NIETZSCHE'NİN MÜZİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

PIERRE LACOUE-LABARTHE

Çeviren [illegible]

pan

NIETZSCHE'NİN MÜZİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Pierre Lasserre

Çev.: İlhan Usmanbaş

Pan Yayıncılık : 40

ISBN 975-7652-52-0

• Nietzsche'nin Müzik Üzerine Düşünceleri
• Les Idées De Nietzsche Sur La Musique

• Birinci Basım: Ekim 1996 • İkinci Basım: Haziran 1997
• Kapak: Fatih M. Durmuş
• Montaj: Neşet Mut
• Baskı: Ayhan Matbaası

Pan Yayıncılık Barbaros Bulvarı 74/4
Beşiktaş 80700 - Istanbul
Tel: (0212) 261 80 72 • Faks: (0212) 227 56 74

NIETZSCHE'NİN MÜZİK ÜZERİNE DÜŞÜNCELERİ

Pierre Lasserre

Çev.: İlhan Usmanbaş

Metni, Türkçe felsefe terimleri açısından gözden geçiren Türker Armaner'e teşekkür ederiz.

Pan Yayıncılık

İÇİNDEKİLER

Önsöz 7

Giriş: *Nietzsche Estetiğinin Genel Verileri* 11

Sanatçının Metafiziği 11

Sanatın Psikolojisi 16

BÖLÜM I

Schopenhauer'in Müzik Kuramı 24

BÖLÜM II

Müziksel Esinin Özerkliği 29

BÖLÜM III

Müziksel Esinin Üstünlüğü 39

BÖLÜM IV

Kakışım Üzerine 48

BÖLÜM V

Müzikli Dramada Müziğin Mimik ve Söz ile Bağları 51

BÖLÜM VI

Operanın Eleştirisi 60

BÖLÜM VII

Wagner Karşısında Nietzsche'nin Düşünce Adamı Olarak Konumu 66

BÖLÜM VIII

Wagner Sanatına Karşı Nietzsche'nin Düş Kırıklığı 71

BÖLÜM IX

"Richard Wagner Bayreuth'te" Wagner'e Övgü 77

ÖNSÖZ

Nietzsche'nin düşünce evreninde müzik daima büyük bir yer tutmuştur. Yazarlık yaşamının başlarında müziksel esini ve müzik heyecanını metafizik gerçekliklerin bir aracısı gibi almıştır. İnsan aklının gelişiminde ve insan ruhunun oluşumunda müziği daima ön planda görmüştür. Müziğin etkisiyle zenginleşmiş ama akıl ve ahlak yönünden böylesine yozlaşmış bir uygarlığın yeniden dirileceğini düşünüyordu Nietzsche. Müzik, o dönemde, onun düşün dünyasının neredeyse tümünü kapsamaktaydı. "Müziğin derinliklerinde doğmuş olanlar ve bu dünya ile ilişkileri temelde müzikle kurulmuş olanlar için" yazıyordu denebilir (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 124).

Gençlik yıllarındaki Wagner hayranlığı herkesce bilinir. Bu çalışmamızda, en ateşli bağlılık yıllarında bile Nietzsche'nin, Wagner'in müziği için duyduklarının, hiç değilse, kendi kuramlarının ve düşüncelerinin oluşturduğu tarihsel ve felsefi anlamlarla tam olarak uyuşmadığını göreceğiz. Böylece, Nietzsche'nin daha birkaç yıl önce büyük bir bağlılıkla yücelttiği bir müziğe karşı, birkaç yıl sonra en alaycı, en yerini bulan taşlamalarla meydana getirdiği şaşırtıcı skandalın gerçek anlamını görmüş olacağız.

Wagner'in sanatına karşı duyduğu bu kinin gerçek temeli aslında müziğe karşı duyduğu düş kırıklığından kaynaklanıyordu. Önce onu bütün sanatların en üstüne çıkarmış, onu tanrısallaştırmış, sonra da yozlaşmanın sanatı olarak görmeye başlamıştı. Uygarlığın bu hayat suyu artık ölmekte olan uygarlıkların ihtiras dolu artığı olmuştu. İlkin onun doğuşundaki esini evrensel Yaşam'ın metafizik duygusuna bağlamıştı, daha doğrusu, onun sonsuz "içkinlik" İlkesi'ne. Artık varolmayanın, olamayacak olanın uzak düşünden beslendiğini söylüyordu. Bu yeni görünüşüyle, Beethoven'in yaratıları bile sahte bir ışık altında, çelimsiz ve ölümcüldü. Onu yaşlı Avrupa'nın cenazesi arkasında bir ağlayıcı gibi görmekteydi. Oysa kendisi, daha önce, Almanların, geleneksel olarak içlerinde sakladıkları taptaze, "orijinal" bir ırk yaratma kibrine kapıla-

rak, Fichte'nin düşündüğü gibi metafiziğe, mutlak Başlangıç bilimine uygunluklarına değil, ama müzikte yaratma yeteneklerine inanmıştı. Şimdi ise bu yetenek aslında Alman ruhunun zayıflıklarını açıklıyor gibiydi, çünkü Almanlar hiçbir zaman uygarlık yarışında öncü olmamışlardı, yaratıcı olmamışlardı, tembel taklitçilerden başka bir şey değildiler; başka yerlerde yaratılmış parlak güçlü ışıklar altındaki uygarlıklar onlara çok sonra, zayıf, sönük olarak gelmekteydi; bu tarihsel koşullarda onların psikolojik yapıları ancak pişmanlık, gerçekleşmeyecek arzular ve düşlerdi; işte böyle bir doğa yapısının anlatım yolu da ancak müzik olabilirdi.

Müzik konusundaki bu nihilist dönem, her şeye karşı aşırı kuşkuculuk, *İnsanca, çok insanca*'da tam yankısını bulmaktadır. Nietzsche daha sonra orta yollu bir anlayışa varacaktır. İlk putunu, sadece müziği değil, genel olarak her tür estetik yaratıyı delicesine yerle bir ettikten sonra kendisiyle bir anlaşmaya ulaşır. Sanatta sağlıklı olanla olmayanın ayrımına varmaya çalışır. Olağanüstü bir açıklık ve kesinlikle klasik ile romantikin karşıtlıklarını saptar. Eski müzikle yeni müziğin içinde yer alan duygu ve düşüncelerin karşılaştırmalarından en verimli sonuçları çıkartır. Çağdaş müzikçilerin dehalarını en ince ve çarpıcı biçimde niteler; çağdaş insanın hangi akıl ve ahlak disipliniyle estetik hoşlanmaya yer vereceğini araştırır; daha da özel olarak, kendine hakim, düzenli bir ruhun bakış açısıyla, müziğin vereceği coşkuların ve zevklerin eleştirisini yapar. Varmış olduğu genel düşüncelere göre, kendi müzik anlayışının en olgun, en yanılmaz olduğunu da hesaba katarak gelecekte iyi bir müziğin nasıl olacağı konusunda parlak kestirimlerde bulunur. Bütün bunlar yalnız sanatın geleceğini bağlayan sorunlar değil, aynı zamanda insan doğasının oluşumunu ilgilendiren sorunlardır.

Müziği göklere çıkartırken olsun, onu çok aşağılarda bir yerlerde görürken olsun öne sürdüğü kuramsal uçlarda Nietzsche bu sorunları en verimli biçimde harmanlamıştır. Çünkü o, müziği ta içinde duymaktaydı, bir uzman gibi konuşacak kadar müzik bilgisi vardı; bu ince duyarlığa, bu ciddi bilgiye

ek olarak bir filozoftu da. "Flüt çalmayı bilmiyorum, ama çalmak gerekip gerekmediğini pek iyi biliyorum," demişti eskilerden biri. İyi bir flütçü ya da flüte gönül vermiş bir müzikseverin bu sorudaki kaygıyı kavrayabilmesi çok zordur ve cesaret işidir.

Eğer müzik akla ve duygunun üst katlarına seslenmemiş olsaydı ona sanat diyemezdik, onu basit gösteri danslarının estetik katına alırdık. Bütün sanatlar içinde, yapısı gereği, insan duyularını en çok avucu içine alan, fiziksel olarak insanı büyüleme gücü en yüksek olan sanattır müzik. Seslerin aklın üzerinde büyük bir güç kurması, hareketin duyuları körüklemesi, bilgili ama çığırından çıkmış bir müziğin bizde bırakacağı duyu sarhoşluğu, bu tür müziğin başlıca niteliğidir. Bu sarhoşluk sadece estetik değildir, dinleyicinin düşünce bütünlüğünü ve irade gücünü elinden alır. Müzikten alınan bu tür bir zevk nitelik bakımından değil, sadece yoğunluk olarak uyuşturuculardan farklıdır. O yasalar, o sağlam, ebedi yasalar, sayıların kutsallığı kadar sağlıklı yasalar, seslerin çekiciliğini ve zenginliğini dengeleyen o müzik yasaları –bunlar ne derece güçlü ve yoğun olurlarsa olsunlar– hangileridir? Bu yüce ve kaçınılmaz görüşe göre Wagner'in müzikte yaptığı, hiç değilse başlattığı devrimin anlamı ve değeri nedir? Uygar toplumlarda müziğin salt bir zevk olarak bir süreden beri aldığı yer konusunda ne düşünebiliriz?

