsamaktadır. Eylem ve davranışların nedeni iradeye kadar götürülmektedir. İrade, başka bir nedene muhtaç olmayan son neden olarak karşımıza çıkmaktadır (Atayman, 2000:47-48).

Schopenhauer yeter sebep ilkesi ile varlıkların ve aynı zamanda bütün yargıların temel bir nedene dayanması gerektiğini söylemektedir. Böylece varlıklar arasındaki ilişkilerde ve ortaya koymuş olduğumuz yargıların her birinde neden sorusuna nihai bir cevap

verilerek neden sorusunun sonsuz geriye gidiş i engellenmelidir. Yeter sebep ilkesi zorunlu bir yapıya sahiptir.

Zorunlu olanı, kökü her doğru tanımlamada ters çevrilmeye izin verilebilecek yeter sebep önermesinden çıkan olarak tanımlayan Schopenhauer'e göre, bir şey yeter sebep ilkesinin sonucu olarak tanımlandığında o şeyin zorunlu olduğu söylenmiştir. Bu tanıma göre bir şeyin zorunlu olması yeter sebep ilkesine bağlıdır. Dolayısıyla bütün sebepler zorlayıcıdır. Öyle ki rastlantı olarak tanımladığımız şeylerde bile rastlantının ortaya çıkış nedeni ile zorunlu olduğunu görmekteyiz (Schopenhauer, 2000:16-17).

Yeter sebep ilkesi, dünyada meydana gelen olaylar için sorulabilecek neden sorusuna nihai bir cevap verme olanağı sunan bir ilke olmuştur. Ancak ısrarla üzerinde durduğumuz gibi bu ilke ancak tasarım olarak dünya içerisinde geçerli olmaktadır. Dış dünyanın ötesine geçemeyen bu ilke zaman ve uzama ihtiyaç duymaktadır. Çünkü tasarım olarak dünya uzam ve zamansız var olamamaktadır.

Schopenhauer'e göre tasarımlar, yani varlıklar ancak zaman ve uzam içerisinde mümkün olabilir. Çünkü bütün şeyler başka bir şeyi takip eder, yani zaman sayesinde art arda gelir ve her şey uzam sayesinde yan yanadır. Bu nedenle tasarımların bir arada olmasını uzam ve zamanın kombinasyonu sağlamaktadır. Böylece tasarımların formunu uzam ve zaman oluşturmaktadır. Zaman, ancak doluluk içinde meydana gelen değişiklikler sayesinde algılanır. Schopenhauer'in bu ifadesini daha açık hale getirecek olursak, varlıklarda meydana gelen her değişiklik zaman sayesinde algılanmaktadır. Yani zaman olmadan değişimden söz etmek mümkün değildir. Uzam ise tasarımların biricik formu olarak bunların yan yana (bir arada) olmasını sağlamaktadır. Sonuç olarak varlıkların ardışıklık imkânı sunarak değişmesini sağlayan zamandır, yan yana gelmesini sağlayan ise uzamdır (Schopenhauer, 1908:32).

Her tasarım uzam, zaman ve nedenselliğin bir arada olmasıyla mümkündür. Uzam ve zaman içerisindeki varlığın var olması, onun eylemde olması demektir. Buradaki eylem, nedensellik ile ilişkilidir. Bir varlığın eylemi başka bir varlığın bilinmesini sağlamaktadır. Böylece varlıklar arasında neden-etki bağı oluşur. Schopenhauer'e göre söz konusu olan bu eylem nedenselliğin içeriğidir. Değişim, zaman ve uzamda meydana gelen nedenselliğin içeriği olan eylemin sonucunda oluşmaktadır. Böylece nedensellik uzam ve zamanın birliğidir ve eylem, değişim ve nedensellik aslında birdir (Hoşgör, 2007:45-46).

Felsefesini Kantçı ilkeler üzerine kuran Schopenhauer, anlama yetisi ile nesneler arasındaki ilişkide Kant'ın yolundan gitmiştir:

Gözün, kulağın ya da elin duyduğu algı değildir: O yalnızca veridir. Dünya, ancak anlama yetisi sonuçtan nedene geçtiğinde önümüzde algı olarak durur. Dünya o zaman uzamda yer kaplar, biçimi değişirken, özdeği her zaman kalıcı olur. Çünkü anlama yetisi, özdeği ilişkin tasarımı, açıkçası gerçek etkinlikte uzam ile zamanı birleştirir. Tasarım olarak dünya ancak anlama yetisi aracılığı ile vardır. Benzer biçimde dünya yalnızca anlama yetisi için vardır. (Schopenhauer, 2014b:14-15)

Uzam, zaman ve nedensellik kalıplarının tamamı *a priori*'dir. Bu görüşün Kant'a ait olduğunu söyleyen Schopenhauer, bu fikre eklemeye bulunmuştur. Buna göre bu kalıpların tamamı yeter sebep ilkesi altında birleşmektedir. Nesneler ancak tasarım oldukları sürece birbirleriyle ilişkilerinden ibaret olmaktadır. Dolayısıyla bütün bu kalıplar tasarım olarak dünya olduğunda mümkün olmaktadır. Sonuç olarak tasarım olarak dünya en genel kalıptır (Schopenhauer, 2014b:7-11).

Dünyanın tasarım olan yönünü bu şekilde açıklamış olan Schopenhauer, felsefesinin ikinci ayağı olarak dünyanın irade olan kısmını kurmuştur. Kendisinin de *İsteme ve Tasarım olarak Dünya* adlı kitabının ilk sayfasında açıkladığı gibi, dünyanın öznenin tasarımı olması görüşü Schopenhauer'in icadı değildir. Bu görüş Berkeley'de bulanabildiği gibi daha gerilere, Veda kaynaklarına kadar götürülebilmektedir. Dünyanın tasarım kısmı Schopenhauer için sadece bir başlangıçtır. Bu başlangıcı sonlandıran, felsefesinin özgün yanını oluşturan şey ise dünyanın irade yönüdür.

Tasarım olarak dünya zaman, uzam ve nedensellik kalıpları sayesinde kurulmaktadır. Schopenhauer bu anlamda Berkeley gibi zihinden bağımsız olarak bir varlığın mümkün olamayacağını vurgulamaktadır. “Dünya benim tasarımımdır,” önermesinin asıl anlamı budur.

1.2. İrade Olarak Dünya

Dünyanın tasarım yönünden sonra irade yönüne geçilir. İrade, tasarım olarak dünyadan bütünüyle farklı özelliğe sahiptir. İrade sadece bütün varlıkların oluşumunda rol oynamamaktadır. Aynı zamanda varlıkların içindeki gizli bir güç gibidir. O taşın düşmesinde, nehrin akmasında, bitkinin büyümesinde, hayvanın hareketlerinde ve insanın eylemlerinde kendini gösterir. Dünyanın bu yönü Schopenhauer felsefesinin en önemli noktasını oluşturmaktadır. Öyle ki irade son safhada insanın bitmez tükenmez acılarının tek kaynağı olarak görülür. İradenin bütün bu özelliklerinden önce ilkin onun

tanımıyla başlamamız gerekmektedir: “Kendinde şey, bizim algımızdan bağımsız olarak var olan, gerçekte var olan şey demektir. Demokritos’a göre bu maddedir; Locke’a göre de temelde benzer bir şeydir; Kant’a göre=x’tir; bana göre ise istençtir.” (Schopenhauer, 2018:33)

Tanımdan da anlaşılacağı üzere, irade kavramı görünen dünyanın var olma nedenidir. O her şeyin kendisine dayandığı temelin ta kendisidir. İrade dünyanın bilinemez, yeter sebep ilkesinin ötesine geçen metafiziksel yönüdür:

(...)sonuç olarak her şey iki katmanlı bir açıklamaya konu olur. Bunlar fiziksel ve metafiziksel açıklamalardır. Fiziksel açıklama her daim sebep, metafiziksel açıklama ise istenç odaklıdır; zira bilişi olmayan doğada doğal güç, daha yüksek seviyede ise yaşam gücü olarak beliren şey hayvan ve insanda istenç adını alır... (Schopenhauer, 2018:34)

Schopenhauer söz konusu olduğunda her şeyi bir madalyon gibi düşünmemiz gerekir. Bu madalyonun bir yüzü tasarımken öteki yüzü iradedir. Canlı cansız bütün varlıkların hepsi birer tasarımdır. Ancak madalyonu çevirip baktığımızda göreceğimiz tek şey irade olacaktır. Schopenhauer de Kant’ın yolundan giderek, bir yönüyle deneyimlediğimiz dünya olarak tasarım dünyasını, öbür yönüyle ise kendinde şey olarak iradeyi koymuştur. İrade Schopenhauer için her şeyi var eden, tam olarak bilinebilir olmayan şeydir. Ancak aşağıda da görüleceği gibi o sadece canlı ya da cansız her varlığı var eden değil, aynı zamanda onların bütün devinimlerinin sorumlusu olan şey olarak karşımıza çıkacaktır. Öyle ki kendini özgür sanan insan bile bir taştan farksız olduğunu irade kavramıyla görecektir.

Bizim dış dünya hakkındaki ilk bilimiz gövde sayesinde meydana gelmektedir. Ancak bu, gövdenin iki yönünden yalnızca biridir. Gövde bize sadece dış dünya ile ilişkilerimizde yardımcı olmakla kalmaz, o aynı zamanda tasarım ve irade arasında köprü vazifesi görür. Gövdenin tasarım olma yönü öznenin nesneyi keşfetmesini sağlamaktadır. İnsan salt bir özne olarak alınmış olsaydı tasarım olarak dünyayı bilmesi mümkün olmazdı. Birey kendiyle ilgili bilgiye gövdesi aracılığıyla varmaktadır. Bu, usun dünyayı algılamasındaki ilk adımdır. Böylece özne tasarım olarak dünyanın sadece öznesi değildir. Gövdesindeki devinim ve eylemleri tıpkı diğer nesneleri bildiği gibi bilmektedir. Ancak, bilmesinin bir de irade yönü vardır. İrade varlığının ve devinimlerinin iç işleyişini vermektedir. Böylece gövde iki ayrı yoldan bilgi haline gelir. İlkin o kendini nesneler arasında bir nesne olarak verir. Burada o nesnelerin yasalarına bağlıdır. İkinci olarak o iradeyle özdeştir. O burada doğrudan bilinen bir varlıktır (Schopenhauer, 2014b:41-42).

Böylece Schopenhauer, sadece dünyayı değil gövdeyi de irade ve tasarım olarak ayırmıştır. İradenin bir yönüyle Kant'ın kendinde şeyine benzediği daha önce vurgulanmıştı. Ancak Schopenhauer'in gövde ile irade arasında kurmuş olduğu bu ilişki, Kant'ın kendinde şeyi ile irade arasında önemli bir fark yaratmaktadır. Kant'ın kendinde şeyi bilinemez. Ancak Schopenhauer'in iradesi, bir dereceye kadar keşfedebileceğimiz bir şeydir. Gövdenin irade ile olan ilişkisi, iradenin bilgisini sağlamaktadır.

1.3. İradenin Nesneleşmesi

Schopenhauer, bu noktadan sonra iradenin nesneleşmesi meselesine geçmektedir. Dünyanın bütün tasarımları, yani insan da dahil bütün varlıklar tek tek aynı iradenin nesneleşmesi sayesinde ortaya çıkmaktadır. Ancak nasıl ki her varlık diğerlerinden farklıysa, iradenin nesneleşmesinin her basamağı da diğerlerinden farklıdır. İrade, cansız varlıklardan insana kadar farklı basamaklarda nesneleşmektedir:

Gerçekten, dünyadaki her şey bir tek istemenin, aynı istemenin nesneleşmesidir, sonuçta iç doğalarında hepsi özdeştir. Bu yüzden zorunlu olarak aralarında bu şaşmaz benzerlik vardır, daha az yetkin olan her şeyde, onun yanında duran daha yetkin bir şeyin izi, ana çizgileri, planı görülür. Aynı zamanda bütün bu biçimler, her şeyden önce, yalnızca tasarım olarak dünyaya aittir... (Schopenhauer, 2014b:87)

Doğada gördüğümüz her şey iradenin nesneleşmesi ile oluşmuştur. Ancak tasarımın iradenin nesneleşmiş hali olması onunla bütünüyle aynı şey olduğu anlamına gelmemektedir. Nesneyi inceler gibi iradeyi incelemek imkânsızdır. Bunun nedeni, varlıklar ile irade arasındaki uçurumdur. Yeter sebep ilkesi bu uçurumun bir kanıtı olarak alınabilir. Bütün varlıkların ve yargılarımızın nedenlerine yeter sebep ilkesi ile ulaşabiliriz. Ancak irade söz konusu olduğunda yeter sebep ilkesi iş göremez hale gelir. İrade insan için tam olarak keşfedilebilir değildir. Nesneleşmiş olması bu gerçeği değiştirmemektedir.

Schopenhauer'e göre nesne sadece iradenin belirmesidir, kendisi değildir. İrade, görüngüsünden bütünüyle başkadır. O görüngünün kalıplarından azadedir. İrade bu kalıplara sadece kendini ortaya çıkardığı anlarda girer. Bu kalıplar iradenin nesneleşmesiyle ilgilidir, iradenin kendisine yabancısıdır. En tümel nesne kalıbı bile iradeyle ilişkiye sahip değildir (Schopenhauer, 2014b:54-57).

İrade varlıklarda farklı şekilde basamaklanmaktadır. İradenin nesneleşmesi doğanın genel güçleriyle başlamakta ve en yetkin halini insanda sunmaktadır.

İradenin nesneleşmesinin en alt basamağında doğanın en genel güçleri bulunmaktadır. Bu güçlerin bir kısmı canlı ya da cansız fark etmeksizin bütün varlıklarda mevcutken, bazıları ise cismin hallerine göre dağılmaktadır. Örnek verecek olursak, yer çekimi her varlık için mevcutken, katılık, akışkanlık ya da esneklik cisimden cisme farklılık göstermektedir. Bu güçlerin tamamı iradenin doğrudan belirmeleriyle oluşur. Dolayısıyla onlar da insan eylemleri gibi nedensizdir. Aynı zamanda yine insan eylemleri gibi yeter sebep ilkesine bağlıdırlar. Yani tek başlarına neden veya sonuç veremezler ama varlıklarda neden ve sonuçlara göre kendilerini gösterirler. Bu genel güçlerin nedenini aramaya çalışmak, Schopenhauer'e göre ise alıktır (Schopenhauer, 2014b:76).

Bitki ve hayvanlarda ise iradenin daha üst basamaklarda nesneleşmesini görmekteyiz Bu basamaklardan itibaren irade kendini daha belirgin ve daha bireyselleşen bir biçimde gerçekleştirmeye başlamıştır. Bitkilerde nedenler yerine uyarımlar hâkimdir. Bu uyarımlar karanlık ve sürükleyici güçlerden ibarettir. Hayvanlarda ise uyarımlar iş görmez. Hayvanların dünyasında ötekiyle olan mücadele hâkimdir. Hayatta kalmak için çatışmak zorunda kalan hayvanda artık uyarımın yerini davranış nedenleri almaktadır. İşte burada zekânın ilk hali ortaya çıkar. Hayvan için zekâ hayatta kalmanın bir aracına dönüşmüştür. Bu bir yönüyle bilginin ortaya çıkışını göstermektedir. Böylece tasarım olarak dünyanın ortaya çıkışı da başlamış olur. Bunun sebebi, hayvanların nesneleşme basamağında özne ile nesne arasındaki karşıtlık, zaman ve mekân içindeki ilişkiler, çokluk, çeşitlilik ve nedensellik belirimlerinin kendini göstermesidir. Kısacası hayvanların nesneleşme basamağı iradenin tasarım olma basamağına denk gelmektedir (Atayman, 2000:91-92).

Bitki ve hayvanların nesneleşme basamağından itibaren bireyselleşmenin yavaş yavaş başladığı Schopenhauer tarafından ifade edilmiştir. Ancak bu bireyselleşmenin insanınkinden toptan farklı olduğunu vurgulamamız gerekmektedir. İnsan kendi benliğinin farkında olan ve bir karaktere sahip olan tek varlıktır:

Bu yüzden her insana istemenin özellikle belirlenmiş, tanımlanmış bir görüngüsü, belli bir yere kadar da özgün bir idea diye bakmalı. Oysa hayvanlarda bu bireysel karakter hiç yoktur, bu bakımdan yalnızca türlerin özel bir önemi vardır. Bu hayvanlar, insandan uzaklaştıkça, bireysel karakterin izi silikleşir. Böylece, bitkilerdeki bireysel nitelikler tümüyle toprağın, iklimin uygun ya da uygunsuz dış etkilerine ya da rastgele başka koşullara yüklenebilir. Böylece, sonunda doğanın inorganik krallığında, bireysellik büsbütün ortadan kalkar... (Schopenhauer, 2014b:79)

Canlı olmayan doğada, daha sonra bitkilerde, hayvanlarda ve nihayet insanda nesneleşen irade aynı iradedir. Bu bizim taşla, bitkiyle ya da bir hayvanla aynı özü paylaştığımız

anlamına gelmektedir. Yani insanın bir karaktere sahip olması onu başka varlıklardan ayırmamaktadır. Schopenhauer böylece aklıyla övünen insan ile cansız bir varlık olan taşın mayasını aynı kılmıştır:

Taş için sapanla havaya atılmak neyse devindirici benim için de odur. Taşın bu koşuldaki bağlanma, yer çekimi, katılık olarak görülen, insanın kendinde isteme olarak saptadığımla özce aynı. Biz nedenin sonuçlarına anlam vererek iç doğaya bakarız. İnsanlarda bu iç doğa karakterdir. Taşta ise nitelik adını alır. Sonuçta ise ikisi de birbiriyle aynıdır. O doğrudan bilindiğinde isteme olarak adlandırılır. Taşta en düşük düzeyde, insanda ise en güçlü düzeydedir. (Schopenhauer, 2014b:72-73)

İradenin nesneleşme basamakları varlıklar arası çatışmayı da beraberinde getirmektedir. Bu, adeta doğada gördüğümüz çatışmaya benzemektedir. Hayvanlarda ve daha medeni bir şekilde insanda görmüş olduğumuz birinin ötekine hükmetme isteği daha alt basamaklarda da kendini göstermektedir.

İradenin nesneleşmesi idealar arası çatışmalarla mümkündür. Buna göre iradenin alt basamağındaki görüngüler çatışmaya girmektedirler. Onlar özdek yani madde üzerinde denetim kurmak istemektedir. Bu çatışma, daha üst bir ideanın görüngüsünün ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Bu idea diğer alt ideaların tümüne egemen olmaktadır. Daha açık bir ifadeyle ortaya çıkan bu üst idea, görüngüsü altındaki bütün ideaların özelliğini içermektedir. Örnek verecek olursak bir insan, kendi altındaki dirim salgısı, bitki ve hayvanların bütün idealarını içermektedir. Bu, ejderha olmak için başka bir yılanı yemek gibidir (Schopenhauer, 2014b:88-89).

İradenin bütün varlıkların özü olduğunu görmüş olduk. Ancak yeter sebebin dördüncü basamağında insan davranışlarının nedeni olarak iradenin en son basamak olduğunu söylemiştik. Bu, insanın varlık nedeni gibi bütün eylemlerinin de tek nedeninin irade olduğunu söylemektir. Yani insanın bütün istemelerinin merkezinde irade bulunmaktadır. Bu noktada acı, haz ve özgürlüğün irade ile olan ilişkisi açıklandığında insanın kendisi de açıklanmış olacaktır.

1.4. İrade ve İnsanın Özgürlüğü

Özgürlük konusuna girildiğinde artık irade ve insan arasındaki ilişki daha somut bir hal alacaktır. Bu noktadan itibaren irade artık sadece insan varlığının oluşumundan sorumlu değildir. İrade bütün eylemlerimizin de kaynağı olacaktır.

Schopenhauer özgürlük meselesine insanın sıklıkla düştüğü bir hataya değinerek başlamaktadır. Bu hata özgürce istediğimizi iddia etmemizdir. Schopenhauer, bir dizi

soru sorarak iddiamızın altının ne kadar boş olduğunu göstermek ister. Öncelikle özgürlükten ne anladığımızı sormaktadır. Schopenhauer buna basit ve hepimizin verebileceği bir yanıt getirir: İstedigimi yapabilirsem özgürüm. Yani özgürlük bizim için istemekle ilişkidir. Dolayısıyla bir istemem hiçbir engel olmadan gerçekleşiyorsa bu benim özgür olduğumu göstermektedir. Ancak bu, Schopenhauer için yüzeysel bir cevaptır; tatmin edici değildir. Çünkü Schopenhauer’ın asıl sorduğu şey zaten istememizin bize ait olup olmadığıdır. Yani asıl soru şudur: İsteyebilir misin? (Schopenhauer, 2000:9-15)

Schopenhauer için bir şeyi istemek, diğer nesnelerle olan ilişki ile var olur. Daha açık ve anlaşılır şekilde anlatacak olursak, istemek bir nesneyle yani bir devindirici ile mümkündür. İsteme dediğimiz eylem bu nesneye ya da devindiriciye yöneliktir. Yani bireyin istemesi bu devindiriciye tepki verir, onu değişikliğe uğratmayı amaçlamaktadır. Dolayısıyla Schopenhauer’e göre bir nesne, bir devindirici olmadan isteme ortaya çıkamaz (Schopenhauer, 2000:27).

Yukarıda söylediklerimiz isteme eylemimizin nasıl meydana geldiğini göstermektedir. Kişinin bir kitabı gördüğü anda onu okumayı istemesi bu türden devindiricilere bir örnektir: Bu devindirici bende bir istek uyandırmış olur. İsteme eylemi bu şekilde ortaya çıkar. Bir devindirici, yani kişiye etki eden bir nesne olmadan kişide isteme eyleminin meydana gelmesi mümkün değildir. Aksini iddia eden birine daha önce bilmediği ya görmediği bir şeyin istenebilirliğini sormanın yeterli olduğunu söyleyebiliriz.

Schopenhauer, isteme ediminin bireyde özgürce gerçekleşmediğini irade ile görüngüler arasındaki farkı anlatarak ortaya koyar. Schopenhauer’e göre irade kendinde şey olarak özgürdür ve bütün görüngülerin içeriğidir. Görüngülerin iradenin nesneleşmesi olmaları onların da irade gibi özgür oldukları anlamına gelmemektedir. Bütün görüngüler yeter sebep ilkesinin dört kalıbına bağlıdır. Daha önce de ele aldığımız gibi yeter sebebin dört kalıbının geçerliği olduğu “tasarım olarak dünya”da zorunluluk vardır. Zorunluluk ise en basit haliyle neden ile sonucun örtüşmesi durumudur. Yani görüngüler olduklarından başka türlü olamazlar. Bu, a durumu ortaya çıktığında b durumu çıkıyorsa, b durumu çıktığında da a durumu çıkacaktır anlamına gelmektedir. Burada c gibi bir alternatif verilmemiştir. Ancak iradede böyle bir zorunluluk yoktur. İrade bütünüyle özgürdür. Özgürlüğün ortaya çıkması için zorunluluğun yadsınması gerekmektedir. Zorunluluk

ilkesiyle yönetilen tasarım olarak dünyada ise özgürlükten bahsedilemeyeceği açıktır (Schopenhauer, 2014b:223-224).

Yukarıda söylenenler bir yere kadar kabul edilebilir görünmektedir. Yani a durumunun b durumunu gerektirmesi, c durumunun ortaya çıkamaması kabul edilebilir. Taşın zorunlu olarak yere düşmesini, ayçiçeğinin güneşe dönmesini ya da bir ineğin hareketlerini zorunlulukla açıklamakta çok büyük bir sakınca görülmeyecektir. Onların özgür olmaması bizim için tartışılacak bir problem değildir. Ancak iş insana geldiğinde durum kökten değişiklik gösterecektir. Özgür olmayan insan, boynundan zincirlenmiş bir köle, otorite tarafından engellenen toplum, anne tarafından engellenen çocuktur. Ancak özgürlük, eylemde olmasa bile bizler için kavram olarak hep mümkündür, onun yokluğu asla düşünülemez. Bizler kölenin zincirini kırabileceği, toplumun baskıcı bir otoriteye başkaldırabileceği ya da çocuğun büyüdüğünde annesinin engellemesinden kurtulması ihtimalinin varlığına tutunmaktayız. Genelde akıl ve özgürlük bir tutulmaktadır. Bizler akıllı yaratıklar olarak diğer varlıklardan üstün olduğumuzu düşünür ve seçim yapma hakkına sahip olduğumuza inanırız. Ancak Schopenhauer, insana görünmez bir zincir eklemiştir. Bu zincir iradenin elindedir. Ancak bir insanın bu zincirin varlığına inanması mümkün değildir. Bu kişi arzulayan, isteyen ve istediğini gerçekleştiren kişinin kendisi olduğuna inanır. İçindeki ses ve seçimlerindeki kararlılık ona Schopenhauer'ın yanıldığını düşündürecektir. Ne var ki yine yanılan kendisidir, içindeki ses onu yanıltmıştır. Peki insan kendini nasıl özgür sanmaktadır, özgürlük yanılsamasının arkasındaki neden nedir? Özgürlüğün anlaşılması bu son soruyu cevaplamayı gerekli kılmaktadır.

Schopenhauer, özgürlük yanılsamasını insanın irade olan yanı ile açıklamaktadır. Schopenhauer'e göre insanın karakteri düşünülür ve görgül olarak ikiye ayrılmaktadır. Düşünülür karakter insanın bölünemez ve değişmez karakteridir. Zaman dışı iradenin eylemidir. İnsanın bir yanının irade olduğunu hatırlarsak bu düşünce daha açık hale gelecektir. Bizim irade olan yanımız zaten bölünemez, ayrıca ileride daha açık göstereceğimiz gibi ölümsüzdür. Düşünülür karakter bizim irade olan yanımıza aittir. Görgül karakter ise zaman ve uzamda, yeter sebep kalıplarına göre gelişen eylemlerin ortaya çıkışıdır. Görgül karakterin de zaten insanın tasarım olan yönüne ait olduğu açıkça görülmektedir. Böylece biz bir değişmeyen, iradeye bağlı bir karaktere, bir de zorunlulukla yönetilen tasarım olarak dünyaya bağlı bir karaktere sahibiz. İnsanın iki yanı olması söz konusu olan özgürlük yanılsamasını ortaya çıkarmaktadır. Anlak (zihin)

iradenin kararlarını *a posteriori* olarak öğrenmektedir. Yani anlak iradenin buyruklarını ancak ortaya çıkıp eyleme döküldüğünde bilmektedir. Anlak için öncesi karanlıktır. Anlak iradenin nasıl karar vereceği hakkında bir bilgiye sahip değildir. Düşünülür karaktere devindiriciler verilmiş ve buradan bir karar çıkması zorunlu olmuştur. Ancak anlak düşünülür karakteri bilmemektedir. Anlağın bilgisi yalnızca tek tek eylemlerden hareketle görgül karakterin bilgisi ile sınırlıdır. Düşünülür karakterden habersiz olan anlak görgül karakterin seçenek sahibi olduğu yanılsamasına kapılmaktadır (Schopenhauer, 2014b:231).

Schopenhauer özgür olmadığımızı bu şekilde kanıtlamıştır. Ancak buradan tek özgür olmayan varlığın insan olmadığı kanaati çıkabilir. Bu çerçevede insanın iradeye, iradenin ise devindiricilere “bağlı” olduğu söylenebilir. Bu düşünce pek de haksız görünmemektedir. İradenin bir isteme eylemi çıkarabilmesi için ona bir devindirici sunulması gerektiğini dile getirmiştik. Buradan hareketle iradenin de bir zincire sahip olduğu söylenebilir mi?

Schopenhauer sormuş olduğumuz bu soruyu yine iradenin kendi özelliğinden bahsederek cevaplar ve “hayır” der. Hiçbir devindirici iradenin değişmesine neden olmamaktadır. Bir devindirici sadece iradeye yeni yollar sunabilmektedir. Yani irade doludizgin isteme eylemini üretirken devindirici ona alternatifler sunmaktadır. Bu, iradenin zaten isteme eylemiyle dolup taşması anlamına gelmektedir. Devindirici yalnızca kendini göstererek bu isteme eylemini yönlendirmektedir. Schopenhauer burada öğretimden örnek verir. Öğretimle insanın yönü değiştirilebilir ancak değiştirilen isteme eylemi değildir. Değiştirilen tek şey isteme eyleminin yönüdür (Schopenhauer, 2014b:231).

Schopenhauer’in çizdiği dünya anlayışı iradenin hâkimiyeti altındadır. Cansız varlıklar, bitkiler ve hayvanlar tasarım olarak dünyanın zorunlu yasalarına tabidirler. Elbette insan diğer varlıklardan üstündür. Ancak bu üstünlük insanı iradenin dışına taşımamaktadır. İnsan yalnızca iradenin en yetkin nesneleşme biçimidir. En yetkin olması ise ona sadece özgürlük yanılsamasını kazandırmaktadır. Bu noktada intiharın üzerinde durmak gerekmektedir. Kendi canına kıyan biri için de bunu iradenin yaptırdığı sonucunu mu çıkarmamız gerekir? Ya da intihar kişinin kendi eylemiyse iradeye karşı soylu bir başkaldırı olarak mı görülmesi gerekir? Bu soruya cevap vermenin henüz çok erken olduğunu düşünüyoruz. Bu soruya cevap vermek yaşama isteğinin ve onun yadsınmasının anlamını bilmeyi gerektirir. Ancak şimdilik Schopenhauer’in intihar eylemini insanın

kendisine yaptığı en büyük saygısızlıklardan biri olarak gördüğünü söylememiz yeterlidir. İntihar meselesi ileriki bölümlerde aydınlatılacaktır.

1.5. Haz ve Acı

Schopenhauer felsefesinde insan sadece varlığını değil ahlak ile ilgili kavramlarını da iradeye borçludur. Bu felsefede haz, acı, iyi ve kötünün ne olduğu birbirlerine bağlantılı şekilde verilmiştir. Böylece Schopenhauer her şeyin tek bir kaynaktan çıktığı bütünlüklü bir yapı oluşturmuştur.

Schopenhauer felsefesinde haz ve acı iradenin doyumuyla ilişkisinde açıklanmaktadır. İrade, bitip tükenmeyen bir kaynak olarak insana sürekli bir şeylere yönelik istemeler üretir. Acıkma, başarı, mülk ve aşk gibi istemelerimizin altında yatan tek şey iradenin kendisidir. Acı ve haz dediğimiz şey ise bütün bunların gerçekleşip gerçekleşmemesiyle bağlantılıdır.

İradenin insana sunduğu “şimdiki” istemesinin bir engelle önlenmesi acı, bu istemenin gerçekleşmesi ise hoşnutluk olarak adlandırılmaktadır. Tanımda iradenin “şimdiki” istemesinin engellenmesi ya da gerçekleşmesinden söz edildi. Burada “şimdi”nin kullanılmasının önemli bir anlamı vardır. İrade sürekli olarak yeni istemeler ürettiği için hazzın ya da memnuniyetin oluşması hep “şimdi” içerisinde gerçekleşmektedir. Öyle ki, bir isteme doyurulduğu anda irade tarafından başka bir isteme ortaya çıkarılmaktadır. Hiçbir doyum kalıcı değildir. Her doyum, gerçekleşmesinin ardından başka bir istemeyi başlatmaktadır. Doyum bir son değil aksine istemenin başlangıcıdır. Doyum sürekli bir çabayı temsil etmektedir. Bu çaba çatışmalar ve düş kırıklıkları doğurmaktadır. Çoğu insan kısacık süren doyumların çektiği acılara değdiğini düşünmektedir. Ancak Schopenhauer, doyumun sonu ve amacı olmadığı için acının da amacı ve sonu olmayacağını söylemiştir (Schopenhauer, 2014b:233).

Haz ve acı arasında bir kıyaslama yapacak olsak, acının hazdan daha uzun sürdüğünü rahatlıkla iddia edebiliriz. Hazza ulaşana kadar geçen süre bize acı verecektir. Çıkan engeller ise bu süreyi artırabilir. Hazza ulaşılmasından hemen sonra başka bir istemenin ortaya çıkması ise bizi yine acıya sürükleyecektir. Bu açıdan bakıldığında, Schopenhauer felsefesinde hayatın özünün acı olduğunu söylememizde bir sakınca görünmemektedir. Özü acı olan bir yaşamda en yüce mutluluğun ise çok da yüce olmadığı ortaya çıkar:

Her insan yaşamı, istek ile isteğe ulaşma arasında ileri akar. İstek doğası bakımından sancıdır; ulaşma hemen doygunluk üretir. İsteğin nesnesi yalnızca görünüşte bu nesneydi, ele geçirmek onun büyüsunü alır götürür; dilek, gereksinim kendini yeni bir biçimde yeniden ortaya çıkarır... İstek ile isteğin doyurulması arasındaki aralıklar ne çok kısa ne de çok uzun olduğunda, bunların neden olduğu acı en aza indirilir. Bu, en mutlu yaşamı yaratır. (Schopenhauer, 2014b:238)

Çoğu insan haz söz konusu olduğunda kendisini hayvandan üstün görmektedir. İnsanın arzuladığı her şeyin yüce olduğu duygusuna kapılmak mümkündür. Çoğu kez insanın aklı yüceltilerek onun “hayvansal hazların” ötesine geçen varlık olduğu da söylenir. Ancak Schopenhauer için istemelerin yüce bir anlamı olduğunu söyleyemeyiz. İnsanın çok övündüğü yüksek amaçları da nihayetinde iradenin güdümündedir. İnsanın akıllı bir varlık olarak payına hayvanlarınkinden daha fazla düşen şey ise acıdır:

İnsana has mutluluğun veya sefaletin alacağı şekiller ne kadar çeşitli ve insan birini arayıp diğerinden kaçmaya ne kadar tahrik olursa olsun, bütün hepsinin maddi temeli, bedensel haz ve acıdır. Bu temel çok dardır: Sağlıktır, beslenmedir, sudan ve soğuktan korunmadır, cinsel tatmindir veya bunların eksigidir. Sonuç olarak insanlara, gerçek fiziksel haz konusunda hayvanlardan daha büyük pay düşmez... Yine de insanın içinde uyanan duygular hayvanlarda uyananlardan ne kadar güçlüdür! İnsanın ruh dünyası ne kadar daha derin ve şiddetlidir! Ve de hepsi sonuç olarak birebir aynı sonuca ulaşmak içindir: sağlık, yemek, örtünme vesaire. (Schopenhauer, 2018:13)

1.6. Aşk ve İrade

Schopenhauer felsefesinde her konuda iradeye bağlı olduğumuz gibi, aşk da tamamen iradenin hâkimiyetindedir. Şairlerin ve yazarların yücelterek ele aldıkları aşk, Schopenhauer için yanılsamadan ibarettir. Schopenhauer’e göre aşkın tek anlamı türün devamını sağlamaktır. İrade yeni bireylerde meydana gelebilmek için aşk denilen bu yüce görünümlü yanılsamayı yaratmıştır. Böylece insanlar yüce bir duygunun tesiri altında olduklarını düşünmüşlerdir. Oysaki bu yüce duygunun arkasında yatan tek şey cinsel dürtüdür:

Çünkü bütün aşklar, istedikleri kadar uçarı, tensellikten, dünyevilikten uzak, ayakları yerden kesik görünsünler, sadece cinsel dürtüde temellenirler; evet, hatta bu âşıklık hali, sadece daha yakından belirlenmiş, daha özelleşmiş, hatta sözcüğün en dar anlamıyla bireyselleşmiş cinsel dürtüdür. (Schopenhauer, 2014a:18)

İradenin insana dayattığı iki büyük istemeden biri var olma kaygısıdır. Birey ilk olarak kendi varlığını tehditlere karşı korumak ve kendini garantiye almak istemektedir. Kendi varlığını güvenceye alan birey, iradenin dayattığı ikinci istemesiyle sıkıştırılmaktadır. İradenin dayattığı ikinci isteme ise türün çoğalmasıdır. Böylece iki büyük isteme insanı kuşatmıştır: varlığını korumak ve türünü çoğaltmak. Bu iki isteme insanı ayakta tutmaktadır (Schopenhauer, 2014b:236-237).

Aşkı sadece türün çoğalması hedefiyle açıklayan Schopenhauer, bize âşık olunacak kadının ve erkeğin özelliklerinin de bir listesini vermiştir. Bir erkek içten içe âşık olacağı kadının yaşına, iskelet yapısına, etin dolgunluğuna, yüz güzelliğine dikkat etmektedir. Kadınlar ise âşık olacakları kişinin yaşına, kuvveti ve cesaretine, fiziksel özelliklerine dikkat etmektedirler. Böylece Romeo ve Juliet'in birbirlerine duydukları aşkın altında fiziksel bir liste olduğunu görmekteyiz.

Schopenhauer için kadının yaşı listenin başındadır. Schopenhauer'in deyimiyle erkeğin tercihi on sekiz - yirmi sekiz yaş aralığında olmalıdır. Bunun sebebi, bu yaşlar arasında kadının doğurganlığının yüksek olmasıdır. İkinci madde kadının fiziksel yapısıdır. Fiziksel yapıdaki bir bozukluk (kısa boy, tıknazlık, doğuştan gelen aksak yürüyüş gibi) erkeğin kadına âşık olmasını engellemektedir. Aynı zamanda kadının etine dolgun olması da gerekmektedir. Bunun sebebi ise dolgun bir kadının cenini daha rahat besleyebilecek olmasıdır. Erkeğin âşık olacağı kadındaki bir diğer özellik ise yüz güzelliğidir. Schopenhauer'in deyimiyle burundaki bir eğiklik sayısız kızın kaderinde rol oynamıştır. Burada da önemli olan türün tipidir. Aynı şekilde kadınlar da erkeklerde bu tür özellikler aramaktadır. Kadın için âşık olunacak erkeğin yaşının otuz-otuz beş civarında olması gerekmektedir. Bu yaşlar arasındaki erkek doğurtucu gücünün doruğundadır. Yüz güzelliği ise erkekte aranmamaktadır. Dünyaya gelecek çocuğa bu özelliği verme sorumluluğu kadına aittir. Erkekte asıl aranan kuvvet ve cesarettir. Böylece kadın çocuğun hem sağlıklı olacağı hem de cesur bir koruyucusunun olacağı teminatını almış olur. Kadın çocuğa kendi veremeyeceği erkeksi yapıyı, dar kalça, düz bacak, kas gücü ve cesaret gibi özellikleri taşıyan bir erkeğe âşık olmaktadır (Schopenhauer, 2014a:33-36).

Schopenhauer'in ortaya koymuş olduğu bu liste âşık olacak kişinin özel tercihlerini yansıtmamaktadır. Birey âşık olduğu insana "benim seçimim" derken hata etmektedir. Onun beğenisinin, duyacağı mutluluğun doğa için hiçbir önemi yoktur. Birey aşkı ararken gerçekte sağlıklı çocuk dünyaya getireceği bedeni aramaktadır. Güzel bir kadına ya da yakışıklı bir erkeğe bakarken gördüğümüz tek şey sağlıklı çocuk üreten bir bedendir. Ancak âşık birinin Schopenhauerci aşkı kabul etmesi pek mümkün değildir muhtemelen. Seven, sevilene duyduğu şiddetli aşkı Schopenhauer'in görüşüne karşı bir kanıt olarak gösterebilir. O sevgilisinin iyi huyundan ve güzelliğinden/yakışıklılığından etkilendiğini, türün umurunda olmadığını, seçimini bireysel tercihlere göre yaptığını savunacaktır. Paris ve Helen'in, Romeo ve Juliet'in aşklarını ve Genç Werther'in aşk uğruna canından olmasını kanıt gösterecektir. Ancak aşkın kutsallığı Schopenhauer için bir şey ifade

etmemektedir. Bütün âşıklar tek bir yanılsamanın etkisi altında, tek bir amaç için ıstırap çekmişlerdir: türün çoğalması.

Schopenhauer bireyin aşk ile nasıl aldatıldığını da açıklamıştır. Birey kendisi için uğraşıp didindiğini sanırken aslında türün iyiliği için uğraşmaktadır. Bu, doğanın hedefine ulaşmak için bireye aşlamış olduğu bir kuruntudan başka bir şey değildir. Bu kuruntu bir içgüdüdür. İradenin kendisi bireyselleşmiş olduğu için, türün duyusu olan bu şeyi birey kendi duyusu gibi algılar. Böylece genel olanın peşinde koşarken bireysel amaçların peşinden koştuğunu sanır (Schopenhauer, 2014a:26).

Aşk bütün insan çabalarının neredeyse son amacıdır. Kötü bir cin gibi etrafta dönüp durmakta, büyük kafaların bile karışmasına neden olmaktadır. Her ne kadar bireysel de görünse aslında temelinde yaşama isteği bulunmaktadır. Aşk ne kadar yüce görünürse görünsün onun altında yatan tek şey türün çoğalmasıdır. İki sevgili arasındaki sevgi aslında gelecek kuşaktaki bireyin yaşama isteğidir. Aşk sayesinde sevgililer bir olur ve onlardan aktarılanlar çocuğa geçer. Böylece yaşama isteği sürüp gider (Schopenhauer, 2014b:315-317).

Cinsel aşktan bahsederken sürekli yaşama isteğine atıfta bulunduk. Yaşama isteği, onun onaylanması ve reddi Schopenhauer'in felsefesinin son ve en önemli durağıdır. Yaşama isteği iyinin, kötünün, adaletin de ne olduğunun açıklanmasını gerektirecektir. Bundan dolayı yaşama isteğinin ayrı bir başlık altında detaylı bir şekilde ele alınması daha isabetli olacaktır. Cinsel aşkın önemi yaşama isteğinin açıklanmasıyla ortaya konacaktır.

BÖLÜM 2: SCHOPENHAUER'DE SANAT HİYERARŞİSİ VE İRADENİN YADSINMASI İLE ONAYLANMASI

Schopenhauer'ın felsefesi insanı iradenin oluşturduğu bir kısır döngü içinde sunmaktadır. İnsan, iradeyi doyumak için sürekli istemelerini gerçekleştirmeye çalışmaktadır. Ancak irade doymak bilmez bir canavar gibidir. İnsan iradeyi doyurmaya çalıştıkça irade ona başka başka istemeler sunmaktadır. Bunun sonucu olarak insan haz ve acılar arasında gidip gelmekte ve kalıcı bir mutluluğa asla kavuşamamaktadır. Schopenhauer felsefesiyle insana, dört tarafın felaket deniziyle çevrili bir ada sunmuştur. Üstelik Schopenhauer bununla da yetinmemiş, insanı bu adaya ölene dek mahkûm etmiştir. Özgür değilizdir, ancak kurtuluş yolu olarak intiharı seçmek de doğru değildir. Böylece insan Schopenhauer felsefesinde acılarıyla birlikte çürümeye terk edilir. Peki, anlık da olsa acılarımızdan kurtulmanın bir yolu yok mudur? İşte burada Schopenhauer, insanı bu adadan kısa süreli de olsa kurtaracak olan iki yol önermektedir. Bu yolların ikisi de eleştirel bir bakıştan geçmektedir. Doğanın kendisini ya da bir sanat eserini merkeze alan bu eleştirel bakış, bize ideaları verecek, kısa süreliğine de olsa iradeden bağımsız bir hazza götürecektir.

Çalışmamızın buraya kadar olan kısmında tasarımları, iradeyi ve iradenin insanla olan ilişkisini açıklamaya çalıştık. Ancak çalışmamızın bu kısmında, sanat hiyerarşisinden bahsetmeden önce, idealardan bahsetmemiz gerekmektedir. Çünkü iradenin nesneleşmesi, yani varlıkların oluşması doğrudan olmamaktadır. İrade ve tasarımların arasında idealar bulunmaktadır. Bunu bir varlık hiyerarşisi olarak düşünebiliriz. Varlık hiyerarşisinin en başında bulunduğu gibi irade bulunmaktadır. İkinci basamakta karşımıza idealar çıkmaktadır. Üçüncü ve son basamağı ise tasarım olarak dünya oluşturmaktadır. Hiyerarşinin tepesinde bulunan irade, kendinde şey olarak bilinemezlik gösterir. Schopenhauer'ın irade ile tasarım arasına ideaları sokmasının nedeni de iradenin bu özelliğidir. Tasarımlar bize iradenin ne olduğunu söylememektedir. İradenin kendisi ise kendinde şey olarak keşfedilmeye tamamen kapalıdır. Bu noktada devreye idealar girmektedir. Sanat aracılığıyla insan ideaların bilgisini elde etmektedir: “Gerçek sanat eseri bizi sadece bir kere var olmuş ve bir daha var olmayacak olandan, yani bireysel olandan alıp, sayısız tezahür içerisinde daima ve tekrar tekrar var olana, yani saf biçime, diğer bir deyişle ideaya götürür.” (Schopenhauer, 2018:139)

İradenin bilinemezliği ile tasarımların bilinebilirliği arasında bulunan idealar bir yönüyle iradeye, diğer yönüyle tasarıma benzemektedir. İdea iradeye benzemektedir; çünkü

idealar da tıpkı irade gibi yeter sebep ilkesine kapalıdır. Yani idealar da irade gibi bilimle keşfedilebilir bir yapıya sahip değildir. Bilim sadece tasarımın bilgisini verebilmektedir. İdeaların bilgisi ise iki şekilde açığa çıkmaktadır. Birinci yol saf seyre dalıştır. Saf seyre dalışı gerçekleştiren birey ideayı keşfetmeyi başarabilmektedir. Biz bir nesneye bir tabloya bakar gibi baktığımızda o nesnede ideanın dile geldiğine tanık oluruz:

Dolayısıyla bir ağacı estetik olarak, yani sanatsal gözle seyrediyorsam, böylece ağacı değil ağacın ideasını saptıyorsam, onun bu ağaç ya da bin yıl önce serpilen bir atası olması bir anda fark etmez olur. Benzer biçimde, gözlemcinin bu birey ya da herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda yaşamış bir birey olması da sonucu değiştirmez. Bu tek şey, bilen birey askıya alınır, onlarla birlikte yeter sebep ilkesi de askıya alınır. Ortada idea ile bilmenin saf öznesi dışında hiçbir şey kalmaz. (Schopenhauer, 2014b:159)

Saf seyre dalışın kullanıldığı ikinci yol ise sanat eserinden geçmektedir. Nesne yerine bir sanat eserine estetik gözle bakmak da bireyi ideaların bilgisine götürmektedir. Schopenhauer sanatı dünyanın ıstırabından kurtulmanın yolu olarak görmüştür. Sanatın tek kaynağı idea, tek amacı ise ideanın bilgisini iletme. Gerçeğe ulaşmak için bilimden medet ummak insanı hataya düşürmektedir. Gerçeğe ulaşmanın tek yolu sanattır. Bilimden, yeter sebebin dört kalıbından hareketle daha fazlasına ulaşması beklense de, bilim asla nihai bilgiye ulaşamaz. Yeter sebebin dört kökü de istediğimiz bilgiye asla ulaşamayacaktır. Sanat ise şeyleri yeter sebep ilkesi olmadan, doğru görmemizin yolunu göstermektedir (Schopenhauer, 2014b:132-133).

İdeaları bize sunan sanatın verdiği haz, Schopenhauer'e göre, iradeden tamamen bağımsızdır. Sanat bizi iradenin boyunduruğundan kurtarmaktadır. Ancak burada önemli bir sorun ortaya çıkmaktadır. Bütün istemelerimizin merkezinde irade olduğundan, bütün haz ve acının kaynağı da iradedir. O halde sanat bize iradeden kopuk bir hazzı nasıl sunmaktadır? Bu soruyu Schopenhauer sanatın acıdan azade oluşuyla cevaplamaktadır:

Güzellikte her zaman canlı ve cansız doğanın en temel ve birincil biçimlerini, yani Platon'un idealarını algılarız ve bu algı da kaçınılmaz bir sonucun varlığını öngörür: bilginin istenç-siz öznesini, yani amaçları veya niyetleri olmayan saf aklı. Bu yolla, ne zaman bir estetik algı gerçekleşse, istenç bilinçten tamamen silinir. Ancak istenç bütün dert ve ıstıraplarımızın tek kaynağıdır. Güzel olanı algılamaya eşlik eden haz hissinin kökeni budur. O yüzden bu his, tüm ıstırap ihtimallerinin ortadan kaldırılmasına dayanır. -Ama haz ihtimali de böylelikle ortadan kaldırılmış olur, diye bir itiraz gelecek olursa eğer, sıklıkla gösterdiğim üzere, mutluluk ve tatminin negatif bir doğaya sahip olduğunu, öte yandan acının pozitif bir doğaya sahip olduğunu hatırlamamız gerekir. (Schopenhauer, 2018:131)

Sanatın verdiği hazzın, acının yokluğundan kaynaklanması önemli bir noktadır. Ancak hazzın kaynağı kadar onun kim tarafından açığa çıkarılabileceği de önemlidir. Bir ağacı seyreden herkes ya da sanat eserinin karşısına geçmiş herhangi biri ideayı açığa

çıkarabilir mi? Schopenhauer bu soruyu iki ayrı insan üzerinden yanıtlamaktadır. İlki iradenin kölesi olan sıradan insandır. İkincisi ise saf seyre dalışı gerçekleştiren dehadır.

2.1. Sıradan İnsan ve Deha

Schopenhauer, sanatı yaşamı yadsımanın bir yolu olarak görmüştür. İradenin tekelinde bulunan yaşamda, insanın karşılaşılabileceği tek şey acıdır. İnsan, hayatı boyunca hep bir şeyler istemektedir. İstediklerini gerçekleştirdiğinde haz, gerçekleştiremediğinde ise acı duymaktadır. Hayatı hazlarla geçen şanslı bir insanın bile mutluluğu sürekli olmayacaktır. Bu şanslı insanın hayatı hazlarla geçecek, ancak irade asla doyurulamayacaktır. Bu insan, istediği kadar başarıdan başarıya koşsun, yüzlerce aşk yaşasın ya da dünyaya hükmetsin, sonuç değişmeyecektir. İrade ona bir şeyler istetmeye devam edecektir. Böyle bir yaşam asla huzuru getirmeyecektir. Bu şanslı kişinin şansının irade karşısında şanslı olmadığı açıktır. Schopenhauer'ın ortaya koyduğu insanın iradeyi doyuracak bir şeyle karşılaşması imkânsızdır. Yine de sanat, insanı kısa bir süreliğine de olsa iradeden çekip alma gücüne sahiptir. Bu ancak gerçek sanatçının, Schopenhauer'ın deyimiyle dehanın işidir. Schopenhauer, dehanın özelliklerini sıradan insanla kıyaslayarak ortaya koymuştur.

Schopenhauer'de ideanın bilgisini bize sunan sanatçı deha olarak adlandırılmıştır. Dehanın sıradan insandan önemli ilk farkı nesnelere bakışıdır. İdeaların birer kopyası olarak varlıklar ideayı tam yansıtmazlar. Ancak deha varlıklara bakarken sıradan insanın gördüğünün ötesine geçmektedir. O, varlıklarda idealarının eksik kopyalarını görmektedir. Aslında doğa, güçlerinin çatışmasından dolayı istediği şekli varlıklara verememiştir. İşte sıradan insan verilen şekli görürken, deha düş gücünün de yardımıyla doğanın varlıklara vermek istediği şekli görür. Dehanın düş gücü görünen şeyin ötesine geçmesini sağlayacaktır (Schopenhauer, 2014b:134-135).

Burada Schopenhauer'ın nesneyi keşfetmek üzere iki ayrı bilgi yolu sunduğunu görmekteyiz. İlki sıradan insanın yeter sebep ilkesinden hareket ederek ortaya koyduğu varlıklara ait bilgidir. Bu bilgi bize yalnızca tasarım olarak dünyanın bilgisini sunmaktadır. Deha, sıradan insanı tatmin edecek olan bu bilginin peşinde değildir. O, görünür olanı aşan, iradeye yaklaşan bilginin peşindedir. Onun böyle bir bilgi arayışındaki malzemesi ise düş gücüdür.

Dehanın düş gücüne dayalı bilgisinde idea ile karşılaşma söz konusudur. Bu, sanatın başarısıdır. Sıradan insan ise düş gücünü kişisel çıkar ve hevesler için kullanmaktadır.

Sıradan insanın düş gücünü bu şekilde kullanması, oluşturacağı herhangi bir eseri de kendisi kadar sıradan hale getirecektir. Okuyucular, sıradan insanın ürettiği sıradan romanda kendilerini kahramanın yerine koyacaklardır. Böyle bir roman tıpkı onların istedikleri şekilde son bulacaktır. İşte okuyucularını bu şekilde tatmin eden, onların beğenisini kazanan yazarın ya da sanatçının sıradanlığının kanıtını,,bu beğenmenin kendisi oluşturmaktadır. Çünkü sıradan insan doğa tarafından seri şekilde üretilmiştir. Bunun sonucunda sıradan yazarın sıradan okuyucuları tatmin edebilmesi de gayet doğal olacaktır. Sıradan insan sadece kendini ilgilendiren şeylere yönelmektedir. Sabırsızlık onun temel özelliklerinden biridir. Sıradan insan, ne salt algı üzerinde durur ne de dikkatini uzun bir süre bir nokta üzerinde toplayabilir. Yaşam üzerine kafa yormak onun için boşa zaman harcamaktır (Schopenhauer, 2014b:135- 136).

Schopenhauer'in sıradan insan ve deha arasında gördüğü farkın sadece içsel bir ayrım olmadığını rahatlıkla söyleyebiliriz. İkisi arasındaki fark öylesine belirgindir ki, küçük bir gözlemlerle birini diğerinden rahatlıkla ayırabiliriz. Sıradan insanın sıradanlığı, onun sadece düş gücüne değil, davranışlarına, konuşmasına, hatta bakışlarına bile işlemiştir. O bir seri üretimdir ve bu yüzden kendi gibi pek çok insanı etrafına çekmeyi başarmaktadır. Deha ise onlardan bütünüyle farklıdır. Dehası onun bütün davranışlarına da bakışlarına da işlemiştir. Onun bu farklılığının, toplumun gözünde defolu gözükmesine neden olduğunu söyleyebiliriz.