Ayrıca müzik başka sanatlarla, özellikle dram sanatıyla birleşme konusunda üstün bir güce sahip gibi görünüyor. Ama bu birleşmenin estetik açısından ne büyük kaygılar, derin ölçüp biçmeler yüklediğini göz önüne getirelim. Dram gerçekle, gözlemle, incelemeyle doludur. Oysa müzik temelde içtendir, coşkuya dayanır, incelemeye gelmez denemez mi? Onun doğru olanla ne ilişkisi vardır? Öyleyse opera nedir? Opera eski dönemlerde hafif bir tür gibi alınıyordu, baleden bir basamak yukarda; zaten ondan ayrılmazdı hiç. Oysa çağımız onu yüksek bir tür yaptı, üstelik Wagner onu türlerin en üstünü yapmayı tasarladı –eğer Wagner'in yapıtlarına opera dersek– ki bu da ayrıca incelenmeye değer.

Bütün bu konularda Nietzsche, yankıları çok uzaklara yayılan görüşler öne sürdü.

Müzik estetiği üzerine kısaca üç evreye ayırdığımız düşüncelerinin sadece ilk evresini inceleyeceğiz bu çalışmamızda.

Bu sınırlamanın birinci nedeni bir yazarın ele aldığı konuyu istediği sınırlar içinde tutma hakkıdır, yeter ki konu bundan zarar görmesin ve bundan bir şeyler öğrenilsin.

Biraz dar tutulmuş bu sınırlama başka bir temel nedene de dayanmakta. Kuşkucu döneminden sonra Nietzsche, önceden varmadığı bir aşamaya erişti: çok keskin görüşlü bir yazar oldu. Önceleri, evet, bir dahi idi, ama düşünceleri karmakarışıktı; felsefi görüşleri ve estetik duyarlığı belli belirsiz ama derinden derine birbirlerine karşıttı; yapıları ve kaynakları hiç uyuşmayan bazı kuramları ve zevkleri, tek bir öğreti içinde eritmeye çalışıyordu. Daha sonra, bütün eserleri içinde çelişen düşünceleri, dahası, düşünce dizileri hiç olmamış değildi. Ama bunlar tek tek çok açıktı ve diziler birbirine mantıksal olarak bağlanıyordu. Düşünce yaşamının karmakarışık ve karanlık döneminin bu dahiyane başlangıcı, yukarda söylediğimizi yineliyelim, ona bir ayırt etme ve aydınlatma işi yüklemişti. Nietzsche'nin müzik üzerindeki düşüncelerini ele alırken bu döneme eğildik; *Tragedyanın Doğuşu*'yla *Richard Wagner Bayreuth'te* arasında uzanan düşünceleriyle ölümü sonrası bulunan bu çalışmalara ait pek çok ve değerli notlardaki eğilimleri ayrıştırdık. Bu çalışmaları IX, X, XI. Tüm Yapıtlar ciltlerinde ve Bayan Förster-Nietzsche'nin *Nietzsche'nin Yaşamı* adlı kitabının ikinci cildinde bulabiliyoruz.

Müzik estetiğine ait birtakım tezler konusunda bazı eleştirel görüşler öne sürme cesaretini kendimizde gördük. Bu estetik görüşlerin bağlandığı metafiziğe ve tarih felsefesine ait bazı kavramlara gelince –ki bunlar olmaksızın bu tezlerin anlaşılması pek düşünülemez– okuyucu bunların ne kadar ilginç olduklarını görecektir; ne ki, bunların bugün eleştirilmesi söz konusu olamaz artık.

Giriş

NIETZSCHE ESTETİĞİNİN GENEL VERİLERİ

I

"Sanatçının Metafiziği"

Nietzsche'nin müzik üzerindeki ilk fikirleri, onun bağladığı biçimde, evrenin metafizik-estetik bir anlayışına dayanır.

Bu tasarımı ilk kitabında açıklamıştı: *Tragedyanın Doğuşu* (1871); bu bir gençlik kitabıdır ama bir dehanın kitabıdır. Her satırında en özgün, en bağımsız bir düşünür ve sanatçı kişiliği gözümüze çarpar. Ne var ki yirmi beş yaşındaki yazar, duyarlığını zaptetmiş olan neredeyse birbirine düşman ustaları aynı yönde konuşturmaya çalışmaktadır: Schopenhauer ile Wagner'i ve Eski Yunanlıları. Alman diyalektiğinin inanılmaz kaynaklarını, kötümserliğini, Wagner estetiğinin ve Helenizmin birbiri içinden çıkma olduğuna ve aynı derin esinden doğduğuna kendini inandırmak için ortaya serer. Yunan doğasının temelde müziğe dayalı bir doğa olduğunu, bunun uzun süre, önce Sokrates felsefesinin, sonra Hıristiyanlık insancıllığının içinde boğulduğunu, şimdi de çağdaş müzikte ve özellikle Richard Wagner'de yeniden ortaya çıktığını, bütün bunların sonucunda müzik yaratısı dürtüsü ve gereksiniminin dünyanın karamsarca algılanmasına bağlı olduğunu kanıtlar.

Bu sistemde ele alacağımız, yalnızca Nietzsche'nin müziğin temel yapısı üzerine olan kuramları, bu sistemin öbür sanatlarla ilişkisi ve insan aklının gelişimi ile ilgili bölümleridir.

Nietzsche düşüncesinin hareket noktası kötümser tümtanrıcılıktır. Dünyanın çektiği temel acıların dünyanın içkin

nedeninden çıktığını öne sürer. Belirlenmemiş ve sonsuz olan Mutlak Varlık kendinde sınırsız bir savaş taşır. O her şey olduğu (hiçbir şey olmadığı anlamına gelir bu) için bütün çelişkilerin karmaşasıdır. Bu durum, yapısı gereği, yerinde duramaz. Belirlenmemiş olmanın, sonsuzluğunun verdiği acı, Varlığı, sonsuz olmayan varlıklarda kendini ortaya çıkartmaya zorlar. İşte dünya ve onu yaratan Acı.

Mutlak Varlık'tan ve onun mutlak acısından başka bir şey varolmadığı için onun kendisini tanımlayan gerçeklikle-rinin üretilmesinde bir kural yoktur. Evren, bütünüyle ele alındığında ne bir rastlantıya, ne bir sonuca, ne de bir mantığa yer verir. Tanrı, Leibniz'in dediği gibi, "olanaklı en iyi dünyaları" yaratmaz aslında, her türlü dünyayı karmakarışık yaratır. Evren, kuramsal olarak, anlamsızlığın ta kendisidir.

Burada, "bütün sorumluluklardan ve ahlaki kaygılardan uzak" bir Tanrı, kendi acısıyla, dev bir heveskâr gibi oynar.

> "..Yapar ve yıkar; iyiyi ve kötüyü, salt zevk almak için, egemenliğinin verdiği tam zevkle ortaya koyar ve yok eder; tamlığından, bolluğundan ve kendinde biriken karşıtlıklardan kurtulmak için boyuna yeni dünyalar yaratır." (*Tragedyanın Doğuşu*, 1886 Önsözü).

Varolan her şey, salt varolmanın sonsuz deliliği yüzünden vardır ve bu delilik hiçbir üstün güç tanımaz.

Ne ki, gördüğümüz ve varlığına inandığımız her şey gerçekte var sayılmaz. Dünyada ya da dünyalarda kendini oluşturan mutlak varlığın bu dünyaları gerçekliğin görünüşlerinden başka birşey değildir. Metafizik diliyle, yaşam düşlerden beslenen bir başka düştür, kendini var gibi gösteren bir yokluktur, doğrulanabilir gerçekliğin, Mutlak Varlığın, sonsuz kaosun, boş ve geçici bir yadsınmasıdır. Yaşam seraptır, ölüm gerçekliktir. Yaşam, Mutlak Varlığın varlığı göstermek istediği, kendi kendine acı veren varlığın acısını dindirmek için öne sürdüğü bir tasarımdır, kendi düzensizliğine karşı çıkarttığı düzenli bir düştür. Ama bu düşün sınırlarını aşıp öteyi gören felsefe tini, arkadaki korkunç karanlığı sürekli

izlemektedir.

Mutlak Varlık uçurumunun üzerinde uçan tasarımlar içinde, insan denen birey, hem kendi gerçekliğine hem kendini çevreleyen gerçekliklere olan inançtan beslenerek Tanrı'nın coşkun aldatmacalarına yüce bir yanıt veren tek tasarımdır.

Bu garip metafiziğin, gençliğini büyüleyen insanın bu temel metafiziğinin, ahlak ya da bilim değil "sanat metafiziği" olduğu için kendisini büyülediğini ısrarla yazmıştır Nietzsche (*Yapıtlar*, c. XIV).

Gerçekten de Nietzsche'deki Tanrı en yüce estetik uzmanı değil miydi? Nasıl insan-sanatçı, doğanın ona sunduğu yarım kalmış, kusurlu eşyaları ve insanları salt bir iç isteğiyle daha uyumlu, duyularına daha uygun biçimlere dönüştürüyorsa Mutlak Varlık da zamanın, uzamın ve nedenselliğin aldatıcı boyutlarında, kendini acıya boğan sonsuz çelişkileri ve düzensizliği unutmak için dönüp dolaşmıyor mu?

Ne ki, Tanrı'da olsun, insanda olsun estetik uğraşın iki yönü vardır. "Görünüşlerin hayallerinden kendisi büyüleniyorsa" Tanrı gerçekten *düş görüyor* denebilir. Tükenmeyen benliğinden taşarcasına yarattığı görünüşlerle sonu gelmeyen bir doğurma gücünü hissettikçe daha çok kendi kendinin oluyorsa, Tanrı bir *esrikliğin* pençesinde demektir.

İnsan-sanatçı için de aynı şey söylenebilir. Bir yandan kendisine, evrensel oluşun kaosundaki karşıtlığa karşın, oluşup bitmiş bir gerçeklik duyusu verecek olan, kendi başlarına bir son gibi düşünülebilecek, sonsuza dek yaşayacak kusursuz biçimler tasarlamaya ya da yaratmaya kendini adar; öte yandan, gerçekliğin, evrensel yaşamın –ki bu evrensel ölüm de demektir– sonsuz olanaklarının bilincine varır; bu metafizik algıya varış kendi yaratıcı gücünün sarhoşluğunun verdiği duyguyla iç içe geçer.

Burada iki psikolojik durum, birbirini hem destekleyen hem de çelişen iki biçim vardır: *apolloncu* ya da *dionysoscu* biçim ya da durum.

"Temel psikolojik deneyimler: *apolloncu* terimi düş ve ta-

sarı dünyası karşısında, bize gelecek düşündürtmeyen bir güzel görünüş önünde sürüp giden kendinden geçmeyi; *dionysoscu* ise, oluşuma öznel olarak katılma duygusunu, yaratının dizginlenemez hırsını ve buna karışan yıkma duygusunu anlatır.

Bu iki deneyimin karşıtlıkları ve bunun yarattığı istekler: birincisi görüntüde sonsuzluk niteliğini arar; bu nitelikte bir görünüş karşısında insan sessiz kalır, isteksiz, deniz gibi düz, hastalıktan arınmış, kendisiyle ve bütün yaşamla barışıktır; ikincisi oluşturmaya, oluşturmak için çalışmaya; yaratmaya ve yok etmeğe doğru iter insanı." (c. XIV, s. 364)

Bu temel estetik içgüdülerin iki yönlülüğüne koşut, sanatlarda da tuhaf bir bölünme vardır. Bir yanda apolloncu sanatlar: plastik sanatlar ve "epik" yazın sanatı; öte yanda dionysoscu: temel yapısı bütün öbür sanatlara aykırı olan müzik sanatı.

"Sanatın iki Yunan tanrısı Apollon ile Dionysos, Antik Yunan dünyasında olduğunu bildiğimiz iki alan arasındaki olağandışı karşıtlığı temsil ederler: apolloncu sanat olan plastik sanatın kaynağı ve oluşumuyla dionysoscu sanat olan, plastik olmayan sanatın: müziğin kaynağı ve oluşumunun karşıtlığını." (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 19)

Apolloncu sanatların amacı güzelliktir. Ama güzellik basit bir estetik görüşle düşünüldüğü gibi gerçekliğin süzülmüş bir özü değil, onun en yüce biçimde yadsınmasıdır (c. IX, s. 201, 202). Kusursuzluk güzellik yaratılarını ölümden çeker alır, onlara Olimpos tanrılarının, Homeros kişilerinin, Correggio tasvirlerinin ebedi gençliğini verir. Gerçek yaşamda hiçbir şey kalıcı değildir, her şey oluşuma uğrar. Varlık'ın sonsuz doymazlığı, oluşturduklarını yarattıkça kırar, bozar. Müzik, boşlukların dalgaları üzerinde akıp giden yaşamın tanrısal oluşumunu anlatır doğruca. Öbür sanatlar görüntü sanatlarıdır, olgu sanatlarıdır, düş sanatlarıdır. O ise "Noumenon"u yakalar ve onu yorumlar.

Demek ki müzik, öbür sanatların izlediği yasalardan çok farklı bir yasaya bağlıdır. Amacı güzellik değildir. "Güzel" kategorisine yabancıdır, ondan çok üstündür. Müziksel gü-

zellik yoktur. Güzelin niteliği düzendir, ölçüdür. Esinle dolu bir müziğin niteliği ise bir iç esrikliğinin getirdiği uğultudur, kapıp koyvermişliktir, "ölçüsüzlük"tür. Güzel biçimlere bağlanan bir zevk vermeyi aradığında kendi kendini yanıltmış olur ve yozlaşır müzik.

> "*Beethoven* adlı yazısında Richard Wagner müziğin plastik sanatlardan çok farklı ilkelere uyarak değerlendirilmesi gerektiğini saptamıştır ve bu ilkelerin başında "güzel" kategorisine bağlanmaması gelir; ne ki yanlış bir estetik görüş salt plastik sanatlar için geçerli olabilecek böyle bir anlayıştan yola çıkarak, bozulmuş ve yozlaşmış bir sanatın buyruğunda müziğin de plastik sanatlarda olduğu gibi *güzel biçimlerin doğurduğu hoşluk* meydana getirmesini ister." (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 111)

Gene de, apolloncu esinle dionysoscu esin ne denli karşıt olurlarsa olsunlar birbirlerinden bağımsız olarak kendilerini, hiç değilse güçlü biçimde ortaya koyabilecekleri düşünülmemelidir.

Apolloncu tat dionysoscu esrikliğe ister istemez bağlıdır, çünkü evrensel yıkımın verdiği dehşet ve korkudur bizi güzel aracılığıyla sonsuzu düşlemeye iten. Ama gerçeklik görünüşten daha önce olduğuna göre, oluşumun mutlak yasası yapacaklarının sonsuzluğuna ve bozacaklarına egemen olduğuna göre dionysoscu esin de apolloncu esinden önce gelir. Müzik, demek ki, bütün öbür sanatları doğurandır. Müziğin mayası bütün estetik yaratıların da mayasıdır. Kendi sınırları içinde ne denli sağlam gözükürlerse gözüksünler plastik ve şiirsel yaratılar, güçlü bir yaşam vurgusu taşıyorlarsa önce müziksel bir düşünce süzgecinden geçmiş demektir ve bizim de onlardan edindiğimiz en derin izlenim ancak müziksel olabilir.

Müzik güzeli amaçlamaz! Müziksel güzellik yoktur! Müzik bütün öbür sanatların anasıdır! Bunlar çok cesur savlar, daha doğrusu, garip savlar. İşte bunların gelişimini ve gerçek anlamlarını, önce metafizik sonuçlarını çıkardıktan sonra, estetik alanda izleyeceğiz.

II

"Sanatın Psikolojisi"

Herşeyden önce bu metafizik bulutunun içinden, Nietzsche'nin kafasında bile bulut ortadan kalktığı zaman geride kalacak olan olumlu ve somut birkaç fikrin ayrımını yapmak gerekir.

> *Tragedyanın Doğuşu*'nun yayımından on beş yıl sonra, "Ne kadar pişmanım diyordu, Kant ve Schopenhauer'in formüllerine dayanarak yeni ve bilinmedik değerlendirmelerle Kant'ın ve Schopenhauer'in anlayışlarına ve beğenilerine uymayacak bir takım fikirler aramış olmaktan..." (*Tragedyanın Doğuşu*, 1886 yayımı önsözü)

"Yeni ve bilinmedik değerlendirmeler".. demek hâlâ onlarda bir takım değerler buluyordu. Gerçekten, Nietzsche'nin hiçbir zaman değiştirmediği bir sanat psikolojisi vardır. Bu, "sanatçı metafiziği"nde vardır, sanatçının psikolojisi de bu yüzden, hattâ diyalektik karmaşıklığına karşın, yeni bir ilgi alanı oluşturur.