İdeaların kavranmasını sağlayan saf seyre dalış, yalnızca dehaya ait bir özelliktir. Dehanın bu özelliği doğasındaki seçkin bir yeteneğe dayanmaktadır. Deha kendini ve içinde bulunduğu bütün ilişkileri unutmaktadır. Sıradan insan öznel eğilimlere sahipken dehanın usu nesnel eğilime sahiptir. Deha kendi çıkarlarını, dileklerini, amaçlarını bütünüyle görüş dışı bırakma gücü taşır. Sıradan insan ise kendisini şimdiye kaptırmıştır. Yani onun bütün ilgisi anlık doyumlara yöneliktir. Günlük yaşam sıradan insanı memnun etmektedir. Deha ise bu hoşnutluğu geri çevirir (Schopenhauer, 2014b:133- 134).

Böylece deha varlıklara sıradan insanın baktığının tersi bir bakışla bakarak varlıkların ideasını görmeyi başarmaktadır. Ancak deha bununla kalmaz. O ideayı keşfettiği gibi sanat eserine de aktarır. Böylece bir sanatçı olmasa bile sanata değer veren bir kişi de sanat eserlerinin yardımıyla ideaları keşfedebilmektedir. Dehanın ortaya koyduğu sanat yapıtının birtakım özellikleri bulunmaktadır. Burada ilk olarak sanat eserinin ne olmaması gerektiği sorusunu cevaplamamız gerekmektedir. Schopenhauer'e göre bir

sanat eseri ilk olarak büyüleyici ve çekici olmamalıdır. Bu iki nitelik sanatın amacını gerçekleştirmeyi engellemektedir. Hollanda resimleri ve çıplak heykeller bunun tipik örneğini oluşturmaktadır:

(...) ben sanat alanında büyüleyici ya da çekicinin yalnızca iki türünü bulurum. Bunların ikisi de sanata yakışmaz. Pek aşağı bir tür Hollanda dingin yaşam resimlerinde bulunur. Onlar yanlışlıkla yiyecekleri betimledi, resimleri insanın elinde olmadan iştahının uyanmasına yol açacak biçimde kandırıcı yaptı. Bu istemenin uyarılmasına yol açar; bu uyarılma öznenin estetik seyrini sona erdirir. (...) Tarihsel resim ile yontuda büyüleyici olma çıplak gövdelere dayanır. Bunların duruşu, yarı çıplak oluşları, genelde ele alınışları bakanın tutkularını uyandırmak için hesaplanmıştır. Bu yüzden saf estetik seyre dalış bir anda askıya alınmış, sanatın amacının kuyusu kazılmıştır. (Schopenhauer, 2014b:157)

Amacı özneyi ideaya yükseltmek olan sanatın iradeyi uyarmaması gerekmektedir. Bundan dolayı bir sanat eseri bedensel hazları tahrik etmekten uzak durmalıdır. Bu, tersi durumda da geçerlidir. Schopenhauer, bedensel hazları tahrik eden yapıtlar gibi bireye tiksindirici gelecek yapıtların da saf seyre dalışı bozduğunu belirtmiştir. Tiksindirici olmadığı sürece çirkin olanın bile ele alınabileceğini vurgulamıştır.

2.2. Mimari, Resim, Heykel, Şiir ve Trajedi

Sanat eserinin neliğine dair sınırlar çizen Schopenhauer'e göre ayrıca her sanat türü ideayı keşfetmekte aynı güce sahip değildir. Sanatlar arasında bir hiyerarşi bulunmaktadır. Bu hiyerarşinin en alt basamağına mimariyi yerleştiren Schopenhauer, en üst basamağa ise müziği koymuştur. Schopenhauer'e göre sanat hiyerarşisinde en alt basamaktan en üst basamağa doğru mimari, heykel ile resim, şiir, trajedi ve müzik sanatları bulunmaktadır. Aşağıdan yukarı doğru çıkıldıkça ideaları keşfetme gücü artmaktadır. Ancak müziği bu noktada ayırmak gerekir. Müzik bize ideayı değil, bizzat iradenin kopyasını sunmaktadır.

Sanat hiyerarşisinin en alt basamağında bulunan mimarlık, ideaların, deyim yerindeyse en soluk, belli belirsiz halini sunmaktadır. Biz mimarlığa bakarak ancak iradenin en basit halini keşfedebiliriz:

Onun amacı, istemenin görünürlüğün en alt basamağındaki nesneleşmesini açığa çıkarmaktır. Bu aşamada isteme, kütlenin yasalarına uygun olarak kendisini bilinçsiz, bön bir uğraş olarak gösterir. Ne var ki içte, uyumsuzluk, çatışma sergiler. Bu çatışma yer çekimi ile katılık arasındadır. (Schopenhauer, 2014b:194)

Hiyerarşinin bir üst basamağını ise resim ve heykel oluşturmaktadır. Burada karşımıza ilkin iradenin bitkideki durumu çıkmaktadır. Doğayı konu alan dingin yaşam resimlerinde, kilise içlerinin, mimari bir yapının veya yıkıntıların resmedilmesinde öznel yan hâkimdir. Burada bireyin aldığı haz, kavrayışın öznel yanını oluşturan saf, iradesiz bilmede yatmaktadır. Ressam bu şeyleri onun gözüyle görmemize olanak sağlamaktadır.

Hayvan resmi veya heykeli ise daha üst bir basamağa çıkmayı sağlamaktadır. Burada estetik hazzın nesnel yanının üstünlüğünü görmekteyiz. Bitkideki gibi kendini saklayan bir iradede artık bahsedilmemektedir. Hayvan resimleri bize iradenin coşkun biçimini sunmaktadır. Burada irade bastırılmamış haliyle karşımıza dikilmiştir (Schopenhauer, 2014b:168-169).

Sanat eserleri, ideaların bize bir başkası tarafından sunulmuş halidir. Deha saf seyre dalışı kullanarak ideayı almakta ve onu bir sanat eserine çevirmektedir. Böylece dehanın gözünden ideayı kavrama imkânımız bulunmaktadır. Ancak daha önce de söylemiş olduğumuz gibi, ideayı kavramanın tek yolu bu değildir. Bitki ve hayvanların resimlerini seyretmek yerine kendilerini seyrederek de aynı ideaya ulaşma imkânına sahibizdir:

Resimde, ideaların daha yüksek basamaklarına ilişkin olarak başka bir kişi aracılığı ile bize gelen bu bilgiyi, bitkilerde saf seyirsel bakışla, hayvanlarda gözlemle doğrudan elde edebiliriz. Hayvanları özellikle özgür, doğal, sınırlanmamış durumlarında gözlemek, onların türlü türlü harika biçiminin, etkinliğinin nesnel bir gözle seyredilmesi doğanın büyük kitabında öğretici bir derstir. Gerçek *signatura rerum*'un [şeylerin imzası] çözülmesidir. Biz onlarda istemenin türlü türlü belirme basamağını, kipini görürüz. (Schopenhauer, 2014b:169)

Tarihsel resim ve heykel ise, iradenin en yüksek basamağını ele almaktadır. Bu, insandır. Burada güzelliğin verdiği hazzın nesnel yanı baskındır. Öznel yan geriye çekilmiştir. Hayvan resminde türün özelliğini en çok gösteren aslan, koyun, kurt gibi hayvanların resmedilmesi en güzeldir. Hayvanlarda bireysel karakter değil, türsel karakter vardır. İnsan güzelliği nesnel bir anlatımdır. En güzel insan yüzünün tasviri bizi saf seyre dalışa diğer nesnelerden daha fazla yaklaştırır. Bu bize büyük bir doyum sağlamaktadır. O bize iradenin en seçik bilgisini vermektedir. Bu saf estetik seyre dalış sürdürükçe acının kaynağı olan irade ortadan kalkmaktadır (Schopenhauer, 2014b:170-171).

Yahudiliğin ve Hıristiyanlığın mitolojik yönüne eğilen resimler, resim sanatının en yüksek başarısıdır. Bu alanda, Schopenhauer'e göre, Raphael ve Correggio çok başarılı olmuştur. Bu ressamların eserlerinde kurtarıcı ve ermişler topluluğu resmedilmektedir. Onlarda en yetkin bilgiyi görmekteyiz:

Bu bilgi tek tek şeylere yöneltilmemiştir, tersine ideaları, dolayısıyla dünya yaşamının tüm doğasını tam olarak kavramıştır. Onlardaki bu bilgi, istemeye tepki vererek, öteki bilgiler gibi bütün istemelerin dindiricisi olur. Bu durumdan dünyadan tam el çekme gelir. Hint felsefesi gibi Hıristiyanlığın da en derin tını budur; İstencin bütün bütün bırakılması, yeni bir inanca dönme, istemenin bastırılması, başka deyişle dünyadan kurtuluş. Dolayısıyla, bu büyük sanatçılar, yapıtlarında en yüce bilgeliği algılanabilir biçimde dile getirdi. (Schopenhauer, 2014b:176)

Schopenhauer'in iradenin nesneleşme basamaklarında bulunduğu hiyerarşiyi sanatlar arasında da uyguladığı dikkatlerden kaçmamalıdır. Bitkinin nesneleşme basamağına

baktığımızda iradenin belli belirsiz nesneleşmesi söz konusudur. Dolayısıyla bitkinin resminin vereceği idea bilgisinin de o ölçüde olduğunu söyleyebiliriz. Aynı şekilde hayvanların nesneleşme basamağı daha yüksek olduğundan bir hayvan resminden alacağımız bilgi de daha yüksek olacaktır. Son olarak iradenin en yetkin formu olan insan, sanatın da en üst basamağını oluşturmaktadır: “İnsan bedeninin güzelliği ile zarafetinin bir araya gelmiş hali, istencin de en net görünür biçimi ve en yüksek derecede nesneleşmiş halidir. İnsan bedeninin güzelliği ile zarafetinin bir araya gelmiş hali işte bu yüzden plastik sanatların ulaşabileceği en büyük başarıdır.” (Schopenhauer, 2018:140)

Yazının amacı da ideaları, yani iradenin nesneleşme basamaklarını ortaya çıkarmaktır. Şiir soyut kavramları aktarır; ancak, bu kavramlara dair canlandırmalar aracılığıyla yaşamın idealarını algılatmayı amaçlamaktadır. Bu amacı gerçekleştirmesi için soyut kavramlar gereklidir. İdeaya varmak aslında sadece algıyla mümkündür. Bütün sanatların ereği ideadır. Şiir bu amaca ulaşmak için sıfatlar kullanır. Schopenhauer’e göre Homeros’un her ismin yanına bir sıfat yerleştirmesinin sebebi de budur. Sıfatlar aracılığıyla kavramlar algıya yaklaştırılmaktadır. Tartım ve uyak ise şiire yardım ederler. Onlar sayesinde yinelenen her sesi içimizde hissederiz. Onlar dikkatimizi çekme araçlarıdır. Onlar sayesinde dinleyicide kabullenme oluşur. Bu da şiire inandırma gücü kazandırır. Şiir akıl yürütmelerden bağımsızdır. Şiir aracılığıyla ideanın her basamağı resmedilebilir. İnsan şiirin başlıca konusunu oluşturur. Schopenhauer’e göre şiir tarihten daha çok gerçeklik içermektedir. Tarihçi neden-sonuç aracılığıyla olaylara bakarken pek çok şeyi kaçırmaktadır. Ozan ise ideayı özel şekilde kavramaktadır (Schopenhauer, 2014b:186-187).

Schopenhauer’e göre şiirden daha üstün olan sanat türü ise trajedidir. O, yetkinliği ile mimariyi, resmi, heykeli ve şiiri gölgede bırakmaktadır. Trajedi yazın sanatları içinde en üst mertebeyi oluşturmaktadır. Onun başarısı insanın acı yanını sunmasıdır:

Trajedi hem etki hem de başarı açısından yazının en yüksek noktası diye görülmelidir, zaten böyle tanınmaktadır. Trajedinin amacının, en yüksek şiirsel başarının, insanın korkunç yanını sunmak olması bizim araştırmamız için pek önemli, pek dikkat çekicidir. Bize burada insanın dile gelmez acısı, sefaleti, kötücül etkisi, salt rastlantının zorbaca hüküm sürmesi, adil ile masumun değişmez biçimde günaha girmesi sunulur. (...) Burada nesneleşmesinin en yüksek basamağında, katlarını en tam açan istemenin iç çatışması vardır. Çatışma kendini korkulması gereken bir şey olarak gösterir. O, insanın acısında, üzüntüsünde görünür olur. Bu acıya bir ölçüde rastlantı, bir ölçüde de yanlış yol açar. Dramda rastlantı ile yanlış dünyayı yöneten güçler olarak kişileştirilirler. Yazgı, bireylerin çatışan istekleri aracılığıyla, çoğunluğun kötülüğü, azınlığın yüzünden bir ölçüde insanın kendisinden ileri gelir. Onların tümünde yaşayan, ortaya çıkan bir tek istemedir. (...) Bireysel durumda bu bilgi acı çekerek arıtıla arıtıla, yüксеle, yüксеle, belli bir noktaya ulaşır. Bu noktada görüngü, Mayanın peçesi

artık bilgiyi aldatamaz. Bu bilgi, görüngünün kalıbının *principium individuationis*'in ötesini görür. (Schopenhauer, 2014b:191)

Bütün sanatların tek amacı ideayı canlandırmaktır. Sanatları birbirinden ayıran tek özellik ideanın hangi basamağında yer aldıklarıdır. Sanatlar iradenin nesneleşmesinin uygun kopyalarını üretmektedirler. Böylece birbirinden en uzak sanat biçimleri karşılaştırıldıklarında birbirlerini aydınlatırlar. Trajedi hem etki hem de başarı bakımından yazın sanatları arasında en yüksek noktadadır. Şiirin en yüksek noktası olan trajedi iradenin iç çatışmasını sergiler. Dramada rastlantı ve yanlış böylece dünyayı yöneten güçler olarak kişiselleşir. Bu kader olarak algılanır. Burada Schopenhauer'in *principium individuationis* olarak adlandırdığı tekleşme ilkesinin getirdiği bilginin ve fenomenin ötesini göremeyen birey aşılar ve bencil varoluş aşılarak fenomenlerin ötesi görülür. Schopenhauer'in deyişiyle Maya'nın peçesi¹ artık bilgiyi kaldıramaz. Burada birey onu yaşatan güçleri kaybeder ve dünyadan el çekerek yaşama isteğini yitirir (Ekren, 2016:144-145).

2.3. Schopenhauer'de Müzik

Schopenhauer'in sanata verdiği önem, felsefesinde ona ayırdığı konumdan anlaşılmaktadır. Sanat gerçeği görmenin, acılardan kısa süreliğine kurtulmanın bir yoludur. Mimari, resim, heykel, şiir ve trajedi kendi güçleri ölçüsünde ideanın bilgisini vermektedir. Ancak müzik, saymış olduğumuz bütün sanatlardan farklı bir yerde durmaktadır. Müzik diğer sanatlar gibi ideayı değil, iradenin kendisinin kopyasını sunmaktadır. Müziğin bu özelliği onu sanatların zirvesine taşımıştır.

Platoncu ideaların iradenin uygun nesneleşmeleri olduğunu söyleyen Schopenhauer'e göre, nesneleri resmederek ideaların bilgisini geliştirmek bütün sanatların amacını oluşturmaktadır. Yani sanatlar idealar aracılığıyla iradeyi dolaylı olarak nesneleştirmektedir. Müzik ise ideaları dikkate almaz, idealardan kopuk durmaktadır. Müziğin bu özelliği onun fiziki dünyadan bağımsız olduğunun kanıtıdır. Üstelik diğer sanatların aksine müzik, dünya hiç var olmasa bile bir yere kadar var olabilecek bir sanattır (Schopenhauer, 2014b:196).

¹ Hint mitolojisinde Tanrıça Maya, dış dünyayı olduğundan farklı göstererek insanların yanlışına neden olmaktadır. Tanrıça Maya peçesiyle insanın gözlerini örter ve insanın gerçek dünyayı algılaması mümkün olmaz.

Diğer sanatlar ideaların bilgisini verirken, müziğin doğrudan iradenin kopyasını vermesi onu diğer sanatlardan üstün kılmaktadır. Müziğin iradeyle olan ilişkisi ideaya benzemektedir:

Dünyanın kendisi gibi, çoğaltılan belirmelerin bireysel şeyler dünyasını kuran idealar gibi, müzik de istemenin tümünün doğrudan nesneleşmesi, doğrudan kopyasıdır. İstemenin nesneleşmesi idealarlardır. Müziğin etkisinin öteki sanatlardan daha güçlü olmasının, onun insanın içine işlemesinin nedeni budur. Çünkü onlar olsa olsa gölgelerinden söz eder, oysa müzik özü söyler. (Schopenhauer, 2014b:196-197)

Schopenhauer, müzik ve idealar arasındaki benzerliği bir analogi üzerinden anlatmıştır. Armoninin en alt sesleri yani bas, iradenin nesneleşmesinin en alt basamakları olan inorganik doğaya, gezegenin kütesine denk gelmektedir. Titreşip hızlı bir şekilde tınısını yitiren notalar, alt basamakta olan bas notanın ikincil titreşimini izlemektedir. Schopenhauer burada önemli bir armoni yasasını vurgular. Bu yasaya göre bas notalara her zaman tiz notalar eşlik eder. Yani bas notanın her tınlayışında tiz nota da tınlamaktadır. Bas notanın tiz notayla olan ilişkisi cisimler ile gezegenler arasındaki ilişkiye benzemektedir. Nasıl ki tiz nota bas notanın varlığına bağlıysa, doğadaki bütün cisimler de gezegene bağlıdır. Gezegenin gelişmesiyle cisimler oluşmaktadır. Bas seslerin altındaki ses ise duyulamaz. Schopenhauer bunu biçim, nitelik ile özdek arasındaki ilişkiye benzetir. Bas seslerin altındaki seslerin duyulmaması gibi biçim ve nitelik olmadan da özdek algılanamamaktadır. Özdek ancak içerisinde bir idea var olduğunda algılanabilir bir niteliğe sahiptir. Bu sonuç bizi, daha genel olan, iradesiz hiçbir özdeğin olamayacağı sonucuna götürür. Böylece Schopenhauer, armonideki bas ile dünyadaki inorganik doğanın eş olduğunu söylemiştir. Basa yakın olanlar inorganiklerdir. Daha yüksek olan tiz sesler ise bitki ve hayvanı temsil etmektedir. Gamdaki belli aralıklar iradenin nesneleşmesindeki belli basamaklara, doğadaki türlere eşittir. Aralıklar bazı akorlar aracılığıyla ya da seçilen anahtar yüzünden aritmetik doğruluğundan saptığında birey türün biçiminden çıkmaktadır. Uyumsuz akorlar iki ayrı türdeki hayvanın çiftleşmesinden doğan piçlere benzemektedir (Schopenhauer, 2014b:197-199).

Açıklamış olduğumuz analogi, müziğin iradenin bir haritasını sunduğunu öne sürmektedir. Biz müziği okumayı öğrenerek cisimlerin nasıl oluştuğunu öğrenebiliriz. Ancak tahmin edilebileceği gibi Schopenhauer için bu harita yalnızca cisimleri, yani inorganik doğayı göstermemektedir. Müzik aynı zamanda iradenin bitkilerde, hayvanlarda ve daha önemlisi insanlardaki ortaya çıkışını da göstermektedir. İnorganik doğanın daha üstü olan bitkiler ve hayvanlar, kendi yetkinliğine göre basın belirli

yerlerine denk gelirler. İradenin en yüksek nesneleşme basamağı olan insanı ise bas değil, melodiler temsil etmektedir.

Baslarda tutarlılık ya da süreklilik yoktur. Kalın baslar en ham, en kaba özdeğin temsilcisidir ve daha ağır kımıldamaktadır. Bas sürekli olarak yavaş bir şekilde devinip durmaktadır. Hayvansal yaşama eşit olan kısımlar ise daha hızlı devinmektedir, ancak yine de bir sürekliliğe, tutarlılığa sahip değildir. Kristalden hayvana kadar aklın olmadığı bütün varlıklarda bu tutarsızlık devam etmektedir. Onlar dönüşüm geçirmeden var olur. Melodi ise ilerleyen, iradenin nesneleşmesinin en yüksek basamağı olan insana denk gelir. Bastaki tutarsızlık melodide yerini anlamlı bir bağa bırakmaktadır. Melodi, akılda bulunan duygu kavramının içindekini gösterir. Bu nedenle müziğin duygunun dili olduğu söylenmiştir. Melodi iradenin öyküsünü sunar (Schopenhauer, 2014b:197).

Melodi, insanın irade karşısındaki durumunu göstermektedir. Melodi, iradenin istemelerini gerçekleştirme çabasındaki insanın acılar ve hazlar arasındaki bocalamasını anlatmaktadır. Burada doğru melodiyi ortaya çıkarmak ise diğer sanatlarda olduğu gibi dehanın işidir:

İnsan doğası şuna dayanır. Onun istemesi didinir, doyurulur, yeniden didinir, bu sonsuza dek böyle sürer gider. Gerçekten onun mutluluğu, esenliği, olsa olsa istekten doyuma, hoşnutluktan yeni bir isteğe hızlı geçişten oluşur. Çünkü hoşnutluğun olmaması üzüntüdür, yeni bir istek için boşuna özlem duymak ise bıkkınlıktır, can sıkıntısıdır. (...) Melodi, bütün bu dolaşmalarında, istemenin didinmelerinin nice değişik biçimini dile getirir. Ama her zaman, sonunda armonik bir aralığa, dahası asıl tona dönerek istemenin doyumunu da anlatır. Melodiyi bulmak, onda insan isteğinin, duygusunun en derin gizlerini açığa çıkarmak, dehanın işidir. (Schopenhauer, 2014b:199-200)

Kişinin bir isteği doyurup başka bir isteğe geçişi melodide büyük değişikliğe neden olmamaktadır. O kendini hızlı melodilerde gösterir. Üzüntü ise ağır, sancılı uyumsuzluklar, ana tona birçok ölçüden sonra geri dönüşler, gecikmiş ve zor elde edilen doyuma denk gelen melodilerle sağlanmaktadır. İradenin isteğinin gecikmesinin, bıkkınlığının ifadesi ancak uzayıp giden ana ton tarafından sağlanabilmektedir. Tek düze, anlamsız melodiler bu etkiye yaklaşmaktadır. Hızlı dans müziğinin kısa, çekici tonları kolay ulaşılan hazza denk gelir. *Allegro maestoso* uzun pasajlara ve geniş kapsamlı değişmelere sahiptir. O, uzak ve soylu bir amacı imlemektedir. *Adagio* ise bütün önemsiz doyumlara tepeden bakan, soylu bir çabanın üzüntüsünü vurgular (Schopenhauer, 2014b:200).

Anlaşılabacağı gibi müzik, iradenin insan ile olan ilişkisini verebilme imkânına sahiptir. Melodiler sayesinde iradenin kısılacında olan insanı, yani kendi acıklı durumumuzu

keşfedebilmekteyizdir. Müzik, insanın kendinden kopup dünya üzerine yükselmesi gibidir. Müzik başladığı anda bu yükselme başlamakta, insan kendini gerçekten görmeyi başarabilmektedir.

Schopenhauer'e göre minör ve majör, bireyin duygularını temsil etmek için kullanılmaktadır. Majör yerine minör üçlünün kullanılması insanı kaygılı, acılı bir duyguya sokmaktadır. Kişiyi bu duygulardan majörün kullanılması kurtarmaktadır. Minör *adagio*, en keskin acıyı anlatmaktadır. Minör dans müziği ise küçümsenmesi gereken doyumları göstermektedir (Schopenhauer, 2014b:200-201).

Schopenhauer felsefesinde müzik, taşıdığı bu özellikler sayesinde bütün sanatlardan ayrı bir konumda durmaktadır. Müzik ne tasarımla ne de ideayla ilişkidir. O, iradenin kopyasını bizlere sunmaktadır. Müzik adeta metafizik bir uğraştır:

(...) müzik, görüngünün, daha doğrusu istemenin upuygun nesneleşmesinin kopyası değildir, doğrudan istemenin kopyasıdır. Onu bütün sanatlardan ayıran da budur. Öyleyse müzik metafizik olanı, bütün görüngülerin kendinde şeyini sunmaktadır. Böylece biz dünyayı “gövdeleşmiş müzik” diye adlandırabileceğimiz gibi “gövdeleşmiş isteme” diye de adlandırabiliriz. (Schopenhauer, 2014b:203)

Müziğin metafizik olanla yani irade ile ilişkisini açıklamak için Schopenhauer Leibniz'in cümlesini değiştirerek kullanmıştır. Leibniz için müzik aritmetikteki bilinçsiz bir alıştırmaı ifade etmekteydi. Schopenhauer için ise müzik tamamen metafizik bir uğraştır: “Müzik metafizikteki bilinçsiz bir açıklamadır, us bu alıştırmada felsefe yaptığını bilmez.” (Schopenhauer, 2014b:205)

2.4. Yaşama İsteğinin Onaylanması

Schopenhauer'in irade temelli felsefesinde son ayağı yaşama isteği oluşturmaktadır. Buraya kadar olan açıklamalarımızdan da anlaşılacağı üzere insanı iradeden ayrı düşünmek pek mümkün değildir. İrade sadece varlığımızın değil özgürlüğümüzün, hatta aşk ilişkilerimizin bile merkezindedir. İyi, kötü ve adalet kavramlarının da irade ekseninde açıklanması çok büyük sürpriz olmayacaktır. Ancak bu kavramlar açıklanırken hem iradenin hem de insanın konumunda fark edilir bir değişim olacaktır. Çalışmanın buraya kadar olan bölümlerinde irade karşısında insanın etkisizliği gösterilmiştir. Bu etkisizlik adeta iradeyi efendi, insanı ise köle yapacak düzeydedir. İradenin buyruğundaki insan için özgürce bir şeyi istemek mümkün değildir. Aşk da dahil her istek iradenin buyruğudur. Çalışmanın şimdiki bölümünde ise irade ve insan arasındaki ilişki bambaşka bir boyutuyla gösterilecektir. İki bakış arasındaki farklılıklardan ilki, iradenin yaşama

isteğine dönüşmesidir. İrade tasarım olarak dünyada yaşama isteği olarak kendini sunmaktadır. İkinci olarak Schopenhauer insana, yaşama isteğini onaylama ya da reddetme hakkını vermiştir. Schopenhauer bu onaylama ve reddetmenin anlamını açıklamadan önce yaşama isteği ile ölüm arasındaki ilişkiyi açıklamıştır.