1 – Herşeyden önce, Nietzsche'ye göre güzel ile hoş arasında hiçbir fark yoktur. Hoşluk, kurgudur. Estetikçi filozoflar arasında çok yaygın bir görüş vardır (kimse de bunu pek çürütmeye çalışmaz): güzel gerçekliğin bir basamak üstüdür, sanat taklit ettiği nesneleri ve insanları kendi yönlerinde kusursuzlaştırır, kişinin karışık çizgilerinden kendisine göre bir örnek çıkarır, ama kişiyi olanca arı varlığı ve bütünlüğü içinde değil. Bu görüş, Nietzsche'ye göre doğru bir estetik verinin yanlış bir felsefi yorumudur. Evet sanat yapıtının ereği kesin, kusursuz, eksiksiz biçimler, örnekler vermektir. Ama bu örnekler, bu biçimleri sanat gerçek olandan çıkarmaz, onları gerçekliğe bağlamaz; çünkü onlar bütünlükleriyle varsayılmazlar; sanat onları yoktan var eder. Nietzsche'nin fel-

sefesi mutlak fenomenizme indirgendiğinde, evrenin bütün parçalarının akışından başka nesnel gerçeklik tanımaz ve nesnelerin yapısında bu saptanmış sınırlamaları, örnek, öz, soy ve tür dediğimiz şeyleri kabul etmez. Oysa fenomenal madde bizim duyularımız ve anlağımıza göre örnekler, soylar, türler ve özler olarak ayrılmasa idi ne konuşabilir ne de düşünebilirdik. Hangi anlama gelir bu? Şu anlama: Duyularımız ve anlağımız temelde sanatçı yapısındadır. Daha doğrusu, sanatçı, yaşam içgüdüsünün (metafizik olarak söylersek, iradenin) zihnimizin işlevlerinin ve giderek bütün işlevlerin efendisi olarak doğada belli oranda bir düzene, bir anlayış ve uyuma, bir oturmuşluğa ve amaca uyma inancını bizde yaratır ve bu inanca uygun olarak önümüzde her yöne doğru uzanan ufuklar açar. Nesnelerin evrensel bir bütünlük ve mantık içinde olduğunu bize inandıran düş, aslında benliğimizin çok yönlü olarak kendisinin kesin, uyumlu ve sürekli bir bütün olduğuna inandıran nesnelleşmedir. Bu düş'ün, düşünen her varlığa gerekli en az dozu, her insana gerekli olanı, bilgi denilen şeye karşılık olanı, dünyanın doğru tasarımını görmektir ki bu da temelde estetik yaratı anlamına gelir.

Estetik gereksinim ise, hiç değilse "apolloncu" biçimiyle, gerçek görüntünün asıl niteliği olan, tanımlayabildiğimiz, bir ad verebildiğimiz parçaların o en az düzeninin ve uyuşumun zihne artık yeterli gelmediği yerde başlar; bu gereksinimin şiddeti yaşam gücüne ve onun duyarlığına, güçlü olduğu oranda bizi rahatsız eden uyumsuzluklara uygun olarak artar. "Güzel" bu gereksinime yanıt verir ama estetikçi filozofların sözünü ettikleri, nesneleri özlerine dek taklit ettiğini söyledikleri "güzel" olamaz bu. Tam tersi, yüksek düzeyde bir yanlış taklit olabilir. Nesnelerin ve yaşayanların yüzlerinden "oluşumun" bütün izlerini, iç çelişkileri yok eder; oysa bu çelişkiler soyut bir kavramın altında yapay ve yüzeysel olarak birleşmiş bile olsalar vardır ve onları gerçek yapan da budur. Böylece bütün kırışıklıkları yok etmiş olur, içten içe yaşayan düzensizlikleri ortadan kaldırır ve onlara tamamlanmış, uyumlu, benliklerinde tam bir bütünlüğe ermiş görüntüler

vermiş olur. Platon görülen nesnelerin, büyük eksiklikleriyle varlığın ancak bir gölgesi olduklarını, gerçek olanın ise ancak onların arı ve kusursuz özlerini taşıyan idealar olduğunu öğretiyordu. Nietzsche için bunun tam tersi söz konusudur. İdea onun gözünde gerçek olmayandı ama, Platon'daki gibi iyi ve güzeldi, idealık oranlarına erdiği ölçüde:

> Benim felsefem platonculuğun ters çevrilmişidir. Bir şey gerçek yaşamdan ne denli uzaksa o denli güzel ve iyidir. (c. IX, s. 290).

Yapıntı, böylece, özü açısından güzeldir. İyi ama, eğer bize vereceği hoşluk duygusu için değilse neden bir yapıntı uyduralım ve onu seyredelim. Güzel hoştur, hoşluk onun tek belirtisidir.

> Güzel nedir? Bir hoşluk duygusu... Güzelin ereği yaşam içine girip onu büyülemektir. Bu büyüleme eylemi temelde ne olabilir? Olumsuzdur. Zor ve acılı olanın üzerine bir tül atmaktır, bütün kırışıklıkların düzlenmesidir, nesnenin ruhundan çıkıp bize gelen dingin bir bakıştır.
>
> "Her kadında bir Helena görmek"; yaşam içgüdümüzün ateşi güzel olmayanı bizden gizler. Zor ve acılı olanın yadsınması, gerçekliğe uygun ya da görünüş olarak yadsınması, işte güzel budur. Yabancı bir ülkedeyken anadilimizin sesleri güzel gelir. En kötü müzik parçası bir bağırtıya göre güzeldir, ama iyi bir müziğin yanında kötü kalır... Acının yadsınması gereksinimi ile bu yadsımanın görünüşü arasında birleşme olmalıdır.
>
> Bu görünüş nedir peki? Bir şeyin içinde devinen bütün şiddet ve açlık, güçler çatışması ve bükülmelerin gözden silinmesidir. Temel sorun şudur: Nasıl olabilir bu?.. Ancak öznel olarak tasarım yoluyla aramıza konan bir hayal ile... Güzel, yüz çizgileri umut saçan bir yüzün karşısındaki bir düştür. Bu düşle, kafasındaki bu önseziyle Faust her kadında bir "Helena" görmektedir.
>
> Her Yunan yontusu güzelin bir yadsımak olduğunu bize öğretir. Ayrı ayrı içtepiler birbirlerine karşı değil, birlikte yanyana yürüdüklerinde güzel meydana çıkar.
>
> Platoncu düşünce içtepilerin yadsınmasındaki şeydir, ya

da bu yadsınmanın görünüşüdür. (c. IX, s. 201-202)

Gerçekliğin ve güzelin karşıtlıkları bunca kararlılıkla daha iyi anlatılamaz. Nietzsche'ye göre güzel doğru-olmayan'ın bütün parlaklığıyla parlamasıdır. Şeylerin doğruluğunu araştıracağına estetik öke, bu kurama göre, safçasına ondan uzaklaşır. Ne yaptığını bile düşünmeksizin, ozan varlıkları olduğu gibi çizdiğini, yaşamı duyduğu gibi yankıladığını düşünür, bir büyülenmenin baş dönmesine kendini bırakır, dokunduğu her şeyi de büyüler.

2 – "Güzel"in bu yapısını kavradıktan sonra, Nietzsche'ye göre sanatın varlığının kötümserlik üzerine dayandığını anlamak hiç de zor değildir. Bu ilişkinin metafizik tanıtlanması *Tragedyanın Doğuşu*'nun konusunu oluşturur. Ama bu tanıtlama her türlü metafizikten bağımsız olarak pozitif psikolojinin bir verisidir. Neden güzel sevgisi, bu demek ki gerçek olmayanın sevgisi insanların kafalarına ve yüreklerine böylesine kök salmıştır? Çünkü öyle olmasaydı üstü örtülmemiş gerçeklik insanları umutsuzluktan öldürürdü. Doğanın bize verdiği bütün çareler ölüme karşı savaşın birer gereksinimini oluşturur. Bütün insanlıkta bulunan ortak estetik duygusu da yaşam için bir gereksinim değil midir? Düş'ün gereksinimidir bu. Demek ki gerçeklik, ürkütücüdür.

> İlk kitabım doğruluk ile sanatın uyuşmazlığı üzerinedir; *Tragedyanın Doğuşu*'nda sergilenmiş olan sanat inancı temelde bir başka inanca dayanır: doğrulukla birlikte yaşanamaz inancına: oradan da: doğruluk iradesi yozlaşmanın bir belirtisidir. (c. XIV, s. 368)
>
> Yaşamın tek yolu sanattan geçer. Yoksa ölümden vazgeçmek gerekir. Düş'ün yok edilmesi, işte bilimin varmak istediği nokta: Buna erişseydi her şey susardı, bereket sanat var. (c. IX, s. 82)
>
> Sanatı doğuran nedir? Bilginin ilacı olarak meydana gelmiştir sanat. Yaşam ancak estetik hayaletler yoluyla gerçekleşir. (c. IX, s. 189)

Sokrates öncesi Yunanlıların en iyisinden sanatçı bir halk kitlesi olmuş olmaları, güzel mitoslar, sevimli öyküler

yaratmaları, büyük bir akıl gücüyle evrenin anlamsızlığını başka toplumlardan daha fazla kavramış olmalarındandır. Ama bu cesaret onlara "yaşamla oynayabilmeleri" gücünü veren düş kurma keyfinin kazandırdığı bir cesarettir.

> Homeros'unki gibi bir düş gücü gerekiyordu Yunanlılara, ölçüsüzce tutkulu bir bilinci ve çok sivrilmiş bir zekâyı yumuşatabilmek için. Söz onlarda zekânın düzeyindedir: yaşam ne güç, ne acı olur o zaman! Kendilerini aldatmazlar ama yaşamın dolayına isteyerek bir yalan çemberi çizerler. Simonides vatandaşlarından yaşamı bir oyun gibi almalarını istiyordu; ciddiyetin bir acı çekme olduğunu çok iyi biliyorlardı (bu yüzden değil midir ki tanrılar en çok insanların çektikleri sıkıntıların şarkılarını dinlemek isterler), biliyorlardı ki ancak sanat yoluyla acı tatlılaşabilir.

Nietzsche güzeli işlemek ve onun tadını çıkarmanın, umut kırıcı gerçeklikten kaçmanın ve "yaşamı sürdürebilmenin" tek yolu olduğunu söylediğinde hem kendisi hem benzerlerini düşünüyordu. Çünkü, insan doğasında onu yaşama bağlayacak başka uyarıcılar, yaratıcı güçlerinin sahip çıkmaya çalışacakları başka seraplar olduğunu biliyordu. Sanattan sonra gelen şeylerin başında evrenin anlaşılabilirliğine olan inancı vardı. Sokrates bu anlayışı Yunanlılara getirdi. Ama Sokrates, aynı yolla, onlardaki güzele olan içgüdüleri kuruttu; bu duygunun yozlaşması onun zamanında başlar. Sokrates felsefesi evreni bütünlüğü içinde akılcı bir bağlantılar zinciri olarak görür, öyle bir ereklilik dizgesidir ki bu, bütün parçaları ona uyar ve her biri onda anlamını bulur. Eğer böyleyse, insan anlığı bilginin giderek daha çok kazanılmasında en uygun bir doyum duyacaktır, bunun ötesinde isteyeceği pek bir şey de kalmayacaktır. Bu da bilincimizi ve ruhumuzu doldurmaya yetecektir. Çünkü bizi üzerinde taşıyan doğanın bütün sırlarını ve varacağı noktayı öğrenmiş olursak en iyi nasıl davranacağımızı, erdemle mutluluğu nasıl birleştirebileceğimizi bilmiş olacağız. Felsefe ile bilim mutlak bir değer kazanmış olacağı için sanat onların yanında çok hafif kalacaktır. Nietzsche felsefesine göre Sokrates usçuluğunun ne

tür bir yanılsama olduğunu görmek pek zor değildir. Onun estetiğini doğruluk değeri yanında küçük görenlere o şöyle yanıt veriyor: Evreni felsefi ya da bilimsel bir açıklama peşinde koşarak çözmeye çalışmak da bir "eğlencedir".

> Bu sonrasız bir olgudur: doyumsuz yaşam isteği yaratıklarını yaşam içinde ayakta tutabilmek, şeyler üzerine örtülmüş bir düş ile yaşamlarını sürdürmek için boyuna çareler bulur. Biri, bilginin sokratik mutlulukla ve bu yolla varlığın sonsuz yaralarını iyileştirme gibi olmayacak bir şeyle yaşama bağlanır; öbürü, gözünün önünde dolanıp duran sanatın güzelliğinin büyüleyici tülleriyle kendini çevreler (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 125).

3 – Estetik hoşlanmanın ayırt edici niteliğinin "yarargözetmez" oluşunu ortaya atan Kant'ın bu kuramı çağdaş estetik felsefesi üzerinde geniş bir etki yaratmıştır. Nietzsche'den başka kimse buna karşı çıkışta daha köktenci davranamazdı. Bütün düşüncelerimizi, düşlerimizi, eğilimlerimizi, beğenilerimizi üstün yaşam içgüdüsünün emrine veren Nietzsche bunda yarargözetmezliğin bir zerresini bile bulamazdı.

> Kant'tan beri, sanat, güzellik, bilgi, erdem üzerine ne söylenmişse "yarargözetmezlik" kavramı yüzünden kirletilmiş, iğdiş edilmiştir (c. XIV, s. 132).

Bu sözler incelemekte olduğumuz dönemden çok öncedir. Nietzsche'nin baştan beri düşüncesi buydu, gene de başka bakımlardan destek almak istediği zaman Kant felsefesine başvuruyordu. İçindeki arı psikolog metafizikçiliğinden ayrıldıkça, estetik hoşlanmanın beslediği bu yaşamsal "yarar"ın yapısı ve inceliklerini giderek daha sıkı ve yakından yakalamaya çalışacaktır, estetik hoşlanmaları biyolojinin bir bölümü yapmayı düşünecektir. Ama daha o zamandan ayırt ettiği iki farklı estetik duyuşun birini "düş" hali, öbürünü esriklik hali olarak nitelediğinde aslında tümden fizyolojik bir kavram ortaya atmamış mıdır? Evet, belki biraz bulanık ve iyi incelenmemiş bir kavram olabilir bu, ama burada bunu bu zekânın "ideal" diye nitelendirilen şeyleri daha o zaman-

dan hangi açıklama yöntemi içine sokmak istediğini göstermek için ele almış olduk. Nietzsche'nin estetik psikolojisinden çıkaracağımız ilginç bir sonuç da seçkinlerin, halkın sanatsal hoşlanmalarına estetik niteliği yakıştırmadığıdır. Kendisininki daha az yarargözetmez değildir. Kimileri vardır bir İtalyan şarkısından hoşlanır, kimileri bir Beethoven adagiosundan. İkisi de aynı tip hoşlanmadır. Ancak deneyimlerin çeşitliliği ve karşılaştırma noktalarının çokluğu sanattan anlayanlara daha geniş bir seçme olanağı sağlar.

İşte Nietzsche'nin estetik üzerine ilk düşünceleri bunlardır ve onlara hep bağlı kalacaktır o. Kendi kafa yapısının bir parçasıdır bunlar; sanat üzerine düşünceleri bu sınırlar içinde gelişecektir. Eğer bir değeri varsa, bu değer Nietzsche'nin yazılarında deştiği ve ortaya çıkardığı binlerce estetik soruna yaptığı uygulama sırasında ortaya çıkacaktır.

Nietzsche, iki önemli noktada başlangıçtaki anlayışını değiştirecek ve tamamlayacaktır. Müzik üzerine ve Wagner üzerine olan düşüncelerindeki –bu kitap onların araştırılmasını konu etmektedir– eksikliklerini ve yanlışlıklarını göreceği çalışmalarının ancak doğuşlarını ve sonuçlarını ele alabileceğiz. Bunlardan birini kısaca belirtmekle yetinelim.

Önce, kötümserlik duygusunun estetik yaratının başlıca nedeni ve etkeni olduğunu gözden uzak tutmadan, Nietzsche daha sonra, "gücün kötümserliği" ile "güçsüzlüğün kötümserliği" arasında bir ayrım yapacaktır. Bu ayrım bütün kuramlarının temel öğesini oluşturacaktır. Bunun anlamı aşağı yukarı şudur:

Evrenin anlam taşımadığı, insanın durumunun akıl almazlıkları, doğal çelişkiler düşüncesi kendiliğinden insanın yaşam gücünü doruğa çıkartabilir ya da yok edebilir. Bunun hangisi olacağı bu düşünceye sahip olanların ruh yapısına bağlıdır. İnsanın yaratıcı gücü, her türlü iyinin ve güzelin, saygıdeğer olanın, yaşamı taçlandıracak ve onu sevdirecek her şeyin ancak kendi ortaya koyduğu ile olanak kazanabileceği gibi yüksek bir güce de erişebilir. Aynı yolla durumların doğasının ve kendi doğamızın bütün isteklerimize karşı çık-

masından ötürü kendimizi ezilmiş gibi hissedebiliriz, bu yüzden içimizde varlık duygusunu söndürecek yollara saparız. Bu "yaşama dönük davranış" ile "ölmeye dönük davranış" arasında seçim herhangi bir mantığa oturtulamaz. Estetik etkinliğin birinci ya da ikinci durumun buyruğunda olduğuna göre sanat sağlıklı ya da sağlıksız, klasik ya da romantik olur.