Schopenhauer'e göre yaşama isteği ile irade aynı şeydir. Bu ikisi arasındaki kavramsal farkın sebebi ise iradenin tasarım olarak dünya ile ilişkisidir. Daha önce de vurguladığımız gibi, irade nesneleşerek fiziksel dünyayı, yani tasarım olarak dünyayı oluşturmuştur. İrade, tasarım olarak dünyaya dönüşmeden önce bilgisizdir, yani kör bir dürtüden fazlası değildir. Ancak iradenin nesneleşerek tasarım olarak dünyaya dönüşmesi bu kavramsal farkı yaratmıştır. Tabii, adı üzerinde, bu yalnızca “kavramsal bir fark”tır, irade herhangi bir değişikliğe uğramamıştır. Bu kavramsal fark, yalnızca bizdeki yaşama olan sevgi ve bağlanmanın arkasında da iradenin olduğunu göstermek için konmuş olsa gerektir. Schopenhauer'e göre insan yaşama isteğiyle dolmuş bir varlıktır. Yaşama isteği yani irade için ölüm yoktur. İnsan, yaşama isteğiyle dolu bir varlık olduğundan, yani bir yönüyle irade olduğundan, insan için de ölüm söz konusu değildir. Bizler ne kadar farklı görünsek de aslında bir ve aynı iradenin nesneleşmelerinden başka bir şey değilizdir. Sonuç olarak ölmek yok olmak anlamına gelmemektedir; tür daima yaşayacaktır. Doğum ya da ölüm sadece görüngüler için vardır, yani yaşama aittir. Birey olma, tasarım olarak dünyaya özgü bir şeydir. Görüngülerin kalıbı olan zaman, uzam ve nedensellik aracılığıyla bireyleşme meydana gelir. Yaşama isteği bu bireyde belirir. Yaşama isteği için bireyin bir önemi yoktur. Doğa bireyi gözetmez, yalnızca türü gözetir. Doğa yalnızca türü korumak için çalışıp didinmektedir (Schopenhauer, 2014b:211).

Var olduğumuz müddetçe göçüp giden pek çok insana rastlarız. Sayısız mezar dünyayı terk etmiş bedenlerle doludur, sayısız boş mezar ise yeni bedenleri beklemektedir. Ancak Schopenhauer için bu mezarları dolduran, insanın bireysel yanıdır. Schopenhauer, felsefesinin başında insanın bir yönüyle tasarım diğer yönüyle irade olduğunu söylemiştir. Ölüm, insanın yalnızca tasarım olan yönü için geçerlidir. İnsanın irade olan yönünün ise ölümle karşılaşma olasılığı yoktur. Ölüm yalnızca bireyselliğimizi alıp götürmektedir. Ölüm yalnızca ben kavramını ortadan kaldırmaktadır. İradenin yok olmazlığı zamanla da kanıtlanmaktadır. Onun ne geçmişi ne geleceği vardır. Onun için var olan tek zaman şimdidir.

İrade için sadece şimdinin var olması onun sonsuz olduğunu vurgulamaktadır. Geçmiş ve gelecek sadece birer kavramdan ibarettir. Yalnızca şimdi vardır. Böylece yaşam şimdide sabit kalmıştır. Birey ise iradenin belirmesidir. İradenin görüngüsü olan yaşam kendini yine iradede sağlama almıştır. Yaşamın kalıbı olan şimdi de böylece kendini iradede sağlama almış olur. Dolayısıyla irade ile şimdi arasında kopmayacak bir bağ oluşmuştur. Böylece ölümden korkmak anlamsız hale gelir. Çünkü insanın irade olan yönü ile şimdi arasında bir ilişki yoktur. Bireyselliğin ortadan kalkması şimdii ortadan kaldırmaz. Bu yaşamın yaşama isteğinde sağlama alınması anlamına gelmektedir. Yaşamın kalıbı ise sonsuz şimdidir. Bizim geçip gitmemizin bir önemi yoktur, tür daima yaşamaktadır (Schopenhauer, 2014b:215-219).

İrade için yalnızca şimdinin olması sürekli bir döngü yaratmaktadır. İrade şimdinin içinde dönüp durmakta, ölümün ne olduğunu bilmemektedir. İradenin nesneleşmesi olan insanda da tür ölümü bilmez. Ölümle birlikte çürüyen bedenimiz, yani tasarım olan tarafımızdır. Oysa iradeye bağlı olan yanımız şimdide sabitlenmiştir. Ölümden korkmak iradenin gerçek kimliğini bilmemekten kaynaklanmaktadır. İradenin gerçek bilgisine ulaşmak bambaşka bir ayrımı, iradeyi/yaşama isteğini onaylamak ya da yadsımak arasındaki ayrımı ortaya çıkaracaktır.

Schopenhauer'e göre yaşamından memnun olan ve yaşamının sürekli kendini tekrar etmesine ya da sonsuza dek sürmesine can atan kişi, yaşama isteğini onaylar. O, geçici hazlar uğruna sıkıntıları ve acıları göze alır. Böyle bir kişiye iradenin bilgisinin verilmesi, onun yaşama olan sevgisinde bir değişime neden olmaz. Çünkü bu birey dünyanın özünün acı olduğu bilgisini kavrayamaz. Aksine o, iradenin bir parçası olarak ölümsüz olduğunun bilgisiyle avunur ve dünyaya daha çok bağlanır. Geçmiş ve geleceğin olmadığını yalnızca şimdinin var olduğunu düşünür ve varlığını şimdide garantiye alır. İradenin doğasının bilgisi onun istemelerini hiç etkilemez. Yaşam her şeye rağmen onun tarafından onaylanır (Schopenhauer, 2014b:222).

İradeye uşaklıktan bağımsız olma, ya seyre dalma için estetik ilgi ya da dünyadan el etek çekmek için etik ilgi ile sonuçlanmaktadır. Schopenhauer'e göre çoğunluk yaşamlarını istemelerinin peşlerinden koşarak geçirmektedir. Bu durum iradeyi daha da şiddetlenmektedir. İradenin bu şiddeti gövdenin onaylanmasını da artırmaktadır. Onaylanmanın bu artışı, daha güçlü tutkularla kendini göstermektedir. Bu öyle bir duruma varır ki kişi sadece kendi gövdesini onaylamakla kalmaz, başkalarının var

oluşunu yadsımaya başlar. Gövdenin korunup varlığının sürdürülmesi aşağı düzeydir. İradenin bu düzeyde kalması gövdenin ölmesi ve ondaki iradenin sönmesi anlamına gelecektir. Ancak aşk yani cinsel dürtü insanın kendi gövdesini onaylamasının ötesine geçmektedir. Birey bu noktada yaşamı sınırsız bir zaman için onaylamış olur. Cinsel aşk yaşama isteğinin/iradenin en şiddetli şekilde ortaya konmasıdır. Cinsel aşk, bireyin kendi varlığını onaylamasını aşmaktadır. Ölümün ötesinde, sonsuzlukta yaşam onaylanmış olur. Schopenhauer'ın aşkı bu kadar önemli görmesinin sebebi de tam olarak budur. Aşk iradenin bireye verdiği bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Türün çoğalmasına yarayan bu yanılsamanın temelinde yaşama isteği bulunmaktadır. Aşk yaşama isteğinin yani iradenin sağlama alınmasıdır, bireysel ölümün yok edilmesidir. Türün devamını sağlayan aşk, iradenin de tasarım olarak dünyada devamlılığını sağlamaktadır. Aşk yaşama isteğini en kararlı şekilde ortaya koymaktadır. Amaç türün sürekli kılınmasıdır (Schopenhauer, 2014b:248).

Schopenhauer, yaşama isteğinin ne olduğunu açıklığa kavuşturduktan sonra bencillik, iyi, kötü, adalet ve yardımseverlik kavramlarını açıklamaya girişmektedir. Bu kavramların her biri yaşama isteğiyle doğrudan bağıntılıdır. Bu kavramlar ya iradenin yanılsamasından ya da iradenin yanılsamasının zayıflamasından doğmaktadır. Maya'nın peçesi ya insanın gözünü örterek bencilliğin ve kötülüğün ya da zayıflayarak adaletin ve yardımseverliğin ortaya çıkmasına neden olacaktır. Adalet ile yardımseverliğin üst basamaklarında ise Maya'nın peçesi yırtılacaktır. Maya'nın peçesinin yırtılması, iradenin bilgisinin yanında dünyanın özünün acı olduğunun farkına varılması anlamına da gelmektedir. Bunun farkına varan birey için artık her şey iradenin parçası olarak aynıdır. Kendi çektiği acı ile ötekinin çektiği acı arasında bir fark olmayacaktır.

Schopenhauer'e göre iradede çokluk denen şey mümkün değildir. Çokluk ancak zaman ve uzam kalıbı içinde mümkündür. Yani çokluk tasarım olarak dünyaya aittir. Her birey çoklukta olan ne varsa kendine istemekte, çokluğa karşı savaşmakta ve kendine karşı gelen ne varsa yıkmaya çalışmaktadır. Bu bütün bireylerin özünde vardır. Bu öze bir de iradenin bilgisi eklendiğinde birey kendini dünyanın merkezine koymaktadır. Bu bireyin gözünden kendi ölümü dünyanın da ortadan kalkmasıdır. Bunun nedeni bireyin kendinde hem irade yönünü hem de tasarım yönünü bilmesidir. Birey kendini yaşama isteğinin, yani iradenin kendisi olarak görür. Ötekiler ise yalnızca tasarımdır, yani bireyin zihnine aittir. İşte bu görüş bencilliğin kaynağını oluşturmaktadır. O, kendini dünyanın merkezi olarak görmektedir ve kendi varlığını korumak için tehdit olarak gördüğü ne varsa yok

etmeye hazırdır. İnsanın bencilliğinin asıl suçlusu ise iradedir, çünkü bu yanılsamayı insana veren iradenin kendisidir. İrade her bireye kendisi tekmiş hissini vermiştir. Birey kendi ölümü ile dünyanın sona ereceği hissine kapılmaktadır. Bencillik duygusu, acı ve hazda olduğu gibi en üst sınıra çıkabilmektedir. Bu üst sınırı canilerde ya da zorbalarda görmekteyiz. Bu üst sınırdaki birey sadece kendi varlığını korumakla yetinemez, kendi durumunu iyileştirmek için gerektiğinde ötekini mutluluğunu yıkar (Schopenhauer, 2014b:252).

Bencillik bireyin kendi varlığını koruma duygusu ile sınırlıdır. Bencil birey varlığını tehdit etmediği sürece ötekine zarar vermek gibi bir amaç edinmez. Ancak bencilliğin şiddeti en üst noktaya çıktığında artık o bencillik olarak adlandırılmamaktadır. Schopenhauer'e göre bu sınırın üstü artık kötülüktür.

Schopenhauer felsefesinde nesnenin iradenin çabasına uygun olduğu durum iyi olarak tanımlanmaktadır. Nihai iyi ise doyurulmuş iradedir. Ancak bilindiği üzere iradenin tam doyurulması mümkün değildir. İrade doyurulan bir istemin ardından yeni bir istem yaratmaktadır. Sonuç olarak nihai iyi asla gerçekleşmemektedir. Kötülük ise herhangi bir dış güç tarafından sınırlama olmadan yapılan yanlış olarak tanımlanmıştır. Kötülük yapan kişi kendi gövdesinin iradesini onaylarken başkasının iradesini yadsır. Bu kişide yaşama isteği en şiddetli şekilde görülmektedir. Onun bilgisinde kendi ve öteki ayrımı vardır. Böylece kendi esenliğinin peşine düşer. Ötekine yabancısıdır. İradenin çok ateşli olması sürekli bir acı kaynağıdır. Acı gerçekleşmemiş bir istemdir. İstek büyüdükçe acı artar. Aşırı istek ile acı ayırt edilemezdir. Bu büyük acı başkalarının acılarından haz duyulmasına neden olur (Schopenhauer, 2014b:265-269).

Çalışmanın buraya kadar olan kısmında gözden kaçmaması gereken bir noktayı vurgulamamız gerekmektedir: Yukarıda, iradenin bilgisine sahip olmanın onu onaylamak ya da yadsımaya götürdüğü söylendi. İradenin yani yaşam isteğinin onaylanmasına eksik bilginin neden olduğu gözden kaçmamalıdır. Yaşama isteğini onaylayan bireyin hazlar uğruna acıları da onayladığını söylemiştik. Bireyin bu onaylamasının altında, iradenin eksik bilgisine sahip olmasının yattığını söylememiz hatalı olmayacaktır. İradeyi/yaşama isteğini onaylayan birey, dünyanın özünün acı olduğunu bilmemektedir. O büyük bir iştahla yaşamayı isteyecektir. Bencillik ve kötülük de işte bu eksik, hatalı bilgiden kaynaklanmaktadır. Bencil ya da kötü birey tasarım olarak dünyayı kendi zihninin oluşturduğunu sanmaktadır. Bu sanı dünyayı sadece kendisine istemesine neden

olmaktadır. Burada bir soru ortaya çıkacaktır: İradenin eksiksiz bilgisine sahip olan birey bencillikten ya da kötülükten kurtulabilir mi? Bizim burada sorduğumuz bu soruyu Schopenhauer de kendisine sormuştur ve cevabı olumludur. Ona göre iradenin gerçek ve eksiksiz bilgisi hem bencillikten hem de kötülükten kurtaracaktır. Bu kurtuluşun üst noktası iradeyi yadsımaya kadar varacaktır.

2.5. Yaşama İsteğinin Yadsınması

Schopenhauer felsefesinin can alıcı meselesi, yaşama isteğinin yadsınmasıdır. Yaşama isteğinin yadsınması, iradenin hükmünden tamamen kurtulmak anlamına gelmektedir. Sanatların hiyerarşisinden bahsederken iradenin askıya alınması durumunu anmıştık. Ancak, adı üzerinde, sanatlar iradeyi yalnızca “askıya almakta”dır, yani iradeden uzaklaşmak sürekli bir durum değildir. Sanat hiyerarşisinin tepesindeki müzik bile kişiye tam bir kurtuluş sağlamamaktadır. Eserin bitmesi veya araya bir engelleyicinin girmesi durumunda kişi yine iradenin hükmüne girmektedir. Yaşama isteğini yadsıyan kişi ise dünyanın özünün acı olduğunu fark etmiş olan kişidir. Onun dünyadan bir beklentisi kalmamıştır. Hiçbir istek, hiçbir haz onu ele geçirememiştir. İşte bu kişi Schopenhauer için kutsal olan kişidir.

Schopenhauer’e göre yaşama isteğinden kurtuluş, iradenin gerçek bilgisine sahip olduğunda gerçekleşmektedir. Bu kişi için isteme eylemi artık sona erecektir. İradenin görüngüleri olan devindiriciler artık bu kişiyi etkileyemez. Artık doğa bilgisi, iradeye yaklaştırmak yerine, kişi üzerinde dindiricilik vazifesi görmektedir. Sonuç olarak irade ortadan kaldırılmış olur (Schopenhauer, 2014b:222).

Yaşama isteğinin yadsınması, Maya’nın peçesinin tamamen ortadan kalkması anlamına gelmektedir. Ancak Schopenhauer yaşama isteğinin yadsınmasından önce bir ara durum olarak adaletle değinmektedir. Adalet Maya’nın peçesinin neredeyse ortadan kalkmasıdır. Yani adil olan kişi de aslında hâlâ irade tarafından aldatılmaya devam etmektedir. Ancak bu aldatılmanın seviyesi kötü ya da bencil insanlardakine göre oldukça düşüktür. O, yaşama isteğinin yadsınmasının bir adım gerisindedir diyebiliriz.

Schopenhauer için adalet, kötülüğün yadsınmasıdır. Doğru ile yanlış arasındaki sınırı, hiçbir engeli olmamasına rağmen aşmayan kişi adildir. Bu kişi kendi esenliği uğruna başkasına acı çektirmeye yanaşmaz. O ne başkasının mülküne göz dikecek ne de canına kast edecektir. Ancak adil insan iradeden kurtulmuştur, diyemeyiz. Bununla birlikte, kötü

insan gibi başkasının yaşama isteğine saldırmayı da reddetmektedir. Adaletin üst sınırında ise kişi kendini, nimetleri hak edip etmediğini sorgulamaya başlayacaktır. Bu sorgulama onun yoksulluğu seçmesine bile neden olabilir. Adil kişi acıya sebep olmadığı için mutludur. Bu soylu kişiyi görüngü kalıpları sıkıca çevrelememiştir. Başkalarının acısı ona dokunur. Böylece kendince bir denge kurar ve başkalarının acı çekmemesi için kendi hazlarını yadsır. Bu kişi öteki ile kendisi arasında büyük bir uzaklık görmez. Aksine bu uzaklığın gelip geçici olduğunu bilincindedir. O her şeyin tek bir yaşama isteğinin, yani iradenin bir parçası olduğunu keşfeder. Adil kişinin ötekiyle aynı olduğunu keşfetmesi, ona duyarsız kalamamasına neden olur. Ötekinin aç kalmasına seyirci kalamayacaktır. Bu yardımsever kişi için Maya'nın peçesi kalkmamış, ancak saydam hale gelmiştir. Yaşama isteği bir ve aynı şey olarak, birinde acı verirken öbüründe acı çeker. O kendisinin hangisi olduğunu bilemez. Adil kişi, yardımsever kişi yaşama isteğinin ötekiyle aynı olduğunu bilir. Vicdan buradan doğar (Schopenhauer, 2014b:278-281).

Maya'nın peçesinin tamamen kaldırılması artık bireyin öteki ile aynı olduğunu görmesi demektir. Bu kişi artık kendini kurban etmeye hazırdır. Böyle bir kişi için dünyada çekilen bütün acılar kendi acılarıdır. Çok büyük bir acıyla sınanmak ya da başkasının acısına tanık olmak, bireye, yaşamın özünün acı olduğunu kavrayabilir. Böylece iradeyi yadsımayı düşünür. Ancak irade sürekli yeni isteklerle bireyi kendine geri çeker. Umut, haz ve diğer pek çok şey iradeyi bireyde canlı tutar. Dünyanın acı yüklü olduğunu gören birey için başkalarına yardım etmek de bir şey ifade etmemektedir. O, dünyanın varlığından, yaşamdan tiksinecek ve tamamen kendini dünyadan, yaşamdan çekecektir. Bu öyle bir kendini çekmedir ki iradenin hiçbir talebi birey tarafından yerine getirilmemektedir. En güçlü istek olan cinsel aşk isteği ise asla karşılanmamakta, birey tutkularını gömmektedir. İradenin herkesçe bu şekilde yadsınması durumunda insan türü yok olacaktır. İradeyi yadsıyan kişinin kendisine yapılan kötülüğe cevabı ise yaşama isteğini onaylayan insanın anlayabileceği bir şey değildir. Bu kişi için başına gelebilecek bütün korkunç şeyler, yaşama isteğini reddettiğini kanıtlaması için bir fırsattır. O, başına gelebilecek bütün acılara sabırla katlanır ve yapılan bütün kötülüklere iyilikle cevap verir. Ne hazzın ne de öfkenin kendisini ele geçirmesine izin verir (Schopenhauer, 2014b:284-286).

Kişisel bir acı yaşayan kişi dünyayı anlar. Hazlar onun için bir şey ifade etmez olur. İrade burada tamamen yadsınmış olur. Böylece bu kişi kurtulmuş kişidir. Böyle bir kişi ölümü severek karşılayacaktır. Kötü kişilerin bile bu şekilde dönüştüğü görülür. İrade artık

onlara yabancı ve iğrenç görünmektedir. Bu etkiyi yaratan büyük bir mutsuzluktur (Schopenhauer, 2014b:296).

Dünyanın özünü görmüş olan kişi, hazları aramak yerine acılara tutunacaktır. Bu kişinin tek amacı Maya'nın peçesinin gözlerini bir daha örtmesini engellemektir. Ancak önemli olan bu noktaya gelebilmektir. Bu noktaya gelebilmek ise bireysel bir acı duymaya bağlıdır. Ancak bu acının kişinin gözlerini açabilmesi için çok yoğun olması gerekmektedir. İdam mahkûmunun darağacına giderken hissettiği acı buna örnek gösterilebilir. Kişi ister kötü ister iyi bir insan olsun fark etmez, böyle bir acıya maruz kalmak onu yaşama isteğini yadsıyacağı duruma getirebilir.

Kötülük eden kişi ne kadar iradenin etkisi altında olsa da içinde bir sezgi bulunur. Görmüş olduğu düzenin gerçekte bambaşka olduğuna dair bir sezidir bu. Bu sezi bireye tasarımda öteki gibi görünen şeyin gerçekte kendisiyle bir olduğunu, tek bir yaşama isteği olduğunu söylemektedir. Birey başka bir görüngüde acıya neden olduğunu anlamıştır. O hem işkence eden hem de işkenceye uğrayan kişidir. Kişi bir aldatmaca sonunda acı çekenden ayrılmıştır. Bu zaman ve uzam kalıpları altında gerçekleşen bir aldatmacadır. Yeter sebep ilkesi altında gerçekleşen bir hatadır. Birey bunu fark ettiğinde ortaya pişmanlık çıkacaktır (Schopenhauer, 2014b:272-274).

Son olarak yarım bıraktığımız intihar meselesine dönebiliriz. İntihardan bahsederken Schopenhauer'in intihara karşı olduğunu söylemiştik. Ancak intihar eylemi de yaşamdan el etek çekmek olarak düşünülebilir. Bu durumda yaşamı isteyerek bırakmam, ölümü seçmem Schopenhauer'e göre neden hatalı bir davranıştır? Onun okuyucusuna sunduğu yoldansa daha kestirme olan intiharı seçmeye Schopenhauer neden şiddetle karşı gelmiştir?

Schopenhauer, intiharı, görüngünün keyfi olarak sona erdirilmesi olarak tanımlamıştır. Ancak bu, görünüşün aksine iradeyi yadsımak değil onaylamaktır. Yadsımak acılardan kaçmak değil hazlardan kaçmaktır. İntihar eden kişi yaşamı istemeye devam etmektedir. Onun intihar etmesindeki asıl neden yeterince doyurulmamış olmasıdır. Onda bireysel görüngü kaybolur ancak yaşama isteği olduğu gibi devam etmektedir (Schopenhauer, 2014b:299).

BÖLÜM 3: WAGNER'İN MÜZİKLİ DRAMA KAVRAMI VE *TRISTAN VE ISOLDE*'Sİ

3.1. Wagner ve Filozoflar

Wagner için felsefe neredeyse filozoflar kadar kıymetlidir. Felsefeyle ilişkisi çok genç yaşlarda başlamış olan Wagner'in, felsefeyle bir okuyucu gibi ilgilenmekten çok bir filozof gibi ilgilendiğini iddia edersek mübalağa etmiş sayılmayız. Wagner'in filozof gibi iş gördüğünü hem düz yazıları hem de müzikli dramaları kanıtlamaktadır. Wagner bir yandan dönemini eleştirerek “olanı”, diğer yandan ise kurmuş olduğu müzik teorisi ile “olması gerekeni” eserlerinde anlatmıştır. Ancak Wagner'i orijinal kılan sadece olanı ve olması gerekeni göstermesi değildir. Wagner, aynı zamanda olması gerekeni müzikli dramalarında gerçekleştirmeye de çalışmıştır. Böylece Wagner, ortaya atmış olduğu bütün teorilerin (geleceğin müziği, *Gesamtkunstwerk* gibi) uygulanabilirliğini kanıtlamıştır. Onun güçlü müziğinin oluşmasında felsefenin katkısının büyük olduğu gerçeği yadsınamaz. Eserlerinde Hegel, Feuerbach ve özellikle de Schopenhauer ile olan ilişkisi yoğun şekilde hissedilmektedir. Bir yandan filozoflardan etkilenirken öte yandan da ortaya koymuş olduğu felsefe tonu yüksek eserleriyle birçok düşünürü etkisi altına almayı başarmıştır. Bu önemli düşünürlerin başında Nietzsche gelmektedir. Wagner'in eserlerinin etkisini, ondaki felsefe damarını en iyi anlatacak kişi Nietzsche olacaktır:

Müziyen Wagner hakkında, genel olarak, şimdiye kadar konuşmak istemeyen her şeye bir dil verdiği söylenebilir: dilsiz bir şeyin olabileceğine inanmamaktadır. *Tan Kızıllığı*'nın, ormanın, sisin, uçurumun, dağ zirvesinin, gece yağmurunun, ay ışığının, içine de dalmakta ve onlarda gizli bir arzuyu fark etmektedir: onlar da ses vermek istemektedirler. Filozof, canlı ve cansız doğada varoluşa susayan bir iradedir derken, musikişinas eklemektedir: bu irade tüm aşamalarda ses veren bir varoluş ister. (Nietzsche, 2015:58)

Nietzsche'nin aktardıklarından da anlaşılmaktadır ki Wagner'e en büyük etkiyi Schopenhauer yapmıştır. Ancak Wagner Schopenhauer okuyucusu olarak kalmamış, adeta Schopenhauer'in felsefesini bestelemiştir. Schopenhauer kadar olmasa da Hegel ve Feuerbach'tan da etkilenmiş olan Wagner, bu filozofların düşüncelerini eserlerine yansıtmayı başarmıştır.

Wagner'in etkilendiği filozoflardan ilki Hegel'dir. Hegel'in kitaplarını okuyup anlamaya çalışmış olan Wagner, Hegel'in felsefesini birtakım eserlerinde kullanmıştır. Wagner'in Hegel okumuş olduğunun kanıtlarından biri, onun Dresden'deki kütüphanesidir. Bu kütüphanede Hegel'in *Tarih Felsefesi* ve *Tin'in Görüngübilimi* kitapları mevcuttur. Ayrıca Wagner otobiyografisinde Hegel ile karşılaşmasından bahsetmiş ve Hegel'in tin kavramını anlamaya çalıştığını söylemiştir. Wagner'in özellikle Hegel'in *Estetik*'ini

okuduğu düşünülmektedir. Wagner bu eserden herhangi bir şekilde bahsetmemiştir ve kütüphanesinde de bu esere rastlanmamıştır. Yine de Wagner'in *Nibelungen Yüzüğü*'nde Hegel etkisi açıkça görülmektedir. Ayrıca "Geleceğin Sanat Eseri", "Opera ve Drama" ve "Sanat ve Devrim" yazılarında da Hegel etkisi görülmektedir (Ekren, 2016:137).