Ele aldığımız dönemi içinde Nietzsche "gücün kötümserliği"nden başka bir şey görmüyor ve tanımlamaya çalışmıyor; ama sonradan, zayıflık kötümserliğinin esini olan yapıtlara körükörüne bazı nitelikler yüklemiş olduğuna pişmanlığını dile getirecektir.

Önceki sanat anlayışını yeniden gözden geçirdiği ikinci nokta, birbirlerine tüm karşıt yapıda, her ikisinin ayrı ayrı etkin olabileceği ama birleşebilecekleri, aynı amaca hizmet edebilecek iki tür esin ve estetik yaratı kuramı üzerinedir: "Apolloncu" ile "Dionysoscu" esin ve yaratı. Oysa müzik ile Wagner üzerine olan önceki düşünceleri de bu kuramla doludur. Bunun Nietzsche üzerinde yarattığı sıkıntıyı incelerken bu düşünceyi yadsımasa bile ilerde onu niçin terk ettiğini anlamış olacağız.

Bölüm I

SCHOPENHAUER'İN MÜZİK KURAMI

I

Nietzsche'nin müzik sanatının temeli ve bu sanatın öbür sanatlara göre üstünlüğü üzerine düşünceleri bir bölümüyle Schopenhauer'in bir kuramına dayanmaktadır. Bu kuram çok tanınmıştır. Ne ki, herkesin tanıdığı bir şeyin en fazla açıklama gerektirdiği gözden uzak tutulmamalı. Schopenhauer'in kuramı, bize göre, Wagner'in etkisiyle gereğinden büyük bir estetik saygınlık kazanmış sayılabilir.

Öğrencisi gibi Schopenhauer de müzik ile plastik ya da sözel sanatlar arasında metafizik olarak Görünüş ile Kendinde-Varlık karşıtlığına uygun düşen bir karşıtlık kurmuştu. Bütün öbür sanatlar doğayı taklit eder: plastik sanatlar doğadaki biçimleri, sözel sanatlar ahlaksal belirlenimleri. Sadece müzik, bir taklit sanatı değildir. Doğada bir modeli yoktur. Anlattığı şey fenomenal alanın ötesinde bir gerçeklikte dir denebilir, bu demek ki istençte, istencin gerçeklik ötesi içkinliğinde, ne zamanın ne uzamın soğuramadıkları sonsuz gücüllüğünde. Schopenhauer'in tezinde ortaya attığı kanıtlardan en ilginçleri şunlardır:[1]

1 – Plastik ya da sözel bir yapıtın bizde uyandırdığı etki, eğer amacına uygun gerçekleştirilmişse, bir tamamlanmışlık, sonsuzluk duygusudur. Müzik ise, her şeyden önce, duyarlığımız üzerine öbür sanatlarla karşılaştırılamayacak biçimde bir güçle etki yapar. Çalgısal anlatımlı bir müzikten bizde kalan en derin etki bir erişme isteği, tutkulu ve sonuna varılmaz olan bir kovalama duygusudur. Çünkü müzik Oluşmanın en yakın bir yankısıdır; onda Evrenin kalbinde çalışan

[1] *İstenç ve Tasarım Olarak Evren*, § 52

doyumsuz istek duygusunu görüyoruz.[1]

2 – Müzik duyarlığı olan her dinleyici, her birinde ayrı ayrı olmak üzere, müziğin kendinde bir sürü görsel tasarımlara dönüştüğünü, bunların şu ya da bu biçimde çok çekici olduğu ya da moral anlamları bakımından bir pathos taşıdığını gözlemlemiştir. Müziksel temanın yapısının sınırları içinde dinleyiciden dinleyiciye değişmekle birlikte bu imge farklılıklarının pek fazla olduğu da söylenemez.

> Müzik şu özel kıvancı, şu özel kötümserlik halini, şu acıyı, şu esrikliği, şu nesneyi ya da dinginliği anlatmaz ama Neşeyi, Acıyı, Hüznü, Korkuyu, Esrikliği, Taşkınlığı ya da Dinginliği, yanına herhangi bir yardımcıyı almadan ve bu duyguların sahiplerini göstermeden anlatır. Gene de biz, bu damıtılmış halinde bile bunları kesin olarak tanırız. Bu durumlarında bile bizim imgelemimizi kolayca etkilerler. Bizimle aracısız olarak konuşan, görünmez ama gene de çok canlı olan bu dünyaya bir görünüş vermek, onu etli canlı yapmak isteriz, başka türlü söylersek, ona somut bir analoji oluşturacak örnekler yakıştırmak isteriz.

Do minör senfoninin birinci bölümünü alalım.[2] Bu senfoninin kısa, törensel, güçlü temasıyla, onun hem öfkeli hem yoğun gelişmesiyle bu bölüm birilerine göre dünyanın yaratılışıdır, birilerine göre tanrısal buyruklardır, birilerine göre de atomların hızlı devinimidir; bazıları buna Prometheus'un inatçı isyan çığlığı, tanrıların giderek artan tehditlerine karşı *boyun eğmeyeceğim!*'le eşitleşen bağırtısıdır derler; bir başkaları da insanlığın *mi bemol majör*'deki tatlı, kadınsı temasıyla belli belirsiz temsil edilen boş umutlanmalara karşı

---

[1] Bu sav Schopenhauer tarafından bu kesin biçimiyle anlatılmamıştır. Bunu onun metninden çıkarttığımızı düşünüyoruz. Ne ki, kuramında öylesine bu anlamda ele alınmıştır ki tartışmamızın yararına olacağı için böyle sergileyebiliriz.

[2] Bu örnek Schopenhauer'in öne sürdüğü örnek değildir. Ama onun düşüncesini daha belirgin yapar, onun yeğlediği Rossini örneklerinden daha uygundur.

üstüste gelen saldırılardır, der. Bu tür sözde betimlemeleri hep biliriz. Müziğin verdiği duygulanmanın bu eğilip bükülüş kolaylığı yüzünden besteci bazen bazı başlıklar, örnekse *Kahramanlık senfonisi* ya da *pastoral* gibi sınırlamalarla dinleyiciyi istediği duyguya yöneltme eğilimi duyabilir. Oysa tersi pek olmaz; Görsel imgelerin çizgileri ne denli güçlü, verdiği duygular ne denli yoğun olursa olsun, bunlar bizde müziksel duyuya dönüşmez, armonik ya da ezgisel biçime yansımaz, zihnimizde müzik doğurmaz. Plastik ya da duygusal idea, müziğe göre müziğin plastik ya da duygusala dönüşmesindeki büyülü çağrışım gücünü taşımaz. Bu yüzden müzik içimizde, aşkın İstenç'in en yakın yankısını bulur; çünkü istenç görünüş dünyasını oluşturur ama görünüşler kendilerini doğuran metafizik gerçeklik üzerinde bir tepkime meydana getirmez.

3 – Öte yandan, duyguların plastik tasarımı ya da şiirsel anlatım, örnekse tiyatro yapıtında olduğu gibi, müziğin katkısıyla daha büyük bir anlam ve çarpıcı bir yoğunluk kazanır. Sanki onun vurguları sahnede olan bitenlerin, olayların, durumların ve tutkuların daha derin ve doğrudan açıklanamaz anlamlarına bizi götürür. Çünkü bu, duyusal oluşumlar yoluyla onları taşıyan metafizik istencin bağrını açar bize.

Bu tür görüşlerle Schopenhauer, skolastik bir dil kullanarak, "ezgilerin" müzik yoluyla anlattıkları, bir deyişle de onlara gebe oldukları olguların karşısında biraz "tümeller"in, "kavramlar"ın bireysel nesneler gibi davrandıkları sonucuna varır; şu farkla ki: "kavramlar, algının soyut biçimlerini, bir başka deyişle, şeylerin dış kabuklarını taşırlar; bu bakımdan soyutlamadır, soyutlamadan başka bir şey değildir; buna karşılık müzik bütün gerçekliğin geliştiği bir iç tohumdur, şeylerin içidir... Kavramlar *universalia post rem*'dirler, ama müzik *universalia ante rem*'i bize verir, gerçeklik ise *universalia in re*'dir".

II

Denebilir ki, genellikle de böyle kabul edilmiştir, bu kuram aslında gerçek psikolojik ve estetik olguların saymaca bir yorumu diye eleştirilebilir, ama aslında Schopenhauer gerçekten iyi bir müziğin niteliklerini derinlemesine gözlemlemiş olduğu gibi bunun dinleyicide uyandırdığı duygular ve izlenimler yanında bu duygu ve izlenimlerin plastik ve şiirsel olanlarıyla olan karşıtlığını sanatı yakından duyanların deneyimlerine koşut biçimde saptamıştır. Bundan şöyle kesin bir sonuç çıkarılabilir: Müzik, estetiğin genel kurallarına bağlanmaz; müziğin öbür sanatlara uygulanmayan, onlardan apayrı kendine özgü bir estetiği vardır. Bize göre bu çok yanlış görüştür ve eğer bu görüşe uyulmaya çalışılırsa bunun bedeli müziğin yok olmasıdır.

1 – Müziğin, bir sahne ya da bir şiire, bir duygunun şiirsel anlatımına, görüntüsel bir canlandırmaya uygulanarak onu büyüttüğü, derinleştirdiği, yoğunlaştırdığı konusuna dönersek, gerçekten, Wagner'in kendi müziği olmadan Wagner dramalarının çok zayıf kalması kaçınılmazdır. Peki, sanatçıların ortak düşüncelerine göre Racine'in, Shakespeare'in, Goethe'nin sahne yapıtları, edebiyatın büyük yaratıları (küçük duygusal yapıtlar dışında) müziğin katkısını neden yadsırlar? Dünyanın en güzel müziğini Rembrandt'ın ya da Raphael'in sergilerine ekleseniz çok soğuk bir etki elde edersiniz. Her iki etki birbirini öldürecek ya da birbirleriyle hiç uyuşmayacaklardır. Schopenhauer'in sözünü ettiği bu anlatım gücü fazlasının, zaten kendinden kesin bir anlam ve anlatım zenginliğine erişmiş, plastik ve şiirsel olarak zaten güzel olana hiçbir şey katmamasına ne demeli? Hattâ tersine, seslerin duygusal yorumunun, ancak anlatımı eksik ve belirsiz kalmış olaylara ve sahnelere, bunlara daha geniş düş gücü bırakmak için, daha uygun olduğu söylenebilir. Böylece şeylerin müzik yoluyla daha iyi anlaşılmasına yönelik Schopenhauer'in uyguladığı "doğru", "belirgin" (richtig, deutlich) terimleri tümden yanlış sayılmalı. Müzik güçlendirir, geniş-

letir, yankılandırır, duyguları ayağa kaldırır ama ancak kendi nesnesi içinde gizli olan belirsizlik koşuluyla. Acaba Schopenhauer bu söylediklerinde ancak belirsizin, sonsuzun mu estetik erdem taşıdığını söylemek istemiştir? Klasik sanatın bütün görkemiyle karşı çıktığı bu barbarca düşünce, "kusursuzluğu" bir küçüklüğe dönüştüren kuramının kanıtının gizli postulatıdır.

2 – Kuşkusuz pek çok dinleyicide müzik bir takım belirsiz duygular ve imgeler oluşturur. Ama bu her dinleyicide böyle mi olur? En azından aynı zenginlikte mi ortaya çıkar? İnsan imgeleminin müziğin etkisiyle yarattığı bu tutarsız üretim müziğin kendisine karşı duyarlıklar arttıkça doğrudan doğruya ezginin, armoninin, tartının kendi güzelliklerini görmeyi engellemeyecekler mi? Birçok dinleyici kendilerinin kattıkları şiirsel ya da duygusal öğelerle müzikten büyük zevk alırlar. Oysa Beethoven ya da Mozart'ın en güzel çalgısal müziklerinden salt müzik olarak duyulan heyecan daha arı olduğu için daha az güçlü değildir, üstelik bizi Tanrıların neşesine daha çok yaklaştırır. Biraz sığ bir müzik anlayışının kabahatini müziğin kendi özünde göremeyiz. Eğer duyusal ve görsel imgeler uyandırmaktan başka bir gücü olmayan bir müzik varsa, böylesi bir müzik güzel midir gerçekten? Musa'ların kızı değil de düzensizlik ve bulutsu belirsizliğin evladı sayılmaz mı? Müzik sayılır mı bu?

3 – Son olarak, bu bir türlü erişememe duygusu, sonsuz doyumsuzluk, bu kurama göre müziğin belirgin etkisi diye alınırsa, bu ancak belli bir müzik, örnekse "sonsuz ezgi" türünü kullanan ve belli bir dinleyiciye seslenen müzik olacaktır. Böyle bir müziğin kendi bağlandığı kuramdan esinlenmiş olduğu düşünülürse bir yere ulaşamadan hep başlangıç noktasına dönülüyor demektir. Beri yanda büyük klasik müziğin en belirgin nitelikleri temalarda, gelişmede ve kompozisyonun bütününde sağlamlık, biçimde kusursuzluk ve bunların hepsinde güzellik ise ve klasik müzikçiler bunları elde etmek için çaba harcamışlarsa yukarda öne sürülen neden artık tümden gereksiz sayılmalıdır.

Bölüm II

MÜZİKSEL ESİNİN ÖZERKLİĞİ

Schopenhauer'in çıkarımları kabul edilemez türden bile olsalar hiç olmazsa çok ağır bir estetik sapkınlığın yadsınmasını taşırlar. Bu doğruluk payını onu sarıp sarmalayan ve nötralize eden yanlışlardan kesin olarak çekip çıkarmak için bu kuramı aşağıdaki üç öneriye indirgeyelim:

1 – Gerçek bir müziksel esin taşıyan müzik fikirleri, müzik dışı düşüncelerden doğmaz (şiirsel kavramlar, resimsel görüntüler);

2 – Esin taşıyan bir müzik şeylerin mutlak içlerini anlatır;

3 – Müziğin verdiği heyecanın temelinde görüntü imgelemini ve duyguları harekete geçirme gücü vardır ve bu, müziğin insan üzerindeki büyüleme gücünün gerekli öğelerinden biridir.

Mantıksal açıdan bu üç öneri birbirini tekrarlamadan ve birbirini dışlamadan yanyana gelebilir. Ne var ki estetik anlamlar ve sonuçlar bakımından üçüncüsü birincisini yıkar, oysa tek doğru olan birincidir; (ikinci, birinciyi yıkmasa bile anlamını karartır ve erdeminden bir bölümünü yok eder). Gerçekten, müzik dışı olan bir düşüncenin müzik düşüncesini doğurması ya da onun müzikten doğması, birinden öbürüne gerekli bir geçiş yolu olması durumunda müzik düşüncesinin kendi kendini yaratmaya yetmesi, kendini amaç edinmesi ve kendi başına estetik bir tat vermesi durumu, işte bu, yadsınmış olur. Schopenhauer'de eleştirdiğimiz onun bu önerisidir.

Nietzsche Schopenhauer'in kuramının bütününü kabul etmekle övünmektedir; onu öylesine kabul etmiştir ki onu son noktasına dek belki sağlam biçimde ama delicesine bir serüven içinde götürür, Schopenhauer'in bile onaylamayacağı biçimde kuşkusuz. Bunları sonraki bölümde ele alacağız.

Ama nasıl oluyor da bu kuramsal aşırılıklarla sürüklenirken Nietzsche bunlara tümden karşı görüşler geliştirmiş olsun ve Schopenhauer'in üç önermesinden sadece birini, müziksel esinin şiirsel ve görsel kaynaklara göre özerkliğini öne süreni bir taraftan almış olsun ama beri yandan da, çok talihsiz biçimde; metafizik anlam taşıdığını, öyle olmakla birlikte, bunun daha aşağı bir estetik durum olduğunu, müzik heyecanının bir takım duygular ve görüntüler aşıladığını ve bu niteliğiyle daha sevimli olduğu tezini kabullenmiş olsun?

Tragedyanın Doğuşu'nda Nietzsche Schopenhauer'i izler ama onu aşar. Özellikle ölümünden sonra basılan küçük bir incelemesinde, *Müzik ve Sözcük Üzerine* adlı yazısında müziğin özerkliği üzerinde açıklamalar yapar. Oysa, bu inceleme sadece *Tragedyanın Doğuşu*'yla aynı zamanda yazılmakla kalmamış, üstelik bu kitabın hazırlık taslaklarının ve notlarının parçası olmuştur.

Görülüyor ki daha başlangıçta Nietzsche'nin, müzik estetiği konusundaki düşünceleri iki karşıt yön izlemiştir. Bu tutarsızlık bir yanda genç ve coşkulu bir dogmacı, öte yanda sanat eserlerinin doğrudan gözlemini yapan ve onları duyan, fikirlerini ordan alan bir müzik adamı olmanın ikiliğinden ortaya çıkmaktadır. İlerdeki sayfalarda bu yönlerden birinin onu sınırsız Wagner hayranlığına, öbürünün Wagner sanatının düşmanı olmasına götüreceğini göreceğiz. Önce, müziğin özerkliğini savunan değerli tanıtlamalarını inceleyelim.