Wagner'in kurmuş olduğu teorilerde Hegel'in etkisi kendini sağlam şekilde hissettirmektedir:

Bu resimde Schopenhauer, Nietzsche bulunduğu kadar Hegel de bulunur. Wagner beste tekniği ve müzik estetiğindeki temel üslubu incelendiğinde karşımıza "Leit-motif", "Sonsuz ezgi", "Wagner armonileri", "Müzikli Dram", "Gesamtkunstwerk" "Müzikal Diyalektik" gibi önemli estetik ve müzikal kavramlar karşımıza çıkar. Bu kavrayışlar Wagner müziğinde var olan Hegelci temaların daha netleşmesini sağlar. Wagner'deki sonsuz müzik ideali aslında Hegel'in "kötü sonsuz" yapısına benzer. Sonsuz ezgiler ve değişime uğramayan tekrarlar değişmeyen, Platoncu ideayı anlatır. Hegel'in bir diğer etkisi de Wagner operalarının üç perde olarak tasarlanmasıdır. Her eser üç temel yapı olarak üç diyalektik adıma bölünerek oluşturulur. Bu üç adım da tez, antitez ve sentez gerçekleşir. (Ülger, 2014:214-215)

Yönümüzü Hegel'den Feuerbach'a çevirdiğimizde *Nibelungen Yüzüğü* eserini anlamamız gerekecektir. Bu eser, Feuerbach'ın *Geleceğin Felsefesinin İlkeleri* adlı eserinin etkilerini yansıtmaktadır:

Wagner'in *Nibelungen Yüzüğü* Feuerbachçı tezlerinin somutlaşmış halleri gibidir. *Geleceğin Felsefesinin İlkeleri*'nde Feuerbach yeni felsefesinin felsefenin dayanağını açıklar: "Yeni felsefe sevginin hakikatine duyumsamanın hakikatine dayanır. İnsanlar yeni felsefenin hakikatini sevgide, genel olarak duyumsamada kabul ve itiraf ederler. Yeni felsefe, tabanıyla ilişkisi içinde, duyumsamanın bilinç düzeyine çıkarılmış özünden başka bir şey değildir; o her insanın-gerçek insanın- yürekten onayladığı şeyi sadece akılda ve akılla kabul eder. O anlık düzeyine çıkarılmış bir yürektir... Bu adeta *Yüzük*'te Siegfried ile Brünhilde arasında yani iki gerçek insan arasındaki aşkın ve sevginin, soyut ya da metafizik bir sevgi olamayan sevginin ifadesidir. (Ekren, 2016:140)

Feuerbach ile ilgili önemli bir detayı ise Wagner'in denemesi "Geleceğin Sanat Eseri"nde görmekteyiz. Bu eser adından da anlaşılacağı gibi yeni bir sanat yapısının sinyalini vermektedir. Amaç Feuerbach'ınkiyle aynıdır diyebiliriz. Feuerbach eserinde geleceğin felsefesinin sınırlarını belirtmiştir. Aynı sınırı Wagner'in de sanata çizdiğini görmekteyiz. Geleceğin sanatının özellikleri, aşağıda bir başka başlık altında detaylı bir şekilde sunulacaktır.

Wagner'in filozoflarla olan ilişkisinde Nietzsche'nin yeri ayrı bir önem taşımaktadır. Wagner, yapmış olduğu devrim sonucu, kendisine karşı ve kendisinden yana olan birbirine zıt iki anlayışla karşılaşmıştır. İşte bu iki zıt anlayışı bir arada yansıtan kişi, ünlü Alman filozofu Nietzsche'dir. Nietzsche, gençlik döneminde Wagner'den yana bir tutum sergilemiş, Wagner'in sanatını göklere çıkarmıştır. Wagner'e olan sevgisinin en büyük

kanıtı *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı eserini Wagner'e ithaf etmesidir. Ancak filozof, ilerleyen zamanlarda farklı bir tutum takınmıştır. Wagner'den yana olan Nietzsche artık Wagner'e karşı olan safa geçmiş, ona en ağır eleştirileri yapan düşünürlerden biri olmuştur: "Belki de hiç kimse Wagnercilikle bu denli tehlikeli bir biçimde bütünleşmemiş, hiç kimse Wagnerciliğe karşı koymada bu denli güçlü bir biçimde direnmemiş ve hiç kimse ondan kurtulduğuna bu denli çok sevinmemiştir." (Nietzsche, 2010:15) Wagner'i sadece Nietzsche'den okumak bile Wagner'in gücünü, sanatının dönemine etkisini, ona karşı ve ondan yana açılan cepheleri görmeye yeterlidir.

Nietzsche'nin yaşam öyküsüne baktığımızda filozofun hayatının büyük değişimlere uğradığını görmekteyiz. Henüz çocukken "Papaz" lakabı takılacak kadar dindar olan Nietzsche'nin hayatının ilk evresinde din en önemli yeri tutmaktaydı. Müzik ile ilgili düşüncelerinde de dinin gücü hissedilmektedir. Dine vermiş olduğu önemi oratoryo ile opera arasındaki karşılaştırmasında görmemiz mümkündür. Nietzsche opera ile oratoryonun benzetilmesine şiddetle karşı çıkmış, bu benzetmeyi oratoryonun aşağılanması olarak görmüştür. Kendi döneminin modern bestecilerini eleştirmiş, onların anlaşılabilir parçalar yazdığını savunmuştur. Aralarında Wagner'in de olduğu Liszt, Berlioz gibi "sözde" *Zukunftsmusik* (geleceğin müziği) temsilcilerini eleştirmiştir (Ekren, 2016:100-101).

Zamanla dindar damarı felsefi bakışının gerisinde kalmaya başlayan Nietzsche'nin düşünceleri de değişmeye başlamış, bu değişiklik felsefesine olduğu gibi müziğe dair düşüncelerine de yansımıştır. Wagner'in düşünceleri artık ona, bir tür yapaylık değil, ulaşılması gereken bir ideal, kutsal bir amaç gibi görünmeye başlamıştır.

Nietzsche'nin Wagner'e olan düşünsel yakınlığının temelinde müzik, tragedya ve sanat konusundaki fikirlerinin benzer olması yatmaktadır. Ancak onu Wagner'in tesirine asıl sokacak olan şey, bizzat Schopenhauer'dir. Nietzsche 1865 Kasımında Leipzig'de bir sahafta görmüş olduğu *İrade ve Tasarım Olarak Dünya* kitabını evine götürmüş ve Schopenhauer'le tanışması böylece mümkün olmuştur. Bu kitap onun için dünyanın, hayatın ve kendi zihninin aynası olmuştur. Schopenhauer'in aynasından kendine ve bütün dünyaya bakan sadece Nietzsche değildir. Nietzsche henüz fark etmemiş olsa da Wagner ondan çok önce Schopenhauer'in aynasından bakmıştır dünyaya. Nietzsche ile Wagner arasındaki düşünce birliği, uzun süre devam edecek dostluğun temeli, onlar bunu bilmeden çok önce atılmıştır. Wagner de tıpkı Nietzsche gibi Schopenhauer'in eserinden

fazlaca etkilenmiştir. Schopenhauer cennetten gelen bir armağan olarak hayatına girmiş, Wagner onun yaşama istencini yadsıyan düşüncesinden etkilenmiştir. Schopenhauer, geceleri Wagner'in uyumasını sağlayan sakinleştirici olmuştur (Ekren, 2016:104-105).

1868 yılında tanışan Wagner ile Nietzsche'nin arasında adeta bir baba-oğul ilişkisi kurulmuştur. Aralarında sanat ve felsefe sohbetleri gerçekleşmiştir. Nietzsche, arkadaşı Erwin Rohde'ye yazdığı mektupta, Wagner'le Schopenhauer üzerine konuştuklarını, Wagner'in Schopenhauer için müzikten anlayan tek filozof dediğini söylemiştir. *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı eseri yayımladığı dönem, bu dostluğun zirvesindedirler (Ekren, 2016:108).

Ancak bir süre sonra filozofun Wagner hakkındaki görüşleri değişmiş, Wagner'e hayran olan Nietzsche artık geçmişte kalmıştır. *Wagner Olayı: Nietzsche Wagner'e Karşı* eseri adeta başka bir Nietzsche tarafından yazılmıştır. Bu yeni Nietzsche, Wagner'i acımasız şekilde eleştirmektedir. Bir zamanlar sanatına ve kişiliğine hayran olduğu Wagner, artık Nietzsche için bir hastalıktan başka bir şey değildir:

Wagner'in sanatı sağlıksız. Ortaya koyduğu sorunlar tamamen histerik insanların sorunları. Ani heyecan krampları, fazlaca uyarılmış aşırı duygusallığı, giderek daha fazla baharatlarla tatlandırılan beğenisi, ilkelerle örttüğü dengesizliği, özellikle de fizyolojik tipler olarak nitelendirilen kadın ve erkek kahramanları (bir hastalar galerisi!) Bunların tümü kuşku bırakmayan bir hastalık tablosunun ifadesi: *Wagner est una nevrose* (Wagner, nevrozlu bir hastadır). (Nietzsche, 2010:27)

Nietzsche, neyse ki, şanslı bir insan olarak Wagner hastalığından kurtulmayı başarmış, Bizet'nin *Carmen* operasının serin gölgesinde dinlenmeye çekilmiştir. Ancak burada suçlamaların muhatabının sadece Wagner olmadığını belirtmekte yarar vardır. Bir filozofun asıl görevinin çağını aşmak olduğunu bizlere eserlerinde hatırlatan Nietzsche, kendinde hastalık olarak gördüğü her şeyden, Wagner gibi Schopenhauer'den de kurtulduğunu söylemiş ve hatta tüm modern insanlığı bu hastalıktan mustarip addetmiştir. Ona göre çağı bir çöküş çağıdır ve bu çağın sanatçıları, filozofları da dahil olmak üzere bütün insanlığı bu çöküşü temsil etmektedir.

Wagner'in Hegel, Feuerbach ve Nietzsche ile olan ilişkisi bize onun felsefeye kuvvetli bağımlı olduğunu göstermektedir. Wagner bir yandan felsefeden güç almış, bir yandan da felsefeye ilham kaynağı olmayı başarmıştır. Değindiğimiz bu filozofların her biri, Wagner düşüncesinde önemli bir yere sahiptir. Ancak Wagner'in felsefe ile olan ilişkisinin asıl kaynağı Schopenhauer'dir. Schopenhauer etkisi Wagner'in yaşamının sonuna kadar sürmüş ve eserlerinde onun felsefesi hissedilir olmuştur.

Wagner'ın büyük hayranlarından olan Alman yazar Thomas Mann, Wagner'ın Schopenhauer ile tanışmasını onun yaşamındaki en büyük olay olarak görmüştür. Ona göre Feuerbach ile kurmuş olduğu bağ bile Schopenhauer ile kurduğu bağın yakınına yaklaşmamaktadır. Ancak bu güçlü bağa rağmen bu iki önemli isim bir araya gelmemiştir. Wagner, Schopenhauer'in yaşadığı Danzig'e gitmiş olmasına rağmen, filozofla görüşmek için bir girişimde bulunmamıştır (Ekren, 2016:142).

Schopenhauer düşüncesiyle tanışması Wagner'ın müzikli dramalarında, özellikle de *Tristan ve Isolde*'sinde etkili olmuştur. Schopenhauer'in müziğe yüklediği mana Wagner'ın düşüncelerinde karşılık bulmuştur:

Wagner'e göre de müzik bize Schopenhauer'in sözünü ettiği "Yaşayan her şeyin özdeşliğini" yaşatabilecek müthiş bir özelliğe sahiptir. İrade'nin kopyası olan müzik, dram sanatıyla birleşip daha da yetkinleşmeli, bize bu özdeşliği yaşatmalıdır. "Beste yapan müzikçinin eserinde irade kendi kendinin bilincine varır," diye yazar Wagner." (Atayman, 2000:150)

Wagner'ın eserlerinde Schopenhauer'in etkisini özellikle irade kavramı çerçevesinde görmekteyiz. İnsanın bütün özgürlüğünü elinden alan, mutluluğun geçici, acının ise kalıcılığını vurgulayan irade kavramı Wagner'ın eserleri için önemli bir temayı sağlamıştır. Schopenhauer, iradeden kurtuluş yollarından birinin sanat olduğunu vurgulamıştır. Wagner de eserlerinde dramaya önem vermiştir. İradenin yol açtığı, yaşamda mutluluğun imkânsızlığı teması, Wagner'ın düşünceleriyle birebir uyumaktadır.

Wagner, iradenin nesneleşmesini müziğin ve müzikli dramaların sağladığını söylemiştir. Sahne, iradenin evrendeki nesneleşme yeridir. İradenin nesneleşmesi, sahnede, uygun şekilde bestelenmiş bir müzik eşliğinde izleyicide ortaya çıkan zihinsel kavrayıştır. Ancak bu zihinsel kavrayışta izleyicinin beğenisi, isteği ya da aldığı keyif Wagner için önemli değildir. Bu kavrayışta önemli olan birtakım felsefi ilkelerdir. Eserleri standart operalardan iki kat uzun olan Wagner'ın amacı izleyicinin üzerinde hâkimiyet kurmaktır. Amaç izleyicinin istediği sonu vermek değil, istemeyi olumsuzlayan bir son kurgulamaktır. Böylece izleyici sarsılacak ve düşünme eylemine çekilecektir (Ülger, 2014:211).

Wagner ile Schopenhauer'in bir araya gelmediğini söylemiştik. Bu iki büyük isim fiilen bir araya gelmemiş olsa da, aralarında hiçbir iletişim kurulmadığını da söyleyemeyiz. Wagner, hayran olduğu Schopenhauer'e bestesini de içeren bir mektup yollamış, ancak Schopenhauer'den pek de yüreklendirici olmayan bir mektup almıştır:

Richard Wagner, 1854 yılında meydana getirdiği “Nibelungen” şiirinin bir nüshasını, üzerinde “Hürmet ve şükranla” ibaresi yazılı olarak, filozof Schopenhauer’e göndermişti. Filozof bu şiiri okudu. Hatta sayfa kenarlarına kendi düşüncelerini yazmayı da unutmadı. Fakat Schopenhauer, büyük sanat adamının kendisine gösterdiği bu yakınlığı uzun zaman cevapsız bırakmış ve tam bir sene sonra arkadaşı Dr. Wille vasıtasıyla Wagner’e şöyle bir haber göndermekten de çekinmemişti:”Dostunuz Wagner’e Nibelungen şiirini gönderdiğinden dolayı benim namıma teşekkür ediniz, bana kalırsa o müzikten vazgeçsin, onun daha çok şiir yazmaya istidadı var. Ben Schopenhauer, Rossini’ye ve Mozart’a sadık kalmaya ahedtim! (Altar, 1944:2)

Schopenhauer’in bu sert mektubu ne Wagner’i şair olma yoluna sokmuş ne de Wagner’in Schopenhauer’den vazgeçmesine neden olmuştur. Wagner, tutkuyla sarıldığı fikirlerini sürdürmüş ve fikirlerini eserleri ile hayata geçirmeyi başarmıştır.

3.2. Wagner’de Sanatın İki Çağı

On dokuzuncu yüzyıl opera sanatı kimi kesimlerce eleştirilmiş, sanat çizgisinden çıkmakla suçlanmıştır. Operaya yönelik bu eleştiriler genellikle sanatçıların tutumundan kaynaklanmaktadır. Bu eleştirilere göre opera bir para kazanma ve eğlence aracına dönüştürülmüştür. Bir bakıma bestecilerin yazdıkları operalar bu eleştirileri desteklemiş ve opera hak ettiği yerden çok daha aşağılara çekilmiştir. Wagner gibi pek çok besteci ve filozof, operanın düştüğü konumu ağır şekilde eleştirmiştir. Operanın bayağı bir sanat olduğu görüşünü Schopenhauer’de de görmekteyiz.

Schopenhauer’e göre müziğin en yetkin ürünlerinin tam kavranabilmesi ve haz verebilmesi için zihnin bölünmemesi ve dikkatin dağılmaması gerekmektedir. Böylece zihin bu ürünleri anlamak için kendini ona teslim etmektedir. Oysaki karmâşık operalarda zihin bir yandan gözlerin aracılığıyla sahnedeki şatafatla, diğer yandan olay örgüsüyle istila edilmektedir. Bütün bu karmaşa zihnin dikkatini dağıtmakta, izleyenin aklını karıştırmaktadır. Bunlar müziksel amaca ulaşmaya taban tabana zıttır (Schopenhauer, 2018:144-145). Schopenhauer ekler: “Tek başlarına kitle ve senfoni hiç bozulmamış tam bir müzik keyfi sağlayabilirken, operada müzik sefil bir şekilde tatsız tuzsuz bir dram ve onun maskara şiiriyle iç içe geçer ve üzerine yüklenmiş yabancı yükleri elinden geldiğince taşımaya çalışmak zorunda kalır.” (Schopenhauer, 2018:145)

Burada önemli bir açıklama yapmak gerekmektedir: Schopenhauer’in opera eleştirisi bir besteci olarak Wagner’i karşısına almasına neden olmamış, aksine onu sağlam bir takipçisi yapmıştır. Çünkü Wagner de tıpkı Schopenhauer gibi döneminin operasını eleştirmiş, onun içine düştüğü durumdan yakınmıştır. Schopenhauer’in bu acımasız opera eleştirisini, döneminin söz ile müzik arasında gidip gelen, bütünlüğü kurulamamış oyunlarına yönelttiğini düşünebiliriz.

Wagner, opera eleştirilerine ilkin Alman tiyatrosu ile başlamaktadır. Wagner'e göre tiyatro Alman toplumunun sosyal ve kültürel gelişiminde önemli rol oynamıştır. Lessing, Goethe ve Schiller Alman tiyatrosunun göğe yükselen katedralini ayakta tutan yazarlardır. Ancak onlardan sonra durum değişmiştir. Artık tiyatro, sanatsal değeri bir kenara bırakarak eğlenceyi merkeze almış, ticari zihniyetin etki alanına girmiştir. Wagner böyle bir zihniyetin hâkim olduğu bir kitle karşısında sanatını sürdürmek zorunda kalmıştır. Ürettiği eserler tepkiyle karşılanmış ve yığınla düşman edinmiştir. Buna rağmen, aklına koyduğu yeni ve devrimci müzikli drama anlayışını geliştirmek için, karşılaşacağı tepkileri göze alarak, yeni düşmanlar edineceğini bilerek, kendisini kurtarmakla yükümlü gördüğü Alman tiyatrosu için girişeceği mücadelenin bilincinde olmuştur (Şatır, 1984: 110).

Wagner, opera konusunda, hayatı boyunca etkisinde kaldığı Schopenhauer gibi düşünmüştür. Bu düşünürlerin ikisi için de opera mevcut durumuyla gerçek bir sanat eseri özelliği gösterememektedir. Operayı bu gülünç durumundan kurtarmak isteyen Wagner, öncelikle düşüşün nedenini aramıştır. Antik Yunan'dan bu yana tarihte ne gibi değişimler yaşanmıştır da opera bu gülünç duruma düşmüştür?

Wagner'e göre Yunan tragedyası insan yaratıcılığının en yüksek sınırını oluşturmaktaydı. Yunan tragedyası, şiir, drama, kostüm, mim, müzik, dans ve şarkı sanatlarının birleşiminden meydana gelmekteydi. Konusu mitoloji olduğundan evrensel bir yapıya sahipti. Bu evrensellik mitler sayesinde kalıcılık sağlamıştı. Tragedya, tüm halkların katıldığı ve halk tarafından çok ciddiye alınan bir sanattı (Şatır, 1984:111-112).

Antik Yunan tragedyaları, bütün halkı bir arada tutma işlevi taşımaktaydı. Antik Yunan'da tragedyaya atfedilen ciddiyet onun sıradan bir eğlence aracına dönüşmesini engellemişti. Tragedyalar sayesinde halk bir araya gelerek arınmayı gerçekleştirmekteydi. Tragedyalardaki kaderi merkeze alan yaklaşım, konuların mitlerden seçilmesi, gerçek bir sanat yapısının ortaya çıkmasını sağlamıştı.

Yunanlıların halk sanatı tragedyada üst noktaya ulaşmıştı. Tragedyalar insan zihninin derin ve yüce anlatımıydı. Wagner'e göre, kendi döneminin üstün tiyatrosu ise deyim yerindeyse tuzu kurular içindir. Oysa Yunanlılarda dini festival şeklinde tragedya üretimi yapılıyor, tragedyalar halka sahneleniyordu. Wagner'in döneminin drama sanatı ise sadece bir eğlence ya da akşam yorgunluk atma aracı olarak görülmüştü (Newman, 1924:183).

Antik Yunan'a duyduğu özlemle kendi dönemine bakan Wagner, içinde bulunduğu çağı eleştirmiştir. Onun döneminde maddi değerler ön plana çıkmıştır. İdealist amaçların ticaretin esiri olduğunu söyleyen Wagner, çağdaş sanatçının başta gelen amacının ise kazanç elde etmek olduğunu savunmuştur. Bu koşullarda en çok zarar gören sanat, sahne sanatları olmuştur. Sahne sanatları sadece ticari girişimden ibaret hale gelmiştir. Wagner, sahne sanatları arasında en fazla operayı eleştirmiştir. Örf ve âdetleri gülünç, konuları saçma, librettoları ise boştur. Oysa opera Wagner'e göre sanatların en yücesi olabilecek bir sanattır. Opera tüm sanatları bir araya getirebilecek tek sanattır (Şatır, 1984:112).

On dokuzuncu yüzyılın operalarının zayıflığının nedeni, yukarıda da kısaca bahsettiğimiz gibi, bu sanatın hem besteci hem de sanatçı tarafından sadece kazanç kapısı olarak görülmesidir. Döneminin sanatçıların parayla olan ilişkisinden rahatsız olan Wagner, Antik Yunan sanatçıların kendi döneminkinden epey farklı olduğunu vurgulamıştır. Ona göre Antik Yunan döneminde sanatçılar için tek ödül sanattan aldıkları hazdır. Böylece Wagner için iki ayrı sanat çağı ortaya çıkmıştır: Bir yanda gerçek sanatı ve sanatçı üreten Antik Yunan sanatı, öte yanda tanrısı altın, imanı ise zenginlik olan on dokuzuncu yüzyıl Alman sanatı durmaktadır (Newman, 1924:183).

Bu uçurumun nedeni ilk olarak bakış açıları arasındaki farktır. On dokuzuncu yüzyılda artık iyi bir sanat yapıtı üretmek ya da sanatın kendisinden keyif almak olanağı kalmamıştır. Üstelik Wagner'e göre sanat sadece sanatçı ve besteci açısından değişmekle kalmamıştır. Dönemin seyircisi de sanata darbe vuracak bir değişim geçirmiştir.

Yunanlılar için sanat kamu vicdanıyla bağlantılıdır. Yunan sanatı bu nedenle ölçülü ve gösterişsiz bir yapıya sahiptir. Wagner'in döneminde ise sanat kamusal niteliğini kaybetmiştir. Çağdaş insanlar operaya akın etmek yerine kendileri için şair satın almayı tercih etmişlerdir. Oysaki gerçek sanat toplum içinde olmalıdır. Wagner dramının aynı mekânda büyük kitleler tarafından izlenecek, böyle sergilenecek bir sanat ürünü olması gerektiğini düşünmüştür (Newman, 1924:183-185).

3.3. *Gesamtkunstwerk* ve Geleceğin Sanatı

Wagner döneminin opera anlayışının eksiklerini, Antik Yunan sanat anlayışını temele alarak göstermiştir. Yunan sanatı Alman sanat anlayışından farklı olarak kâr amacı taşımamakta, halk önünde sergilenmekte, mitler sayesinde evrensel bir yapıya sahip olmaktadır. Antik Yunan sanatının doruk noktasını oluşturan tragedyanın en büyük

özelliği ise bütün sanatları bir arada sunması yani bütün sanatların birleşimi olmasıdır. Antik Yunan sanatındaki bu özellik, Wagner'e göre, çağdaş müzik anlayışında da bir devrim yaratabilecektir. Antik Yunan'ın insanlığa bırakmış olduğu bu miras, Wagner'in eserlerinde başrolü oynayacak anlayışı doğurmuştur.

Gesamtkunstwerk teorisi, Wagner'de, bütün sanatların birleşiminden tek bir sanat yapıtı oluşturulması anlamına gelmektedir. Antik Yunan sanat anlayışından esinlenmiş olan pek çok sanatçının sanatları birleştirme girişimleri olmuş, ancak Wagner'e kadar bir başarı elde edilememiştir.

Gesamtkunstwerk'in bilinen en erken örneklerinden birine, Antik Roma mimarlarından Vitruvius'un mimarlık üzerine yazmış olduğu eserinde rastlanmaktadır. Bu eserde bir mimar ya da sanatçının hem eğitilmiş hem de yetenekli olması gerektiği üzerinde durulmuştur. Buna göre mimar olacak kişinin kaleminin güçlü olması, geometri bilmesi, yıldızbilim ve gök kuramından anlaması gerekmektedir. *Gesamtkunstwerk* teorisinin mimari ile olan ilişkisi Gotik katedrallerden anlaşılabilir. Bir katedral, heykellere, rölyeflere, resimlere ve mozaiklere sahiptir. Binanın varlık amacı ise müziğin kullanıldığı âyinlere mekân sağlamaktır. Böylece katedral, sanatların birleşiminin mimarideki örneği olarak gösterilebilmektedir (Ekren, 2016:126).

Daha ileri evrelerde *Gesamtkunstwerk* teorisinin uygulanışını Goethe ve Philipp Christoph Kayser arasındaki teşebbüs ile görmekteyiz. Goethe Kayser ile birlikte bir *Singspiel* (şarkılı oyun) yazmak istemiştir. Goethe, Kayser'in yeni bir Gluck olabileceği umudunu taşımış ve tasarladığı *Singspiel* için ünlü eseri *Faust*'tan bir bölümü derlemeye çalışmıştır. Ancak bu çalışma başarıya ulaşamamış, Goethe'nin öngördüğü sanatların birliği çalışması gerçekleşmemiştir. Sonrasında ise başarılı şair Schiller, *Braut Von Messina* eseri ile sanatların birliğini gerçekleştirmeye teşebbüs etmiştir. Ancak yine müzik kısmı eksik kalmış, girişim başarıya ulaşamamıştır. Sonrasında, Tieck, Wackenroder, Brentano, Hoffman ve Runge gibi romantikler tarafından birtakım teşebbüslerde bulunulmuştur. Alman romantizminin başını çeken Schelling de bütünlüklü sanat yapıtının birleşimini göstermiştir. Bu sanatçı ve düşünürler sonuç olarak teoride kalan, uygulaması zayıf çalışmalar yürütmüşlerdir (Stein, 1960:5).

Bütün sanatları birleştirme düşüncesi, Wagner'in kuracağı devrimci müziğin en önemli özelliği olmaktadır. Daha önceden de belirtildiği gibi Antik Yunan'ın sanat anlayışını

kendisine model alan Wagner için tragedyalar kendi eserlerinin çıkış noktasını oluşturmaktadır.

Wagner için geleceğin sanat çalışması Antik Yunan'daki birleşmeyi sağlamalıdır. Bu birleşme dans, şiir ve müziği kapsamaktadır. Wagner'e göre geleceğin müziği ancak bu sanatların bir araya getirilmesi ile mümkün olacaktır. Wagner, Babil Kulesi mitini hatırlatır. Aynı dili konuşurken bir sorunu olmayan insanlar, farklı diller konuşmaya başladıklarında artık anlaşmak imkânsız hale gelmiştir. Böylece herkes farklı uluslara dağılmış, birlik bozulmuştur. Cennetin yüce sanat dalları da ana kaynak olan dramadan bu şekilde ayrılmıştır. Dramanın ilham veren ruhu bu şekilde kaybolmuştur. Bu üç sanatın –dans, şiir ve müziğin– birleşimi bütünlüklü sanat yapıtını oluşturmaktadır. Wagner'e göre bu mükemmel bir drama biçimidir (Wagner, 1895:33).

Wagner dans, şiir ve müzik ile insanın bölümleri arasında bir ilişki kurmuştur. Bu ilişkiye göre dans, şiir ve müzik sırasıyla vücut, zekâ ve kalbe denk gelmektedir. Vücut, zekâ ve kalp üçlüsünden en az biri eksik olduğunda insandan söz etmemiz mümkün olmadığı gibi, dans, şiir ve müzikten biri eksik olduğunda da gerçek bir sanat eserinden söz etmemiz mümkün değildir. Bunların hepsi birbirine bağımlıdır ve hiçbirisi ötekinden üstün değildir (Newman, 1924:187-188).

Wagner'e göre, geleceğin sanatını oluşturan üç sanattan biri olan dans, görünür olmayı sağlamaktadır. Şarkı söylemek insan bedenini gerektirir. Dans, şarkıyı görünür hale getirmektedir. İnsanın uzuvlarının duruşu, ruhsal olanı, şarkıyı, yani sözleri görünür kılmaktadır. Müzik en canlı halini insan sesiyle almaktadır. Burada şiir devreye girmektedir. Müziğin tatmin ediciliğini şiir sağlamaktadır. Şiirin tek başına mükemmel bir sanat çalışması olabileceğini söyleyen Wagner'e göre şiir okunmak için değil, harekete geçilmesi için yazılmıştır. Müzik ise insanın iki ayrı kutbu olan dans ve şiiri birbirine bağlamaktadır, bunun için müzik kalbe benzetilmiştir. Dans ve şiir müzik içerisinde aşk dolu bir karışıma dönüşecek ve melezlenip asıl doğalarını bulacaktır (Wagner, 1895:31-36).

Gerçek bir sanat yapıtı bütün sanatları içermelidir. Wagner, tragedyalarda görmüş olduğu bu birleşmenin yeniden sağlanması gerektiğini dile getirmiştir. Ancak onun devrimci sanat anlayışı *Gesamtkunstwerk* teorisi ile bitmemiştir. Antik Yunan'ın mirası olan tragedyanın, sadece bütün sanatların birleşmesiyle oluşmuş olmasından dolayı mükemmel olduğunu düşünmemektedir. Tragedyalar, aynı zamanda, Wagner'in

dönemindeki sanatlardan konu, sanatçının amacı ve toplumsallık bakımından da farklıdır. Wagner, bu gerçeği bildiğinden tragedyaların bütün özelliklerini ele almıştır. Geleceğin sanatı, tragedyalarda olan her şeyi içermelidir. Yani geleceğin sanatı bir yandan bütün sanatları birleştirmeli, diğer yandan konu olarak mitleri ele almalı ve sanatçı ile toplumun bakış açısının değişmesini şart koşmalıdır.

Wagner, geleceğin sanatını belirlerken önemli bir görüşü daha benimsemiştir. Bu görüş, operada söz ve müzik arasındaki tartışmalı ilişkiye dairdir. Wagner'in dönemi, İtalyan opera düşüncesinin hâkim olduğu dönemdir. İtalyan operalarında müziğin üstünlüğü yoğun biçimde hissedilmekte, söz yani şiir fazlaca geri planda kalmaktadır. O dönemde operadaki bu anlayışa karşı çıkan kişi Gluck olmuştur. Gluck, operada sözün müziğe üstünlüğünü sağlamaya çalışmıştır:

Müziğin yalnız metindeki mana ve mefhumu [kavramı] takviye eden müstakil bir heyecan unsuru olduğunu ileri süren Gluck, bu suretle İtalyan operasında büyük bir zaaf telakki ettiği müzik cambazlığını önleyerek, sesle söz arasında bir muvazene temin etmeye muvaffak olmuş ve bundan dolayı XVIII. asır sanat dünyasının ilk opera reformatörü olarak tanınmıştır. Binaenaleyh opera hakkındaki mülahazalarında [düşüncelerinde] metne fazla bağlanan Gluck'u, çok kere bestekâr olmaktan ziyade şaire de benzetmek mümkündür. Nitekim sanatkar, ilk defa 1769 senesinde Viyana'da temsil edilen "*Alceste*" operası için yazdığı mukaddimede [önsözde] şöyle der: "Bu operayı bestelemeye karar verdiğim zaman, her şeyden evvel, müziği maruz kaldığı suiistimalden kurtarmayı düşündüm. Bu suiistimal şarkıcının gururu ile bestekârın ihmali yüzünden İtalyan operasına arız olmuş ve bu suretle sahne sanatının en yükseği ve en güzeli olan opera, çok gülünç ve çok monoton bir vaziyete düşmüştür. (...) metnin ifadesini ve hadisenin ruhunu takviye ederek şiire yardım etmek ve dolayısıyla musikiyi hakiki kıymetine döndürmenin çarelerini aradım." (Altar, 1939:3)

Gluck, Wagner için bir yol gösterici olmuştur. Wagner, müzikli dramalarında Gluck'un yaptığı gibi müziği ön plana çıkararak, metnin geride bırakılmasını engellemeyi amaç edinmiştir. "Böylece şiirin ezgiye üstünlüğünü ve müziğin araç, sözün yani şiirin ise amaç olduğu çok tartışmalı teorisini gerçekleştirdi." (Ekren, 2016:128) Böylece Wagner, tepkileri göze alarak geleceğin müziğini oluşturmak için mücadele etmiştir. Bu mücadele, onun devrimci ruhunun göstergesi olmuştur.

Alman operalarının bir başka büyük sorunu, yukarıda da söylendiği gibi, bayağı konulara sahip olmasıdır. Hem Schopenhauer'den hem de Wagner'den aktardıklarımız da gösteriyor ki operaların konularının bayağı ve gülünç olduğu fikri o dönemde yaygın bir kanaattir. Wagner, döneminin sık opera konularını aşmak için gerçek sanat olarak gördüğü tragedyalardan yararlanmıştır. Tragedyaların konusunu ise mitler oluşturmuştur. Wagner için operada mitlerin kullanılması bir çıkış noktası olacaktır.

Wagner'ın geleceğin müziğine mitleri konu olarak seçmesinin ardında öncelikle Carl Maria von Weber hayranlığı olduğunu belirtmemiz gerekmektedir. Wagner, Weber'in *Der Freischütz* operasının Alman tinini taşıyan ilk opera olduğunu düşünmüştür. Bu opera konusunu Cermen efsanelerinden almıştır. Wagner de tıpkı bu operada olduğu gibi İskandinav ve Cermen efsanelerini operalarında kullanmayı tercih etmiştir. Ona göre geleceğin müziğinin ulusal bilinci temele alması gerekmektedir. Wagner de Alman milliyetçileri gibi mitolojileri önemsemiştir (Ekren, 2016:128-129).

Wagner sadece geleceğin müziğini tasvir etmekle kalmamış, bu müziğin ortaya çıkacağı toplumu da tarif etmiştir. Wagner'e göre on dokuzuncu yüzyılın insanı geleceğin müziği için hazır değildir. Her şeyden önce sanat kudret sahibi insanların hizmetine girmiş, kâr amacı güden bir kuruma dönüşmüştür.

Gerçek sanatın devrimci olması gerektiğinin altını çizen Wagner, gerçek sanat yapıtının döneminin topluma karşı çıkmakla var olabileceğini söylemiştir. Bütün medeni dünya toplumunun gerçek özünü sanayi oluşturmaktadır. Ahlaki hedefi altın kazanmak olan bu toplumda sanat sadece sıkılmış zihnin eğlence bahanesidir (Newman, 1924:184).

Geleceğin sanatının önünde duran engellerden biri dönemin insanının sanata olan bakışıdır. Bu insan yalnızca sanata değil kendine de doğru şekilde bakmayı becerememiştir. Wagner'e göre insanın kendine bu hatalı bakışı Hristiyan öğretinin bir mirasıdır. Hristiyanlığın bu mirasına şiddetle karşı çıkan Wagner, ileride bu düşüncesiyle Nietzsche'yi de etkisi altına alacaktır. Hristiyanlığın sunmuş olduğu insan anlayışına karşıt olarak doğanın insanını sunar Wagner:

Tabiat, insan tabiatı, ikiz kız kardeş olan kültür ve uygarlığa şunu ilan edecek: sizin içinizde olduğum sürece yaşayıp gelişeceksiniz, olmadığım sürece çürüyüp öleceksiniz. Devrimci insan: İnsan tabiat içerisinde gelişir ve tabiatla arasında benzerlik vardır. O insanı şekillendiren ve insanı düzene sokmaktadır. O olmadan gerçek bir insan hiçbir zaman gelmeyecektir. Gerçek sanat da modern kaprislere değil tabiata uymadıkça hiçbir zaman yaşamayacaktır. İnsan tabiatla benzer olduğunu anlayınca özgür olacaktır. Sanat da o zaman özgür olacaktır. Geleceğin sanatı herkesin katıldığı bir toplum olayı olacaktır. Yunan trajedisinin yok oluşundan beri birbirinden ayrılmış olan sanatlar, kısıtlı ifadeye sahipti. Onlar yeniden birleşecek. (Şatır, 1984:113)

Geleceğin sanatı, yeni eser, yeni sanatçı ve yeni izleyiciye ihtiyaç duymaktadır. Bunların her biri kendi üzerine düşen görevi bilmeli ve yerine getirmelidir. Wagner, kendi eserlerinde ve bu eserlerin sahnelenmesinde, yazmış olduğu kurallara uymuştur. Bununla da yetinmemiş, müzikli dramalarını sahneleyeceği yeni bir bina inşa edecek kadar yenilikçi bir tavır takınmıştır.

Bayreuth Opera Binası'nın inşası 1872'de başlayıp 1876'da bitirilmiştir. Dış cephe sadedir, çünkü Wagner'e göre ilginin sadece sahnede toplanması gerekmektedir. Oturma yerleri amfi tiyatro düzenindedir. Böylece izleyici sahneyi görmekte zorluk çekmemektedir. İzleyicilerin birbirini görmesi Wagner için önemsizdir. Onun için sahne her şeydir. Orkestrayı deri ve ahşap bir bölme altına gizlemiştir. Böylece müzik duyulmakta, ancak nasıl icra edildiği saklanmaktadır. Ayrıca Wagner sahnenin üzerine yerleştirilen kemerden bir tane de orkestranın bulunduğu yere inşa ettirmiştir. Bu Wagner'in "mistik körfez" dediği etkiyi sağlamaktadır. Mistik körfez, izleyiciler için bir yanılsamadır. Kemerler sayesinde sahne uzak bir yer, sanatçılar ise insanüstü varlıklar gibi görünmektedir. Wagner binada yapmış olduğu bu düzenlemelerle tiyatrodaki disiplin sağlamış ve sahne, yaşamın tümü durumuna gelmiştir. İzleyici sahnedeki etkinlikten kopmak gibi bir seçeneğe sahip değildir. Wagner'in dinleyicisi onun müziğini anlayamıyordu ama Wagner'in beklentisini biliyordu. Wagner bu bakış açısını onlara kazandırmıştı. İzleyiciler kesintisiz ve sonsuz müziğe kendilerini bırakmak zorundaydılar. Böylece Wagner izleyicinin karşılık vermesini önlemiş, sadece görüp işitmelerini sağlamıştı. Nitekim Wagner izleyicisinin saatler süren gösterilerde sessiz kalması opera ile temas kurduğunun göstergesidir (Sennett, 2016:266-267).

Wagner'in geleceğin sanatına inancı her zaman tam olmuştur. Onun geleceğin sanatını kurmak olarak gördüğü şey operayı yenilemek değil bir devrim yapmaktır. Bu devrimin kanıtını, geliştirdiği müzikli drama kavramında görmekteyiz. Wagner eserlerinin hiçbir zaman standart operalar olarak algılanmasını istememiştir. Onun eserleri opera değil, müzikli drama olarak anılmaktadır.

3.4. *Leit* Motif ve Tristan Akoru

Döneminin opera anlayışını eleştiren Wagner'in teorik görüşleri ile eserleri arasında sağlam bir denge görmekteyiz. Wagner standart bir besteci değildir. O aynı zamanda kullanmış olduğu tekniklerle düşüncelerini eserlerinde gerçekleştirmeyi başarmıştır. Müzikte kullandığı iki önemli teknik, *leit* motifler ve Tristan akorudur. Bu iki teknikten kısaca bahsetmek Wagner'in müziğini anlamamızı kolaylaştıracaktır.

Wagner'de *leit* motif, değişime uğramaksızın tekrar edilen değil, sürekli değişen, gelişen ve çeşitlenen temel müzik cümlesidir. *Leit* motifler, çağrışım aracılığıyla eserdeki bir karakteri, olayı, yeri ya da düşüncüyü temsil etmektedir. *Leit* motifler birbirleriyle bağlantılı olarak eser boyunca süren bir ağ oluştururlar ve dramatik işlevi yerine getirme

gücüne sahiptirler. Geçmişe ve geleceğe uzanabilirler. Wagner bu tekniği kullanarak her şeyi birbirine bağlamaktadır. Böylece geleneksel müziğin sınırlı ezgi anlayışını aşmış ve onun yerine sonsuz ezgi anlayışını getirmiştir (Ekren, 2016:134- 135).

Leit motifler, dinleyicide bir yeri, kişiyi ya da olayı tanıtmaya ve hatırlatma görevini üstlenmektedir. Toptan etkisine bakılırsa da *leit* motiflerin, eserin hissettirmeyi amaçladığı duyguyu dinleyiciye taşıdığı söylenebilir. Böylece dinleyicinin eserle bağının kopmamasının sağlandığı da düşünülebilir. Wagner'in müzikli dramalarının uzunluğu göz önüne alındığında, *leit* motiflerin dinleyicinin ilgisini canlı tutmaya yaradığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Wagner, *leit* motifler dışında sonsuz ezgiler de kullanmıştır. Sonsuz ezgilerin kullanılma amacı, dinleyiciye sonsuzlukla ilişkili olan metafizik çağrışımlar sunmaktır. Geleceğin müziğini kuracak olan sonsuz ezgiler, eseri bitişe hazırlama görevine sahip olan kadansların, duraksamaların kaldırılmasıyla sonsuzluklarını elde ederler. Wagner için sonsuz ezgilerin kullanılması estetik amaçlıdır, teknik ise ikinci planda kalmaktadır (Ekren, 2016:135-136).

Wagner'in müzikli dramalarında kullanmış olduğu başka bir teknik ise Tristan akorudur. Adını Wagner'in ünlü eserlerinden biri olan *Tristan ve Isolde*'den almış olan Tristan akoru, dinleyiciyi germek, aşkın verdiği ıstırapı dinleyiciye ulaştırmak gibi işlevlere sahiptir. Wagner Tristan akorunu hem Schopenhauer felsefesine uyacak şekilde hem de müzikal gerekçelerle kullanmıştır:

Müziğe inanılmaz bir anlam ve derinlik hatta gerginlik katan disonans akor müthiş bir etki yaratır... Topu topu dört ses ile meydana gelmiş olan bir akorun böylesi bir etki yaratmış olması şaşırtıcıdır. Fa, Si, Re diyez ve Sol diyez notalardan ibaret olan Tristan akoru eşsiz bir güzelliğe sahiptir. Eser boyunca çeşitli defalar akor duyulur ve her seferinde farklı bir etki yaratır. Tristan akoru müzik tarihinde önemli bir değişim basamağını sergiler: tonalitenin çözülmesini, disonans (uyumsuz) akorların zaferini simgeler. Tristan akoru sadece Wagner'in Schopenhauer'in kötümser felsefesinin etkisinde duyduğu ıstırap dolu aşkı ve yarattığı gerilimi ifade etmek için arayıp bulduğu kişisel bir tını olarak anlaşılırsa müzikal açıdan çarpık bir perspektife yerleşmiş oluruz. Müzikal açıdan doğru perspektif Tristan akorunun bir tercih değil bir zorunluluk olduğunu bize gösterir. (Ekren, 2016:130-131)

3.5. Tristan ve Isolde Efsanesi

Wagner'in *Tristan ve Isolde* adlı müzikli dramasının konusu, tarihi çok eskilere uzanan bir aşk efsanesine dayanmaktadır. İngiltere'den Fransa'ya, Fransa'dan da Almanya'ya gelinceye kadar birçok serüven yaşamış olan bu efsane birtakım değişiklikler geçirerek Wagner'in müzikli dramasının konusunu oluşturmuştur:

Tristan ve Isolde öyküsünün İngiltere’de Selt’ler arasında ortaya çıktığı, oradan da Fransa’nın Brittany bölgesine geçtiği sanılır. Halk arasında ağızdan ağza dolaşan bu öyküyü ilk kez Crestien de Troyes ve La Chevre adındaki Fransız ozanları kaleme almışlar, ancak bu metin yok olmuş, zamanımıza kadar gelememiştir. Bu öykünün bize kadar -o da bölük pörçük- gelebilen yazılı şekilleri onikinci yüzyılda, önce Beroul sonra da Thomas adındaki ozanların yazdıkları şiirlerdir. Eilhart d’Oberge adında bir Alman ozanı 1170’de Beroul’un şiirini Almancaya çevirmiş. Onüçüncü yüzyıl başlarında da -1210’da- bir başka Alman, halk ozanı Gottfried von Strassbourg bu kez gerçek öyküye Bereol’unkinden daha yakın bulduğu Thomas’inkini aktarmış Almancaya, yalnız bunu yaparken Eilhart’ın çevirisinden de bazı şeyler almış. Wagner’in eseri Gottfried’inkine dayanır. Ancak öyküde kendi amacına uygun başka değişiklikler yapmıştır. (Şatır, 1984:123)

Tristan ve Isolde efsanesinin farklı bölgelerde farklı versiyonlarını bulmak mümkündür. Ancak Wagner’in *Tristan*’ında etkili olan Strassbourg’un öyküsüdür. Bundan dolayı biz Strassbourg’un öyküsünü ele alacağız. Strassbourg’un öyküsü, Cornowal Kralı Mark’ın kız kardeşi ile Loonnis Kralı Rivalen’in evlenmesiyle başlamaktadır. Kral Rivalen bir savaşta ölür. Kocasının acısına dayanamayan Kraliçe de Tristan’ı dünyaya getirdikten kısa süre sonra ölür. Hem sanat hem şövalyelik eğitimi alan Tristan on beş yaşına gelince Norveçli tüccarlar tarafından kaçırlır ve Cornowal sahillerine bırakılır. Cornowal Kralı, yeğeni olduğunu bilmeden Tristan’ı yetiştirir ve onu şövalyesi yapar. Bu sırada İrlanda, Kral Mark’ın ülkesine, haraç istemek için şövalye Morholt’u göndermiştir. Tristan’la dövüşen Morholt başından ağır bir darbe alır, Tristan’ın kılıcının bir kısmı Morholt’un başında saplı kalır. Ancak Tristan da Morholt’un zehirli kılıcı ile yara almıştır. Yara çok kötü koktuğu için Tristan’ın yanına kimse yaklaşamaz. Kendini kadere bırakan Tristan bir gemiye binerek rüzgârın götürdüğü yere gitmeye karar verir. Rüzgâr onu İrlanda’ya getirir. Tristan, kimliğini gizleyerek kendini halk ozanı olarak tanıtır. Kraliçe tarafından iyileştirilen Tristan, prenses Iseut’a müzik sanatını öğretir. Bir süre sonra Tristan, dayısı Kral Mark’ın yanına geri döner. Bu sırada halk tarafından evlenmeye zorlanan Kral Mark, Tristan’ın anlattığı Iseut’tan çok etkilenir ve Tristan’dan Iseut’u gelin olarak getirmesini ister. Tristan bunun için İrlanda’ya gittiğinde halka musallat olan bir ejderi öldürür, kendisi de baygın düşer. Ejderi öldürenin Tristan olduğunu öğrenen Iseut, Tristan’ı sarayına götürüp iyileştirir. Ancak Iseut Tristan’ın kırık kılıcından, onun dayısı Morholt’un katili olduğunu anlar. Tristan aşkını ilan ederek Iseut’u yumuşatır. Sonrasında Tristan ejderi öldürmesinin karşılığı olarak Iseut’u dayısına götürmek için antlaşma yapar. Kraliçe, kızı Iseut’un kralla olan evliliğinde mutlu olması için bir aşk iksiri hazırlatır. Tristan ve Iseut Cornowal’e doğru yola çıkarlar. Yolculuk sırasında aşk iksirini içerler ve birbirlerine âşık olurlar. Cornowal’e vardıklarında Kral ve Iseut’un düğünü gerçekleşir. Ancak Tristan ve Iseut yasak aşk yaşamaya başlarlar. Kısa süre sonra aşkları ifşa olur ve Tristan ülkeden kovulur. Sonra da Beyaz Elli Iseut adlı bir kadınla evlenir.

Strassbourg'un ölümü nedeniyle öyküsü burada son bulmaktadır. Onun öyküsünün devamı, Ulrich von Türheim ile Heinrich von Freiberg adlı iki ozan tarafından getirilmiştir. Bu iki ozanın şiirine göre Tristan tekrar yaralanır ve kendisini iyileştirmesi için Zarif Iseut'u çağırır. Iseut gelmeyi kabul ederse gemi beyaz yelkenle, reddederse siyah yelkenle gelecektir. Tristan'ın yaralanma haberini alan Zarif Iseut gemiye beyaz yelken taktırarak yola çıkar. Ancak Tristan'ın karısı Beyaz Elli Iseut kıskançlığa kapılarak gelen geminin siyah yelkenli olduğunu söyler. Tristan acı içinde yere yığılır. Karaya ayak basan Iseut ise Tristan'ın ölüsünü kollarının arasına alarak ölür. Kral, onlarınkinin "iksirli" bir aşk olduğunu öğrendiğinde, onları kutsar ve ikisini aynı mezara gömer.

Strassbourg'un öyküsündeki birkaç farklı olaya dikkat çekmemiz, Wagner'in *Tristan ve Isolde* adlı müzikli dramasını daha iyi anlamamıza yardımcı olacaktır. Her şeyden önce Strassbourg'un Tristan'ı doğaüstü bir olayla başlamaktadır. Bu öyküde masallara yaraşır bir ejder öldürme sahnesi vardır. Bunun dışında öykünün asıl metninde, Tristan'la aşk yaşarken Iseut'un kocasına birtakım oyunlar oynadığını görmekteyiz. Burada yazarın yapmak istediği şey bütün insanlığı anlatmaktır. "Isolde'nin kocasına oynadığı oyunlar, kurnazlıklar insanı tasvir etmektedir aslında." (Dry, 1913:21-22)

Strassbourg'un *Tristan ve Iseut* öyküsünde saf bir aşktan ziyade küçük hileler ve kurnazlıklar görmekteyiz. Aşk iksiri bu aşkı mazur gösterse bile aşkın saflığı temasının biraz geride kaldığını söyleyebiliriz. Strassbourg'un bu öyküsü Wagner'in elinde değişecek, aşk biraz daha saf bir hale sokulacak, ıstırapın tonu artacak ve Wagner'in Tristan'ı bütünüyle sıradan insana hitap edecektir.

3.6.Wagner'in *Tristan ve Isolde*'si

Wagner'in Mathilde Wesendonck'a duyduğu aşk ve Schopenhauer'in irade metafiziğinden etkilenişi *Tristan ve Isolde*'nin oluşmasında büyük pay sahibi olmuştur. Wagner, bütün bu etkiler ışığında eserini oluştururken, Strassbourg'un metnini olduğu gibi almamış, üzerinde birçok değişiklik yapmıştır. Bu değişikliklerden en açık görüneni Isolde konusundadır. Öncelikle Strassbourg'un Iseut'u Wagner'in müzikli dramasında değişikliğe uğrayarak Isolde adını almıştır.

Wagner efsanede kendine özgü değişiklikler yaparken, Beyaz Elli Iseut karakterini eserinde kullanmamıştır. Bu Tristan ve Isolde arasındaki aşkın saflaşmasını sağlamıştır.

Ayrıca Kral Mark'ın arkasından çevrilen hilelerle kurnazlıklar da Wagner tarafından kaldırılmıştır. Böylece Isolde'nin masumiyetinin korunduğunu söyleyebiliriz. Ayrıca müzikli dramaya Melot adlı bir karakter eklenmiştir. İleride de gösterileceği gibi bu karakter Tristan'ın en yakın arkadaşı ve aynı zamanda ona ihanet eden kişi olacaktır.

Wagner'in *Tristan ve Isolde*'sinin biçimsel yapısına değinelim: Öncelikle, müzikli dramada toplamda dokuz rolün varlığını görmekteyiz. Bunlar, Tristan (Tenor), Isolde (Soprano), Kral Marke (Bas), Kurwenal (Bariton), Melot (Tenor), Brangane (Mezzo-Soprano), Çoban (Tenor), Denizci (Tenor) ve son olarak Dümenci'dir (Bariton).

Wagner'in *Tristan*'ı üç perdeden oluşmaktadır. Drama, Tristan ve Isolde'nin Cornowal'a doğru yola çıkmasıyla başlamaktadır. Tristan'ın çocukluğu, Kral Marke ile olan ilişkisi, Morold'un ölümü ya da Tristan ile Isolde'nin tanışması seyirciye gösterilmemiştir. Ancak oyun içinde kurulan bazı diyaloglar bize hikâyeyi az çok anlama olanağı sunmuştur. Cornowal'a uzanan gemi yolculuğu ile başlayan birinci perde, Tristan ve Isolde'nin aşk iksiri içip karşı konulamaz aşklarını birbirlerine itiraf etmeleri ile son bulur. İkinci perde Cornowal'da, Isolde'nin odasının önündeki bahçede Tristan'ı beklemesi ile başlar. İkinci perde âşıkların Kral Marke'ye yakalanması, Tristan'ın Melot ile dövüşürken yaralanması ile son bulur. Üçüncü perde ise yaralı Tristan'ın acı içinde Isolde'yi beklemesiyle başlar. Dramanın finalini oluşturan bu sahnede âşıklar ölürlere ve Marke tarafından kutsanırlar.

Tristan ve Isolde'de birçok farklı motif duyarız. Wagner, her olayı motiflerle seyirciye aktarmıştır. Bunun nedeninin, seyircinin olayları daha iyi anlaması, duyguların seyirciye daha iyi aktarılması olduğu söylenebilir. Bu motiflerin en önemlileri ve eser boyunca sık sık tekrarlananları, bakış, arzu, aşk iksiri, kurtarıcı ölüm, kader ve deniz motifleridir.

Eserin ilk sahnesi İrlanda'dan Cornowal'a doğru yola çıkan gemide başlamaktadır. Gemide bir çadır içerisinde Isolde'nin mahrem dünyası gösterilmektedir. Isolde, zengin örtülerle çevrelenmiş kanepededir. Bu sırada denizcilerden biri, İrlandalı bir âşık için bir şarkı söylemektedir. Şarkının üçüncü kısmı Isolde'nin yolculuktan duyduğu rahatsızlığı açığa vurur. Isolde, denizcinin kendisiyle dalga geçtiğini sanmaktadır. Burada işlenen motif, Isolde'nin ruhuna uygun şekilde "kurtarıcı ölüm" motifidir (Dry, 1913:36).

Isolde ile kendisine eşlik eden sadık hizmetkârı Brangane arasında bazı konuşmalar geçer. Bu sırada Tristan güvertede denizi seyretmekte, denizcilerin şarkısı duyulmaktadır. Isolde Brangane'yi yolculuğun ne zaman biteceğini öğrenmeye gönderir. Brangane yolculuğun

bittiği haberini getirir. Bu sırada yolculuk boyunca Tristan sürekli olarak Isolde'den kaçmaya çalışmıştır. Isolde de uzaktan Tristan'ı seyretmektedir.

Bu sahnede hâkim olan motif, deniz motifidir. Isolde Tristan'a bakarken denizcilerin söylediği şarkı aslında Isolde'nin Tristan'a ait olduğunu ve ondan koparıldığını vurgulamaktadır. Burada ölüm melodisi motifi devreye girmektedir. Böylece onların aşkını ölümün kutsaması gerektiği vurgulanmaktadır (Dry, 1913:38).

Burada Isolde Tristan'a bakarken kendi kendine bir şarkı söylemeye başlar:

Sen seçilmişim,
Kaybettiğim
Gururlu ve eşsiz
Güçlü ve kederli
Ölüme mahkûm baş!
Ölüme mahkûm kalp! (Şatır, 1984:149)

İlk dizelerde bizleri arzu motifi karşılamaktadır. Son dizelerde ise arzu motifinin yerini kader motifi almaktadır. Isolde bu şarkıdan sonra hizmetçisi Brangane ile Tristan hakkında konuşur. Isolde Brangane'ye Tristan'ı çağırmasını emreder ancak Tristan, dümeni bırakamayacağını söyleyerek Isolde'nin çağırısını reddeder. Bu sahnelerde kader motifi ve deniz motifi tekrar duyulur. Son olarak Cornowal kıyılarına yanaşılması ile Marke'nin memleketi motifini duyarız (Şatır, 1984:149).

Karaya yanaşmıştır. İçten içe sevdiği adamın onu Kral Marke'ye gelin olarak götürmesine zaten öfkeli olan Isolde'nin kızgınlığı ve nefreti Tristan'ın yanına gelmemesiyle daha da artmıştır. Brangane'ye annesinin her ihtimale karşı hazırladığı ölüm iksirini getirmesini emreder. Brangane'nin karşı çıkışlarına rağmen Isolde fikrini değiştirmez. Brangane çaresiz bir şekilde efendisinin emrine uymak zorunda kalır. Ancak Isolde'ye ölüm iksiri yerine aşk iksirini verir.

Wagner bu sahnede iki zıt durumu bir arada vermiştir. Sahnede Isolde'nin ruh halinin berbatlığı ile denizci korosunun neşesi arasında karşıtlık vardır. Marke'nin uşağı Kurwenal bir halk müziği eşliğinde içeri girer ve karanın görüldüğünü duyurur. Isolde Tristan'ı çağırır ve Brangane'ye kabı zehirle doldurmasını emreder. Tristan içeri girer.

Tristan ve Isolde ilk kez karşı karşıya gelmiştir. Hiçbir şey söylemeden bir süre bakışırlar. Karşılaşmalarındaki bu sessiz duruş orkestra tarafından çeşitli motiflerle dile getirilir.

Morold'un öldürülmesinden dolayı Isolde'nin duyduğu kızgınlığı gösteren yeni bir motif, Isolde'nin kızgınlığı motifi, kader motifi, Tristan'ın kederleri motifi ve ölüm motifi sıra sıra işlenir (Şatır, 1984:153).

Aralarında geçen birkaç cümleden sonra Isolde Tristan'a aralarındaki kan borcunu hatırlatır. Sözü edilen kan borcu Isolde'nin nişanlısı Morold'un öldürülmesinden kaynaklanır. Tristan bu borcun ödendiğini, barışın yapıldığını Isolde'ye hatırlatır. Ancak Isolde kararını değiştirmez:

Orası değildi Tantris'i gizlediğim,
ve Tristan'ı avucumun içinde bulundurduğum yer...
Ve onun ettiği yemini ben etmedim;
Suskun kalmasını öğrenmiştim.
Sakin odamda o hasta yatarken,
ve ben yanında kılıçla beklerken sessiz,
suskundu dudaklarım,
elime engel oldum (Şatır, 1984:154).

Daha önceden de belirttiğimiz gibi Wagner, diyaloglar aracılığı ile geçmişe atıflarda bulunmuştur. Isolde yukarıdaki konuşmasında Tristan'dan Morold'un intikamını almaya niyetlenmesini hatırlatır. Kendini Tantris olarak tanıtan Tristan, ejderhayı öldürmüş ancak kendi de yaralanmıştır. Isolde onu saklamış, yaralarını iyi etmiştir. Isolde kırık kılıcı görünce Tristan'ın Morold'un katili olduğunu anlar ama onu öldürmeye kıyamaz. Ancak bu sahnede birikmiş kan borcunu ister Isolde. Tristan ise Isolde'nin isteğine karşı koymaz. Ancak Isolde'nin başka bir planı vardır. Tristan'ı öldürmeyi değil onunla birlikte ölmeyi istemektedir. Isolde barışmalarının şerefine kadeh kaldırmalarını ister. Ancak Tristan öleceğini anlamıştır ve kadere boyun eğer. İkisi de zehir sandıkları aşk iksirini içerler.

Tristan ve Isolde ölümü beklerken ikisinde de şiddetli bir aşk doğar. Birbirlerinin isimlerini söyleyerek sarılırlar. Bu sırada dışarıdan Kral Marke'nin gemiye yaklaştığı duyulur. Hizmetçi Brangane âşıkların yakalanmasından korkar. Zehir yerine koymuş olduğu aşk iksirinin yaratacağı felaketten ürkmektedir:

Eyvah! erken bir ölüm yerine,
kurtuluşu olmayan sonsuz elem!
Budalaca bağlılığın aldatici sonucu şimdi bedbaht meyvelerini veriyor (Şatır, 1984: 155).

Kralın gelmek üzere oluşu Brangane'yi korkuturken Tristan ve Isolde aşkın etkisiyle kendilerinden geçmişlerdir. Brangane'nin uyarıları, etraftan gelen sesler âşıklar üzerinde bir etki yapmaz. Brangane yakalanmaması için Isolde'yi korur. Bir süre sonra kendilerine gelmeye başlayan âşıklar içtiklerinin zehir değil aşk iksiri olduğunu öğrenirler. Yarı baygın haldeki Tristan'ın konuşması önemli bir detayı vurgulamaktadır:

Ah, üzüntü dolu saadet!

Ah Hileye kör olmuş mutluluk! (Şatır, 1984:155)

Müzikli dramanın ikinci perdesi Isolde'nin odasının önündeki bahçede geçmektedir. İki âşık bir araya gelmek için, Kral Marke'nin askerleriyle birlikte av şölenine gitmesini beklemektedir. Av borusu işitilir işitilmez Brangane'nin engellemelerine rağmen Isolde meşaleyi söndürür. Meşalenin sönmesi ile Tristan gelir ve iki âşık gece karanlığında buluşur. "Bu bölümler arasında duyulan *Frau minne* motifi, aşk, vecd, ve sabırsızlık motifidir." (Şatır, 1984:157)

Dramanın ikinci perdesinde önemli bir karşıtlık bulunmaktadır: gündüz ve gece. Âşıklar yalnızca geceleri, gizlice bir araya gelmektedirler. Bundan dolayı iki âşık için gece kutsalken gündüz âşıklara zulmeden bir hainden başka bir şey değildir. Âşıklar bir araya geldiklerinde geceye övgüler yağdırırken gündüze lanet okurlar. Tristan gündüzün kendilerine verdiği acıyı şu ifadelerle anlatır:

Gün! Gün, etrafında donuk titreşen gün...

Geri çekti seni benden!

Gözlerimi sevindiren gün,

Kalbimi bedbaht etti.

Isolde nasıl benim olabilirdi

Gün'ün parlaklığı içerisinde? (Şatır, 1984:158)

Gün düşman, gece kutsaldır iki âşık için. Burada günü yaşam, geceyi ölüm ile eşleştirebiliriz. İki âşık için gün yaşam gibi acılarla doludur. O aldatıcı, yanılsamalarla dolu bir etkiye sahiptir. Oysaki gece onları aşka kavuşturmaktadır. Isolde bu düşünceler içerisinde günü ve geceyi şöyle anlatır:

Gün'ün sahte parıltısına yakalanarak,

şeytanca tuzağı içerisinde ,

yanan aşkın onu sardığı kalbimin derinliklerinde,

ondan nefret ettim...

Seni bana bir hain olarak gösteren Gün'ün ışığından kaçmak istedim:
Gece'nin içerisine, seni de birlikte alarak
Kalbimin tüm aldatmalara son vermemi emredeceği Gece'nin içerisinde...
Orada sana sonsuz aşkla bağlanmak,
seni benimle birlikte ölüm'e vakfetmek için. (Şatır, 1984:159)

İki âşık için ölüm korkulacak bir şey değildir. Aksine yaşamda ayrılan âşıkların sonsuza dek kavuşmasını ölüm sağlayacaktır. Ancak gün iki âşığı ayırmak için geri dönecektir. İki âşığın kavuşma yanılması Tristan'ın arkadaşı Melot'un hainliği ile bölünür. Melot Tristan ve Isolde'nin aşk yaşadığını Kral Marke'ye söylemiştir. Bunun üzerine Kral Marke ava gidecekleri yalanını söyleyerek yasak aşkı ortaya çıkarır. Tristan ile hain Melot dövüşürler. Tristan ağır bir yara alır. İkinci perde burada son bulur.

Üçüncü yani son perde, sadık yardımcı Kurwenal'ın Tristan'ın yaralı bedenini kaçırarak onu doğduğu topraklara getirmesiyle başlamaktadır. Tristan acılar içinde yatmaktadır. Isolde'ye gelmesi için haber yollanmıştır. Isolde'nin gelişini bekleyen Tristan güne olan nefretini dile getirir. Bu sırada gün motifi duyulur:

Isolde hala Güneş ülkesinde!
Gün'ün ışığında hâlâ Isolde!
Ne özlem!
Onu görmek için ne arzu!
Arkamda duyduğum çarpma
Ölümün kapanan kapısıydı:
Şimdi yine ardına kadar açık duruyor.
Güneşin ışınları açtı onu
Gözlerim açık olarak çıkmam gerekti Gece'den
onu aramak, onu görmek, onu bulmak için
Tristan için yalnız onunla ölmek, yok olmak bahşedilmiştir.
Eyvah, içimde solgun ve ürkek, Gün'ün vahşi tahrikleri uyanıyor;
menhusçasına aklıma aldatmalar ve kötülükler sokuyor!
Işığınla lanetlenesin.
Gün! İstirabıma sonsuza dek tanık mı olacaksın?
Beni gece bile ondan ayıran ışık yanacak mı sonsuza dek! (Şatır, 1984:164)

Nihayet Isolde'nin gemisi görünmüştür. Tristan heyecanla yarasının sargılarını çözer ve Isolde'ye doğru gitmeye çalışır. "Tristan'ın sargılarını söküp atması onda daha önceden de ifadelendirilmiş olan ölüm isteğinin, Isolde ile ölümde birleşme özleminin

tezahürüdür.” (Şatır, 1984:167) Tristan ve Isolde karşı karşıya gelirler. Tristan, Isolde’nin adını sayıklayarak yere yığılır. Isolde sevdiği adamın ölüsünü kollarına alır: “İşte geldim, bak ben geldim, sevgilim! Uyan, bir kez daha, seslenişimi dinle!” (Şatır, 1984:167)

Bu sırada Kral Marke’nin gemisi karaya yanaşmıştır. Kurwenal âşıkları korumaya çalışır. Ancak Kral Marke, savaşmak için değil âşıkları birleştirmek için geldiğini anlatır. Brangane’den aşk iksiri içtiklerini öğrenmiştir. Tristan’ın öldüğünü öğrenince kedere boğulur. Kral Marke, Isolde ile konuşmaya çalışır. Ancak Isolde kendinde değildir. Tristan’ın ölüsüne sarılır: “Böyle ölebiliriz ancak, bir olarak.” (Şatır, 1984:169) Sevdiği adamın üzerine kapanarak ölür. Kral Marke iki âşığı kutsar. Perde kapanır, Wagner’in müzikli draması son bulur.

BÖLÜM 4: SCHOPENHAUER'İN İRADE KAVRAMINI WAGNER'İN *TRISTAN VE ISOLDE* ADLI MÜZİKLİ DRAMASI İLE OKUMAK

Wagner'in felsefe ile kurmuş olduğu ilişki öylesine köklüdür ki onun bir besteci mi yoksa felsefeci mi olduğu rahatlıkla bir tartışma konusu olabilir. Wagner'in felsefeci olarak görülebilmesini sağlayan en önemli unsurun, onun felsefe birikimine sahip olmasından çok bu birikimi bestelerinde ve müzik ile ilgili devrimci yazılarında kullanması olduğunu söyleyebiliriz. Felsefe ile onun eserleri arasındaki ilişkiye baktığımızda Wagner'in özellikle Schopenhauer ile kurmuş olduğu bağın önemini açıkça görebilmekteyiz. Bu bağ öncelikle Wagner'in *Tristan ve Isolde* adlı müzikli dramasında görülmektedir. *Tristan ve Isolde* neredeyse Schopenhauer'in felsefesinin sahnelenip önümüze konmuş halidir. Wagner'in Schopenhauer'in felsefesinden etkilendiği başlıca kavram irade kavramıdır. Schopenhauer'e göre insan iradenin kölesidir ve tasarım olarak dünya sadece bir yanılsamadan ibarettir. Wagner, Schopenhauer'in bu görüşünden etkilenmiş ve eserlerinde bu görüşü kullanmıştır. Tıpkı Schopenhauer'de olduğu gibi Wagner'de de bu dünya insan için ıstıraptan başka bir şey değildir ve yine Schopenhauer'de olduğu gibi ıstıraptan kurtulmanın yolu ölümdür. İşte *Tristan ve Isolde*'de de ana temalar dünyanın ıstırapı ile bu ıstıraptan kurtuluşu sağlayan ölümdür. Bu iki tema bize Tristan ve Isolde'nin sonsuz aşkı üzerinden verilmektedir.

Wagner, Schopenhauer felsefesini kendi çalışmalarının temeline koyarken birtakım temel kavramlar benimsemiştir. İlk kavram, sıklıkla üzerinde durduğumuz iradedir. Diğerleri ise sırasıyla iradenin reddi, feragat, kötümserlik ve acıdır. Schopenhauer etkisiyle yazılan Wagner eserlerinde bu kavramlar kendilerini hissettirmekte, Wagner'in hem sanat kuramının hem de müzikle ilgili düşüncesinin omurgasını oluşturmaktadır (Ülger, 2014:207).

Yukarıda anılan kavramların her biri *Tristan ve Isolde*'de kendini göstermektedir. Eser boyunca iki âşık dünyayı yani yaşama isteğini yadsımışlardır. Tristan'ın Kral Marke için Isolde'den vazgeçtiğini görmekteyiz. Bu vazgeçiş, âşıkların birbirlerinden uzak oluşu, onları ayıran dünyaya karşı kötümser olmalarına ve acı çekmelerine neden olmaktadır.

İki farklı alanda çalışıp da verimli bir işbirliği kurabilmiş çok az kişi görmekteyiz. Goethe-Schiller, Marx-Engels, Platon-Aristoteles gibi alan birliği olan kimseler arası ortaklıkları kolayca düşünürüz. Schopenhauer-Kant, Wagner-Beethoven gibi eşleşmeler

daha doğal görünür bize. Yani genellikle filozofların filozoflardan, bestecilerin bestecilerden etkilenmesi daha sağlam birlikler oluşturacakmış gibi gelmektedir bize. Ama burada, bütünüyle farklı iki alandan iki ismi, Schopenhauer ile Wagner'i yan yana görmekteyiz (Magee, 2001:129).

Schopenhauer ve Wagner'in farklı alanlardan olması ile ortaya çok daha güçlü bir ortaklaşmanın çıktığını söyleyebiliriz. Öyle ki, müzik ve felsefenin bu birliği, eşsiz bir sentez sunmaktadır.

4.1. *Tristan ve Isolde*'nin Sahnelenme Öyküsü

Tristan ve Isolde eserinin seyirciyle buluşma öyküsü son derece ilginçtir. *Tristan ve Isolde*'yi yazdığı dönemlerde Wagner, ekonomik sıkıntılar içindedir ve genç bir çift olan Wesendonck'ların desteği ile sanat yaşamına devam etmektedir. Wesendonck çifti Wagner için önemlidir. Çünkü vermiş oldukları ekonomik destek dışında, Wagner'e *Tristan ve Isolde*'yi Mathilde Wesendonck'a duyduğu aşkın yazdırdığı söylenir. Wagner için bu imkânsız bir aşktır, çünkü Mathilde gibi kendisi de evlidir. Bu dönem Wagner için hem Mathilde'ye olan özlemi hem de eşi Minna'nın kıskançlık krizleriyle geçmiştir. İkinci olarak bu eserin yazılışı sırasında Wagner, Schopenhauer felsefesinin etkisindedir. *Tristan ve Isolde*'nin ortaya çıkmasını, bu aşk ve bu etki sağlamıştır. Wagner için bu dönem hem mali hem de manevi olarak yıpratıcı geçmiştir.

Bir süre sonra Wagner için talihsizlikler dönemi bitmiş, Bavyera Kralı II. Ludwig'in desteğini almıştır. Bu küçümsenecek bir destek değildir. Kral Ludwig, Wagner hayranı biri olarak elindeki imkânları Wagner'in ayaklarına sermiştir. Kral Ludwig gerçek bir Wagner hayranı olmuştur. Neuschwanstein Şatosu bu hayranlığın eseri olarak kral tarafından inşa ettirilmiştir:

Tarihin bu en sıra dışı kralı şatonun projesini bir mimar yerine sahne dekoru tasarımcısı olan bir sanatçıya; Christian Jank'a çizdirmiştir. Şatonun odalarının duvarları Wagner'in müzikli dramalarından esinlenerek yapılmış dev tablolar ve fresklerle bezenmiştir. Kralın yatak odasının duvarı '*Tristan ve Isolde*' müzikli dramasından aşk iksirini içme sahnesini canlandıran bir tabloyla süslüdür. Hemen her eşya Wagner'in ünlü Kuğu Şövalyesi efsanesini anlatan '*Lohengrin*' adlı eserinden esinlenerek kuğu şeklinde tasarlanıp, yapılmıştır... Temeli 1869'da atılan bu muhteşem şato Wagner olayının eşi benzeri görülmemiş etkisinin sonucu olarak dikilmiş ve bu olayın biricikliğinin kanıtı olan bir anıt olarak, Alp dağlarının muhteşem manzaralarıyla bütünleşerek tarihteki yerini almıştır. (Ekren, 2016:88)

Ekonomik sıkıntıların aşılması Wagner için her şeyin iyi gittiği anlamına gelmez. *Tristan ve Isolde*'nin temsili farklı sebeplerden defalarca ertelenmiş, bu ertelemeler Wagner'e karşı olanları kışkırtmıştır. Eserin sergilenmesi sırasında yaşanan birtakım talihsizliklerin

dışında, ilk temsil dönemi bir ölümle son bulmuştur. Öyle ki Wagner'in eserine kavuşması Tristan ve Isolde'nin birbirine kavuşması gibi trajik olmuştur.

İlk sorun *Tristan ve Isolde*'nin ilk gösteriminin yapılacağı gün yaşanmıştır. Wagner'in evine borçlarından dolayı haciz gelmiştir. Son anda durdurulan haciz, yaşanacak olayların belirtisi gibidir. Nitekim en büyük güçlük, Isolde rolünü oynayan sanatçının sesinin kısılması olmuştur. Bu olay yüzünden gösterinin ertelenmesi, Wagner karşıtlarının sesini gürleştirmiştir. Wagner karşıtlarına göre *Tristan ve Isolde* sahnelenmesi imkânsız bir eserdir. Bu kişiler Wagner'i en yetenekli sopranolardan birinin sesini mahvetmekle suçlamışlar ve geleceğin müziği teorisiyle alay etmişlerdir. *Tristan ve Isolde* de alaya alınmış, eserin parodileri sahnelenmeye başlamıştır. Ancak bütün aksiliklere, eleştirilere ve engellere rağmen eser nihayet seyirci karşısına çıkmayı başarmıştır. Çoğu izleyici eseri anlamamıştır, ancak Wagner yine de sahnelemekten memnundur. Anlaşılması kolay bir eser olmadığından çok ağır eleştiriler almıştır. Ve ilk birkaç gösteriden sonra Tristan'ı seslendiren sanatçının hastalanıp ölmesinin suçu yine bu eserin üzerine atılmıştır (Şatır, 1984:138-140).

Tristan ve Isolde'nin sahnelenmesi sırasında yaşanan talihsizlikler, çekişmeler bize hem Wagner'in dönemindeki ününü hem de bir müzikli drama ortaya koymanın ne kadar zor olduğunu göstermektedir. Bir müzikli dramada söz, müzik, oyuncular, bina ve dekor öğelerinin her biri az ya da çok önemli bir yer tutmaktadır. Ayrıca seyircinin de başlı başına bir payı olduğunu *Tristan ve Isolde*'nin sahnelenmesinde görüyoruz. Geleceğin müziği konusunda Wagner, seyircinin de belli bir seviyede olması gerektiğini dile getirmiştir. *Tristan ve Isolde*'nin seyircilerin çoğu tarafından anlaşılamaması, bu operanın geleceğin sanat yapıtı olduğu görüşünü doğrular niteliktedir.

4.2. *Tristan ve Isolde*'de İradenin Sahnelenmesi

Schopenhauer'in felsefesi Wagner'in düşündüklerini ve hissettiklerini dile getirmektedir. Wagner'in, hastalıklarla, maddi sıkıntılarla dolu, sanatının hak ettiği ilgi ve takdiri görmediği zorlu bir yaşam öyküsü vardır. Wagner'in penceresinden dünyaya baktığımızda yaşamın özünün acı olduğunu düşünmemiz kaçınılmazdır. Wagner'in, Schopenhauer ile tanışmadan önce de dünyaya karşı tavrı kötümserdir. Bu bakımdan Schopenhauer Wagner'in düşüncelerinin felsefedeki karşılığı olmuştur.

Wagner'in Schopenhauerci düşünceye zaten yakın olduğu, bestecinin Franz Liszt'e 16 Aralık 1854'te yazmış olduğu mektupta da açıkça görülmektedir. Burada, Wagner'e göre,

Schopenhauer'ın en önemli düşüncesi yaşam isteğinin reddidir. Schopenhauer, mümkün olan kurtuluş yolunu göstermiştir. Ancak Wagner, bu düşüncenin onun için yeni olmadığını da vurgulamış ve bu düşünceyi içinden daha önce geçirmemiş birinin zaten Schopenhauer'ı anlamasına imkân olmadığını söylemiştir. Liszt'e yazmış olduğu başka bir mektupta ise dünyaya hor gözle bakmamız gerektiğini söylemiştir. Wagner'e göre dünya içten kötüdür. Dolayısıyla Wagner muhtemelen daha Schopenhauer'ı bilmeden Schopenhauerci olmuştur (Şatır, 1984:116-117).

Schopenhauer'ın felsefesinde başrolünü oynayan irade kavramı, Wagner'in çoğu eserinde de başrolü oynamıştır. Wagner için iradenin nesneleşmesi ancak müzik ve müzikli dramalar sayesinde olmaktadır. Diğer bir deyişle irade sahnede temsil edilmekte ve nesneleşmektedir. Bu yönden Wagner için sahne çok önemlidir. İrade ancak sahnede, uygun bir müzikle, seyircinin alımlama sürecinde ortaya çıkan zihinsel bir kavrayıştır. Bu açıdan bakıldığında Wagner'in eserlerindeki amacın beğenilmek olmadığını anlamış oluruz. Wagner için önemli olan savunduğu felsefî ve estetik ilkelerin seyirciye aktarılmasıdır. Eserlerinin süresinin alışılmış operalardan iki kat fazla olmasının sebebi ise seyircinin hem aklıyla hem duygusuyla kendini tamamen dramaya kaptırmasını sağlamaktır. Bu dramalarda önemli olan, seyirciye istediğini vermek değildir, aksine iradeyi olumsuzlayan bir son vermektir (Ülger, 2014:210).

İradenin nesneleşme yerinin sahne olduğunu söylemek, dünyanın sahneye taşındığını söylemektir. Sahneye taşınan bu dünya Schopenhauerci bir dünyadır. Schopenhauer için dünyada bireyi bulacak tek şey acıdır. Hiçbir haz insana tam doyum sağlayamaz. Dolayısıyla Wagner'in sahneye taşıdığı dünya da kaynağını acıdan almaktadır. Sahnede eğlenceye yer yoktur. Wagner'in acının sahneye taşınması ile ilgili bu görüşü, genel sanat düşüncesiyle uyum içindedir. Wagner dramının, Antik Yunan'daki tragedyanın önemini denemelerinde sürekli belirtmiştir. Wagner'in bu görüşünü sahneye taşıması onun tutarlılığını göstermektedir.

Wagner'in sahnesinin Schopenhauerci özelliğini *Tristan ve Isolde* eserinde rahatlıkla görebilmekteyiz. Hem müziği hem de librettosuyla bu eser sürekli olarak acıyı dile getirmektedir. Âşıkların çekmiş olduğu ıstırap eser boyunca seyirciye yansıtılmaktadır. Sürekli gergin olan seyirciye dünyanın acı dolu bir yer olduğu izlenimi verilmiştir. Seyirciye verilen bu gerilim ancak âşıkların ölmesiyle son bulmaktadır.

Tristan ve Isolde eserinin evren anlayışı Schopenhauer’ın irade anlayışına dayanmaktadır. Eserin melodik yapısında aynı ezgiler küçük değişikliklerle tekrar edip durmaktadır. Bu bir döngü oluşturmaktadır. Bu döngü Schopenhauer felsefesindeki iradenin sürekli tekrar etme durumunun müzikle ifade edilmesinden başka bir şey değildir. *Tristan ve Isolde* eseri, “Dünya nedir?” sorusuna Schopenhauer’ın vermiş olduğu yanıtın müzikal bir yansımasıdır (Yıldırım, 2007:93).

4.3. *Tristan ve Isolde*’de İradenin Yadsınması: Gündüz ile Gece Metaforu

Schopenhauer, tasarım olarak dünyaya egemen olan iradeyi açıkladıktan sonra iradenin yani yaşam isteğinin reddi meselesine eğilmiştir. Schopenhauer için tasarım olarak dünya iradenin nesneleşmiş halinden başka bir şey değildir. Tasarım olarak dünyanın insana sunduğu tek şey acıdır ve acıdan kaçmanın tek yolu ise iradenin yadsınmasıdır. Wagner, *Tristan ve Isolde*’de Schopenhauer’ın izinden gitmiştir. Buna göre *Tristan ve Isolde* seyircisine ilk olarak iradeyi sunmaktadır. Tasarım olarak dünyanın yanılsamadan ibaret olduğu ve özünde acıdan başka bir şey olmadığı iki âşığın çektiği ıstıraplar üzerinden anlatılmaktadır. Wagner tasarım olarak dünyayı gündüz metaforu üzerinden anlatmıştır. Tristan ve Isolde’nin hikâyesini anlatırken âşıkların gündüze olan nefretinden bahsetmiştir. Tristan ve Isolde aşklarını gizleyebilmek için sadece geceleri buluşmuşlardır. Gündüz âşıkların bir araya gelmesini engelleyen bir düşman gibidir.

Eserin ikinci perdesinde Tristan ve Isolde arasında geçen konuşma, gündüzün iki âşığın arasına nasıl girdiğini göstermektedir. Isolde kendisini dayısıyla evlendiren Tristan’a hesap sorar:

Kötü Gün sana ne yalanlar söyledi ki,
kaderi senin olmak olan sevgiline ihanet ettin? (Şatır, 1984:158)

Tristan buna gündüz tarafından aldatıldığı cevabını vermiştir. Gündüzün Tristan’ı yanıltması aşkları için büyük bir engel olmuştur. Tristan biricik aşkı Isolde’yi gündüz yüzünden elinden yitirmiştir:

Çılgınlığım içerisinde,
çevrende ihtişam ile titreşen şan ve şeref parıltılarına gönlümü kaptırmadan edemedim...
Bana öylesine muhteşem ve harikulade görüleni tüm topluluk içerisinde methettim;
dünya üzerindeki en güzel kraliyet gelinini seslenerek övdüm.
Gün’ün içimde uyandırdığı hasete,
mutluluğumu tehdit eden hevese,

şeref ve ünü bana yük haline getiren kıskançlığa meydan okudum,

ve şan ve şerefi yeğ tutarak İrlanda'ya gitmeye sebatla karar verdim. (Şatır, 1984:158)

Wagner, âşıkların gündüze olan nefretine sadece romantik bir anlam yüklemeyiz. Gündüz metaforunun altında yatan asıl anlam iradenin yadsınmasıdır. Tristan ve Isolde kendilerini ayıran gündüzden iğrenmektedirler.

Onlar için gündüz bir yanılsamadan ibarettir. İki âşık bu yanılsamadan kendilerini geri çekmişlerdir. Onların gündüzü bu şekilde reddetmesi Budist aydınlanmaya benzemektedir. Tristan'ın kendinden geçerek söylediği şarkıda bu Budist aydınlanmanın izleri görülmektedir. Tristan şarkısında Isolde ile ancak geceleri bir araya gelebileceğini söylemektedir. Kıskançlık silahına sahip olan gündüz, aldatıcı bir şekilde âşıkları ayırmak istemiştir. Ancak gecenin krallığı gündüzü etkisiz kılmıştır. Tristan gündüzün artık onu yanılsamalarıyla aldatamayacağını söyler. Gündüz Tristan için boş bir görkem, gecenin alay konusudur. Gündüz gözleri boyayan geçici ışıklara sahiptir. Ancak Tristan gündüzün illüzyonundan kurtulmuştur. Gece ise onların aşkını düşmanlarından saklayan sırdaşlarıdır. Dış dünyada ayrılık illüzyonu bulunmaktadır. Dış dünya ve gündüz ilişkisi, bu Tristan librettosunda dile gelmektedir. Gün âşıkları ayrı tutmakta, gece ise birleştirmektedir. Bu ayrım Schopenhauer'in numen ve fenomen ayrımına uygundur. Gündüzün krallığı fenomenal dünyayı temsil ederken gecenin karanlığı numenle eşleşmektedir. Gece âşıkları bir etmektedir. Gece numenin gerçekliğidir. O bize metafizik gerçeği söylemektedir. Işık sadece uzamda var olabilir. Uzam ise fenomenal dünyada mümkündür. Dolayısıyla ışık sadece fenomenal dünyanın karakteristiğidir. Âşıklar gün ve gün ışığının berbatlığına öfke saçtıklarında aslında dünyanın sahte değerlerine öfke saçmışlardır. Onlar sosyal güçler, fiziksel güçler tarafından ayrılmışlardır. Fenomenal dünyanın varlığı onları ayırmıştır. Sadece ölüm onları fenomenal krallıktan azat edebilir. Onları ancak gecenin karanlığı, gündüzden kurtaracaktır (Magee, 2001:216-217).

Yukarıda söylenenlere dikkatli baktığımızda Wagner ile Schopenhauer arasında bir benzerlik daha kurmamız mümkündür. Tristan ve Isolde'nin gündüzü yadsınmasının Budist aydınlanmaya benzer olduğu söylendi. Tristan ve Isolde gündüzün yanılsamadan ibaret olduğunu keşfetmiş, onun sahte ışıklarından kurtulmuştur. Bu kurtuluş teması Schopenhauer felsefesini hatırlatmaktadır. Gündüzün, tasarım olarak dünyanın metaforu olduğunu da unutmamamız gerekmektedir. Bu açıdan baktığımızda Tristan ve Isolde Schopenhauer'in kutsal kişisine denk gelmektedir. Schopenhauer için iradenin bir daha ortaya çıkamayacak şekilde yadsınması için kişisel bir acının yaşanması gerekmektedir.

Kişi yaşamış olduğu büyük bir acıyla iradeyi fark edecek, ondan tiksinecek ve onu yadsıyacaktır. Tristan ve Isolde'nin gündüzü yadsıması da aşklarının imkânsız oluşuyla başlamıştır. Onlar aşkın verdiği acı ve ıstırapla birlikte gündüzü yadsımış, geceyi yani ölümü kutsal ilan etmişlerdir. Tristan ve Isolde için Maya'nın peçesi ortadan kalkmıştır demek, çok da hatalı bir yorum olmayacaktır.

Bu noktada durup Wagner ile Schopenhauer arasındaki önemli bir farkı vurgulamak gerekmektedir. Schopenhauer'in aşk ile ilgili görüşünün romantizmden çok uzak olduğu bilinmektedir. Onun için aşk iradenin yani yaşama isteğinin en yüksek olduğu sınırdır. Aşkın gerçek amacı türün çoğalmasından ibarettir. İradeyi yadsıyan kişi cinsel dürtüsünü de susturmuş olan kişidir. Bu kişi aşkın asıl anlamını bilmekte ve onun tuzağına düşmekten kaçınmaktadır. Schopenhauer için âşıkların çektiği acının kutsal bir yanı yoktur. Onların çektiği acının özü türlerini çoğaltma isteğinden başka bir şey değildir. Dolayısıyla Isolde'nin Kral Marke ile olan evliliğinden ötürü Tristan'ın duyduğu acının ya da Tristan'ın ölümünün Isolde'ye verdiği acının ilahi bir yanı bulunmamaktadır:

Aynı bağlamda sevgilinin bir rakip ya da ölüm nedeniyle yitirilmesi, tutkuyla seven kimse için başka bütün acıları aşan bir acıdır; çünkü bu acı, transzendental tarz bir acıdır ve seveni sadece acı olarak etkilemekle kalmayıp ona *essentia aeterna*'sı (ebedi özsellığı içinde; yani özel iradesi ve görevlendirilmesi sonucu burada (dünyada) yetkili kılındığı türün hayatının içinde de saldırır. Bu nedenle kıskançlık öylesine işkence verici ve gazap doludur ve sevgilinin bir başkasına bırakılması bütün fedakârlıklardan daha büyük bir fedakârlık (kurban olma durumudur). Bir kahraman, aşk yakınmaları, sızlanmaları dışında bütün her türlü yakınmadan, sızlanmadan utanır; çünkü aşk içinde kuyruğunu sallayan onun kendisi değil, türdür. (Schopenhauer, 2014a:49)

Schopenhauer'in düşüncesinde iradenin yadsınması, aşkın da yadsınması anlamını taşımaktadır. Aşkı yadsımak yerine onun hükmüne girmek ise iradenin pençesine düşmek demektir. Schopenhauer'e göre tasarım olarak dünyaya ait her şey gibi aşk da yadsınmalıdır. Aşkın herkesçe yadsınması, insan soyunun kuruması anlamına gelecektir. Schopenhauer için aşk bir çeşit ihanettir:

Ama, bu arada o kargaşa ve gürültünün içinde, iki sevgilinin bakışlarının birbiriyle özlem içinde buluştuklarını görürüz: İyi de, niçin böylesine gizlice endişe ve korku dolu, böylesine kaçamak? Çünkü bu sevgililer, (katkıları olmaksızın) çok geçmeden sona erecek olan bütün o dert ve sıkıntının, onca eziyet ve meşakkatin kendi benzerlerinin daha önce yaptıkları gibi, sona ermesini önleyip, (bu sıkıntıları) aynı haliyle devam ettirmeye uğraşan hainlerdir. (Schopenhauer, 2014a:61)

Bu durumda, gündüz ve gece metaforunu Schopenhauer felsefesine sadık kalarak ele aldığımızda, Tristan ve Isolde'nin aşkının en yüksek derecede bir yanılsama olarak gündüze ait olduğunu söylememiz gerekmektedir. Bu aşk iradenin yadsınması değil aksine sağlamlaştırılmasıdır. Oysa Wagner, Schopenhauer felsefesine göre yapılabilecek

bu yorumu tersine çevirmiştir. Âşıkları yanılsamadan kurtaran ve bu dünyadan seve seve kopmalarını sağlayan şey aralarındaki kutsal aşktır. Buradaki kutsal kelimesinin altını çizmek gerekir. Schopenhauer'ın aksine Wagner için aşk, türü çoğaltma çabasından ibaret değildir. Aksine aşk geceye yani ölüme yaklaştırmaktadır. Ölüm ise tek kurtuluştur:

Yaşasın o iksir!

Yaşasın onun sihrinin gücü!

Ölümün açık kapılarından bana doğru aktı,

ve bana,

o ana kadar sadece hayal içerisinde olduğum o eşsiz Gece ülkesini açtı. (Şatır, 1984:159)

Tristan ve Isolde'nin oluşumunda iki unsurdan bahsetmiştik. Bu unsurlardan biri Schopenhauer felsefesi, öteki ise Wagner'in Mathilde'ye olan aşkıdır. Bestecinin Mathilde ile yaşadığı imkânsız aşk, *Tristan ve Isolde*'ninki ile benzerlikler göstermektedir. Wagner her ne kadar eserinin Mathilde için yazıldığını söylememişse de aradaki benzerliğin tesadüf olması pek mümkün görünmemektedir. Dolayısıyla, Schopenhauer'de türü çoğaltmaktan başka işe yaramayan aşkın Wagner'de baş tacı edilmesine şaşmamak gerekir.

Tristan ve Isolde'de aşkın arzulanması ölümün de arzulanmasıdır. Üçüncü bölümde yaralı Tristan'ın Isolde'ye duyduğu özlem, ölüme duyduğu özlemdir. Tristan yaralıdır ve bu yara yüzünden Isolde'ye kavuşamamaktadır. Ama bu yara onu ölüme de kavuşturmamaktadır. Bunun bir ara durum olduğunu düşünebiliriz. İzolde ile kavuşma ancak ölümlle gerçekleşmektedir. Başka bir deyişle aşkın mutluluğu ancak ölümlle gelmektedir.

4.4. *Tristan ve Isolde*'nin Müziği ve İrade

Opera sanatında söz ve müzik arasındaki ilişki tartışma konusu olmuştur. Wagner, sözün üstünlüğünü vurgulamış ve müziğin gölgede kalması gerektiğini söylemiştir. Ancak Schopenhauer düşüncesi ile tanışması bu görüşü bırakmasına neden olmuştur. *Tristan ve Isolde*, müziğin söze üstün olduğu görüşüyle yazılmıştır. Bundan dolayı *Tristan ve Isolde*'de müziğin ağırlığı güçlü bir biçimde hissedilmektedir.

Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* kitabında yapmış olduğu sanat hiyerarşisinin tepesine müziği yerleştirmiştir. Müzik diğer sanatlardan ayrı olarak ideanın değil iradenin bilgisini vermektedir, müzik iradenin kopyasıdır. Schopenhauer'ın müziği

bu denli yüceltmesi Wagner'e tesir etmiştir. Wagner Schopenhauer'ın müzik ile ilgili görüşlerini benimseyerek, *Tristan ve Isolde*'de sözü arka plana atmış, müziği öne çıkarmıştır.

Wagner'ın de otobiyografisinde belirttiği gibi, *Tristan ve Isolde*'nin yaratımı kısmen Schopenhauer okumalarına bir yanıttır. Wagner, Schopenhauer ile tanışmadan önce de Tristan ve Isolde hikâyesi hakkında bilgiye sahiptir. Aklında böyle bir eser yazmak olan Wagner Liszt'e yazdığı mektupta *Tristan ve Isolde*'den basit bir müzikal fikir olarak bahsetmiştir. Ancak bu basit müzikal fikir Wagner'in kendi içinde yapmış olduğu devrimle büyüleyici bir başyapıt haline gelmiştir. Wagner, sahnede sanatçıların eylemleri ve kelimeler yerine müziği baskın hale getirmiştir. Yıllar önce Genç Wagner'in şiddetle karşı çıktığı bu görüş, Schopenhauer felsefesiyle birlikte eserlerinin belkemiğini oluşturmuştur (Magee, 2001:205-206).

Tristan ve Isolde'de müziğin öne çıkması, diğer bütün unsurların değersizleştirildiği anlamına gelmemektedir. *Tristan ve Isolde*'nin sözleri, dinleyiciyi hayran bırakan bir şiirsellikle yazılmıştır. Dekor da son derece görkemlidir. Ancak, duyguların yani hissedilen acının ve ölümün getirdiği karamsarlığın seyirciye tam olarak geçmesi için Wagner müziğe ihtiyaç duymuştur. İradenin sahnede nesneleşmesi ve seyircinin gerilmesi ancak müzikle sağlanabilmektedir. Wagner'in *leit* motifleri ve Tristan akoru işte buna hizmet etmektedir.

Tristan ve Isolde'de müzik artık başlı başına bir dramadır. Wagner bu çalışması için, o güne değin yazdığı eserlerden çok daha müzikal olduğunu söylemiştir. Ünlü Wagner araştırmacılarından Ernest Newman'a göre, Wagner'in burada kullandığı “müzikal” kavramı, orkestranın eserde başrolü oynaması anlamına gelmektedir. Wagner'e göre gerçek drama dışsal değil içseldir. Söz ve sahne sanatlarında güçlü ve ustalıkla bir hissi anlatım, ancak müziğin üstünlüğü ile mümkün olur. Müzik sahne eyleminden daha önemlidir. *Tristan ve Isolde*'de müziğin söz veya eylemden daha önemli oluşunu, eserin ikinci bölümündeki kavuşma sahnesinden anlamaktayız. Âşıkların tutkulu buluşması, müziğin gücüyle seyirciye hissettirilmektedir. Ayrıca Brangane'nin Tristan ve Isolde'yi Kral Marke'nin gelişine karşı uyarması da sözden ziyade müziğin gücüyle aktarılmıştır (Magee, 2001:210-211).

Tristan ve Isolde, manevi yanımızın bir cevabıdır bizlere. Müziğin baskınlığı sayesinde, görünenin değil, içselin, görünmeyenin dramasıdır. Wagner böyle bir drama formunu,

diğer öğeleri müziğin hizmetine vererek dışsallaştırır. Dış gerçekliği sağlayan öğeler, Schopenhauer'in sanat hiyerarşisine uygun olarak, müzikal içsel anlatımın güdümündedir. Müzik içsel, sahne eylemi dışsal anlatımdır (Magee, 2001:211-212).

Wagner *Tristan ve Isolde*'de izleyiciyi germek için sık sık disonans yani uyumsuz sesler kullanmıştır. Uyumsuz melodilerin kullanımına dair düşünceleri Schopenhauer felsefesinde de buluruz. Schopenhauer'e göre ağır, uyumsuz melodiler iradeden kaynaklanan üzüntüyü vurgulamaktadır. Wagner, iradenin bireye çektiği acıyı uyumsuz sesleri kullanarak canlandırmıştır. Böylece izleyicinin gerilmesi ve Tristan ve Isolde'nin çektikleri acıyı hissetmesi sağlanmıştır. Meşhur Tristan akorunun tam olarak buna hizmet ettiğini görmekteyiz. Hissedilen acı iradenin bireye yaşattığı acıdır:

Wagner'in müzik ile ilgili idealist ve metafizik kavrayışının temelleri tam da bu görüşlerde yer alır. Ünlü eseri *Tristan ve Isolde* en büyük trajedilerden biridir. Schopenhauerci kötümserlikle örülmüş eser iki aşkın trajik sonuyla biter. Müziğindeki derin metafizik sarsıcı bir biçimde kromatik ve disonans sesler aracılığıyla iletilir. Tristan akoru olağanüstü etkileyici bir biçimde zaten daha eserin başında Maya'nın peçesini yırtmış bir bakışın acısını aksettirir. Müzikli drama daha önce hiçbir eserin ulaşamadığı bir anlatım gücünü yakalar. Her notada Schopenhauer yankılanır. Çaresizliği içindeki varoluşun ötesine sadece ölüm ve sevgi geçer. Bu sonsuz sevgi sonsuz ezgilerle notalara aktarılmalıdır; ve nihayet artık INCIPIT WAGNER(WAGNER İŞ BAŞINDA!). (Ekren, 2016:146)

Wagner'in iradeyi sahneye taşıması seyirciye bir ayna tutmaktır. Seyirci kendine tutulan bu aynada çaresizliğini, çektiği acıları ve tek kurtuluşun ölüm olduğunu görmektedir. Bu ayna insanın önlenemez trajedisinden başka bir şey yansıtmaz. Sonuç olarak, Schopenhauer'in ünlü sözü Wagner seyircisinin kulaklarında defalarca yankılanacaktır: “İnsanın en büyük kabahati doğmuş olmasıdır” (Schopenhauer, 2014b:262).

SONUÇ

Bu çalışmada hedeflenen şey, Schopenhauer ile Wagner arasında kurulan felsefe-müzik ilişkisini göstermektir. Şimdi, çalışmanın başından sonuna elde ettiğimiz bilgileri son bir değerlendirmeye tabi tutmak, çalışmayı daha anlaşılır hale getirecektir.

Çalışmada ilk olarak Schopenhauer felsefesi ele alınmıştır. Schopenhauer'in temel kavramı irade olduğu için, bu çalışmada da irade merkeze yerleştirilmiş, açıklama seyri içerisinde alt başlıklar da iradenin önemini vurgulayacak şekilde sıralanmıştır.

Biçimsel yönden çıkıp içeriğe odaklandığımızda ise Schopenhauer felsefesinin savlarına şaşırmanın edemeyiz. Schopenhauer dünyanın özünün acı olduğunu ve bütün insanların aynı iradenin nesneleşmesi olduğunu savunmuştur. Burada taze bir yan bulabilir ve çağımızın hastalığı olan bencillığe bir çare getirildiğini düşünebiliriz. Schopenhauer felsefesinin bütün insanları bir görmesi, birinin çektiği acının hepimizin acısı olduğu görüşü, bencilliğin panzehiri olabilir.

Schopenhauer'in bütünleştirici tavrının dışında onda bir de çileciliğe dayalı bireysel bir yan bulmaktayız. Schopenhauer okuyucularıyla, münzevi bir hayatın zorluklarını, sabrın erdemini, kötüye iyilikle cevap vermenin insana verdiği iç huzurunu paylaşmaktadır.

Schopenhauer felsefesinin bizlere kazandırdığı başka bir şaşırtıcı görüş ise sanatlar hiyerarşisidir. Sanatlar iradeyle olan ilişkisine göre sıralanmış ve hiyerarşinin tepesine müzik konmuştur. Çalışmamız için ana damar Schopenhauer'in müzik anlayışıdır. Müziğe metafizik bir bakış açısıyla yaklaşan Schopenhauer, felsefe ile müzik arasındaki ilişki hakkında düşünmemize olanak tanımıştır. Onun için müzik, iradenin etkisinden kurtuluşun anahtarıdır. Schopenhauer'in müzikle ilgili görüşleri, aynı dönemi paylaştığı Wagner'i etkilemiş ve Wagner'in *Tristan ve Isolde* adlı müzikli dramasına omurga olmuştur.

Wagner'in felsefeye yakınlığı tartışılmazdır. Hegel ve Feuerbach'ın felsefesinden etkilendiği bilinmektedir. Ancak Wagner'in büyüklüğü felsefeden etkilendiği kadar felsefeyi de etkilemesinden kaynaklanmaktadır. Onun görüşleri uzun süre Nietzsche'ye yol göstermiştir. Wagner büyük bir müzik adamı olmasının yanı sıra bizce önemli bir felsefecidir de. Denemeleri adeta felsefi bir müzik kuramıdır. Ancak bizce onu felsefi bakımdan daha önemli kılan, felsefeyi sahneye koymayı başarmasıdır. Wagner sahnede seyircisine felsefeyi ete kemiğe büründürerek sunmuştur.

Wagner felsefe ile asıl bağı Schopenhauer aracılığıyla kurmuştur. Bu güçlü bağı *Tristan ve Isolde*'de açıkça görmekteyiz. *Tristan ve Isolde*, Schopenhauer felsefesinin sahneye uyarlanmış halidir. Sözler, hikâye ve özellikle de müzik bizlere Schopenhauer'in ıstırap dolu dünyasını sunmaktadır. Sahneler boyunca seyircinin dünyadaki acının özünü görmesi amaçlanmıştır. Çalışmamızda gösterdiğimiz gibi *Tristan ve Isolde* müziğin söz karşısındaki gücünü ortaya koymaktadır. Oysaki Wagner, Schopenhauer düşüncesiyle tanışmasından önce, sözün müziğe üstünlüğünü savunmuştur. Ancak Schopenhauer'in müziğe yüklediği anlam Wagner'i etkilemiş ve *Tristan ve Isolde*'nin eşsiz müzikal gücünün ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur.

Tristan ve Isolde, yalnızca sanatsal değil felsefi bir yapıttır da. İki âşğın arasında geçen her konuşma, gece-gündüz metaforu ile ölümün vurgulanması, eserin uzunluğu ve müziğin kasveti hem sanatsal hem de felsefi bir amaca hizmet etmektedir. Bunu serimlemeye gayret ettiğimiz bu özgün çalışmanın, müzik felsefesine dair çalışmalara olan ihtiyacı da ortaya koymuş olduğunu ummaktayız. Bu çalışma ile müziğin felsefedeki, felsefenin müzikteki etkisi gösterilmeye çalışıldı. Sonuç olarak bu ikisinin birbirini tamamladığı söylenebilir: Felsefe bestelenebilir, bir beste de felsefe sunabilir.

KAYNAKÇA

- AUGUSTİNUS (2010), *İtiraflar*, Çev. Çiğdem Dürüşken, Kabalcı Yayınevi, İstanbul.
- ARİSTOTELES (1987), *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- AKAN, Nesrin (2015), “Boethius ve Müzik”, *Akdeniz Sanat Dergisi*, Sayı:16, s. 1-11.
- AKTAŞ, Abdullah Onur (2012), “Hayatı Müzikle Anlamak ve Schopenhauer Felsefesinde Müzik”, *Doğu Batı Dergisi*, Sayı:62, s. 43-70.
- ALTAR, Cevad Memduh (1939), “Gluck Ve Yeni Zamanlarda Opera”, *Ülkü Dergisi*, Sayı:80, <http://cevadmemduhaltar.com/makale-gluck-ve-yeni-zamanlarda-opera.html>
- ALTAR, Cevad Memduh (1944), *Richard Wagner*, <http://cevadmemduhaltar.com/makale-gluck-ve-yeni-zamanlarda-opera.html>
- ATAYMAN, Veysel (2006), *Var Olmanın Acısı: Schopenhauer Felsefesine Giriş*, Donkişot Güncel Yayınlar, İstanbul.
- CHAFE, Eric (2005), *The Tragic and the Ecstatic: The Musical Revolution of Wagner's Tristan und Isolde*, Oxford University Press, New York.
- ÇELİK, Sara (2016), “Aristoteles’in Güzellik ve Sanat Üzerine Olan Görüşleri”, *Özne Dergisi*, Aristoteles Özel Sayısı, s.321-336.
- DRY, Wakeling (2010), *Wagner's Tristan und Isolde*, De La More Press, New York.
- EKREN, Uğur (2016) *Felsefenin Perspektifinden J.S. Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*, Sentez Yayınları, İstanbul.
- HEGEL, Wilhelm Friedrich (1982), *Estetik*, Çev. Nejat Bozkurt, Say Yayınları, İstanbul.
- HESSE, Hermann (2018), *Gertrud*, Çev. Kamuran Şipal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- HOŞGÖR, Kubilay (2007), “Arthur Schopenhauer’in Yeter Sebep İlkesi ve Kant Eleştirisi”, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Muğla.
- MAGEE, Bryan (2001), *Wagner and Philosophy*, Penguin Books, New York.
- NEWMAN, Ernest (1924), *Wagner As Man & As Artist*, Alfred A Knopf, New York.
- NIETZSCHE, Friedrich (2010), *Wagner Olayı: Nietzsche Wagner'e Karşı*, Çev.M. Osman Toku, Say Yayınları, İstanbul.
- NIETZSCHE, Friedrich (2015), *Richard Wagner Bayreuth'ta*, Çev.Mustafa Tüznel, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.

- PLATON (2014), *Devlet*, Çev. Sabahattin Eyüboğlu, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- ROUSSEAU, Jean Jacques (2007), *Melodi ve Müziksel Taklit ile İlişki İçinde Dillerin Kökeni Üstüne Deneme*, Çev. Ömer Albayrak, Türkiye İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- SCHOPENHAUER, Arthur (1908), *On the Fourfold Root of the Principle of the Sufficient Reason and on the Will in Nature*, Çev. Karl Hillebrand, George Bell and Sons, Londra.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2000), *İstencin Özgürlüğü Üzerine*, Çev. Mehtap Söyler, Öteki Yayınevi, Ankara.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2014a), *Aşkın Metafiziği*, Çev. Veysel Atayman, Bordo Siyah Yayınları, İstanbul.
- SCHOPENHAUER, Arthur, (2014b), *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*, Çev. Levent Özşar Biblos Yayınları, İstanbul.
- SCHOPENHAUER, Arthur (2018), *Dünyanın İstirabı Üzerine*, Çev. Ferhat Jak İçöz, Kafka Kitap Yayınevi, İstanbul.
- STEIN, Jack M. (1960), *Richard Wagner and the Synthesis of Arts*, Wayne State Universty Press, Detroit.
- ŞATIR, Sabri (1984), *Richard Wagner: Opera'dan Müzikli Dram'a*, Yenilik Basımevi, İstanbul.
- ÜLGER, Emir (2014), "Richard Wagner'de Müzik Felsefesinin Temelleri", *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, sayı:49 s.203-220.
- WAGNER, Richard (1895), *The Art-Work of the Future*, Çev. Ashton Ellis, The Wagner Library, Charleston.
- YILDIRIM, Bora, (2007) "D'annunzio ve Wagner: 'Tristan und Isolde' ve 'Francesca da Rimini' Eserlerinin Karşılaştırılması", Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Batı Dilleri ve Edebiyatları Anabilim Dalı, İtalyan Dili ve Edebiyatı Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi, Ankara.
- YILDIRIM Vural, KOÇ Tarkan (2011), *Müzik Felsefesine Giriş*, Bağlam Yayınları, İstanbul.

ÖZGEÇMİŞ

1991 yılında Amasya’da doğan Hale Tetik, ilk ve orta öğrenimini Eşref Bitlis Okulu’nda, lise öğrenimini Kocasinan Lisesi’nde tamamlamıştır. 2011 yılında Sakarya Üniversitesi, Fen-Edebiyat Fakültesi, Felsefe Bölümü’nü kazanmış ve 2015 yılında bu bölümden mezun olmuştur. 2016 yılında ise Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Felsefe Anabilim Dalı’nda yüksek lisans öğrenimine başlamıştır. Halen bu öğrenimini sürdürmektedir.