I

Herkesi yanıltan yanlış bir düşünce: Sözlü müzikte sözler, şiir, müziğe esin verir, bir bakıma o müziği besteletir. Bu yanılsama üstelik mantıksal gözükür, doğruya benzer. Şarkılı müziğin baş yapıtlarında müzik ile sözler sarmaş dolaş bir bütündür. Eğer böyleyse, ya anlağın tek bir davranışından aynı anda doğmuştur ya da biri öbürünü kendinden doğurur. Oysa, müzik bir şiir üzerine yazılmış olduğuna, şiir ise çoklukla başka bir yazarın ürünü olduğuna göre, ayrıca, daha önce varolan bir müziğe gülünç olmaksızın bir şiir uygulanamayacağı gözönüne alınırsa, şiir üzerine yazılmış bir müziği müzik dışı bir düşüncenin esinlendirdiği ve koşulladığı savı uyarınca, sözler neden ve asıl metin, müzik ise sonuç, çeviri, olmaz mı?

Olay bu, mantık açısından doğru görünen de bu. Ne ki, gerçek bu değildir. Okur aşağıdaki metinde –her ne kadar anlatımda gereksiz bulanık davranışlar varsa da– Nietzsche'nin müzik metafiziğindeki psikolojik ve estetik gözlemlerindeki inceliği fark edecektir.

> Düşünelim... bir şiir üzerine müzik yazmanın ne olmayacak bir davranış olduğunu, başka deyişle, bir şiiri müzikle anlatmanın, müziği düşüncenin diliyle konuşmaya zorlamanın: bu, tersine dönmüş bir dünya olurdu. Bir oğulun babasının tohumu olması demektir bu! Müzik bazı görüntüler uyandırabilir, –ki bunlar birer şema olmaktan öteye geçemez– onun evrensel olan içeriğinin özel örnekleridir bunlar. Ama, görüntü, tasarım, kendinden nasıl müzik doğurabilir! Hele kavram, "şiirsel fikir" hiç! Şurası kesindir ki müzikçinin gizemli şatosundan çıkan bir köprü imgelerin açık ülkesine doğru gider –ve şarkı bu köprüyü kolayca geçer– ama ters yönde bir geçiş olamaz, bazıları bunu yaptıklarını düşünmüş olsalar bile (c. IX, s. 216).

Nietzsche burada, herkesin aklına gelebilecek bir savla kendine karşı çıkar, böylece Schopenhauer'in sözlerini doğrulamış olur.

> Bugünlerde geçerli bir estetik düşünceye dayanarak şunu

söyleyeceklerdir bize: "Şiirin kendi değil, şiirin uyandırdığı duygudur müziği doğuran." (c. IX, s. 217)

Schopenhauer şöyle diyordu: Müzik belli bir neşeyi, özel bir acıyı ya da neşeyle ilgili bir konuyu anlatmaz ama genel olarak Neşe'yi ya da Acı'yı anlatır. Nietzsche ise, müzik daha da genel bir şeyi anlatır der: Heyecanı, belirsiz ve arı Heyecanı, ruhun heyecan duyma gücünü. Öyle ki belli bir müziğin etkisi altında dinleyici bir takım neşeli ve acı sahneleri düşünüp bu müziğe yapay bir açıklama getirerek ona bir şeyler katmaz. Böyle yaparsa, biraz incelmiş biçimde de olsa, müziğin derin ve içten anlamını kavrayamamış, kendisini heyecanlandırmak ve ilgilendirmek için bir müzik parçasının Acı'nın, Neşe'nin, Sevgi'nin, Pişmanlık'ın, Umut'un ya da başka bir duygunun anlatımı olması gerektiğini söylüyorsa, o müziği anlayamamış demektir. Müzik belli tür, bir takım duygular anlatmaz, fakat müziğin kendisini duyma gücünün coşkusunu anlatır.

Metni aktarmadan önce Nietzsche'nin bu konuda açıklama yaptığı metni biraz inceleyelim (oldukça kapalı bir metin sayılır bu); fal kadar belirsiz ama anlamı o kadar kuşku götürmez:

> **Sevgi, Korku, Umut duygularını alalım: Müzik bunlardan bir şey çıkaramaz... Tersine bu duygular müzik için birer simge görevini görebilir. Bu (metafizik) "İstenç" dünyasına göre lirik ozanın konumu da budur; onun için hiçbir kavramı, hiçbir imgesi bizi ona yaklaştırmaz ama müziğin içeriği ve asıl ereği de budur: müzikçi duygular biçiminde allegorik bir çeviri verir bizlere. Müziğin kendi duygusal durumlarına yaptığı etkiler karşısında dinleyicinin konumu da budur. Müziğin gücü, erişilemez ve yakalanamaz, müzik dinleyicide, müziğin kendisi hakkında bir ön bilgi, bir ön tat vererek duygular dünyası dediğimiz dünyayı yaratır... Ne ki müziğin sadece duygular yoluyla etkili olduğu kimseler müzik tapınağının ancak avlusunda dolaşacak, tapınağa giremeyeceklerdir diyoruz, çünkü duygu tapınağın ancak simgesi olabilir, kendisi değil (c. IX, s. 218).**

Aynı kuramla, Nietzsche, duygusal dinleyicinin müzik

heyecanı ile sanatçı dinleyicinin müzik heyecanını açıkladığı biçimde bestecinin kendisindeki müzik yaratma olayını da açıklar:

> Bir besteci bir Lied yazdığı zaman ona esin veren şeyler metinde olan duygular ya da görüntüler değildir: Tümden başka bir esin bu metni, kendi kendisine simgesel olarak uygun gördüğü için seçer. Şiir ile müziğin arasında gerekli diyebileceğimiz bir ilişki yoktur: Ses ve imgenin iki ayrı dünyası burada yanyana konmuştur ama birbirlerinden çok uzaktırlar, ancak dıştan bir bağla bağlı olabilirler; Şiir ancak bir simge sunar; bu simge Mısır hiyeroglifindeki kahramanlık simgesi karşısında gerçek kahramanın kendisi gibidir. Müziğin o yüce vahiyleri yanında her türlü betimlemenin, onda yankısını bulduğumuzu sandığımız her türlü duygunun ne denli kaba kaldığını istemesek de duyumsarız. Aynı biçimde, Beethoven'in son dördüllerini, deneysel gerçekliğe, günlük yaşamın içine sokmaya çalışmak utanç verici bir harekettir. Simge burada, o yüce Tanrı katında, hiçbir anlam taşımaz: dahası, özdekliğiyle incitir bile (c. IX, s. 220).

"Yüce Tanrı" sözünü ve onun gibi aşkın anıştırmaları bir kenara bırakalım. Nietzsche gerçek müziğin arı müzik olduğunu, onun salt müzik esiniyle beslendiğini, müzikten tat almanın üst düzeyde ve sanatkârcasına yolu müziği salt müzik olarak görmek olduğunu söylüyor. Şiirle şarkı arasındaki gerçek ilişkiyi sadece gerek ve neden ilişkisi olarak tanımlıyor. Şiir metni bestecide bir duygu uyandırarak onun kafasında ona uygun bir müzik doğurmuyor. Metin bestecide esinin doğmasına ve beslenmesine neden oluyor. Müzik esini daha önceden vardır, bestecinin ruhunun anlatımı olarak vardır, bu esin uygun sözleri sarıp sarmalar. Bu konuyu sözlerle anlatmak yerine müzikle yakından ilgili bir müzikseverin deneyimine gitmek daha kolay olacak: Schubert'in *Müllerlieder*'lerini yazdığı Wilhelm Müller'in o sevimli şiirlerini, ya da Schumann'ın Chamisso ve Heine'nin o güzel şiirleri üzerine yazdığı besteleri düşündüğümüzde sözcükler kafamızda hep o ölümsüz ezgilerle duyulur ve sanki müzikten kopamadan yaşarlar. Sözler belleğimizden uçsa da.

İşte, şiirin müzikten sonra ikinci planda kaldığının değil müziğin şiiri benimseyip kendinin yaptığının kanıtı.

Yukarda aldığımız metindeki son satırlarda konu edilen örnek çok ilginçtir. Müzik iki farklı doğaya sahip olamaz, çalgısal ya da şarkısal gibi. Eğer şarkıyla söylenen müzik şiirden *doğmuş* olsaydı çalgısal müzikte de bir şiir olması gerekirdi, bir konu, gizliden bir düşünce; dinleyicinin de orkestra dinlediği sırada yeniden doğurduğu bu konular, düşünceler, bestecinin bestelerken esinlendiklerinin benzerleri olmalıydı. Müzik dışı bir takım düşünceler anımsatacaksa müzik, kendinde gerçekten varolan bir şeyi yeniden ortaya çıkarmış olacak demektir. İşte Nietzsche'ye göre bu anlayışın yanlışlığı buradadır, bu demek ki, eğer şarkılı müzik yüksek düzeyde bir heyecan taşıyorsa bu heyecanı değil şiirden gelen duygulara bağlamak, şiirin kendisi bile bu izlenimde yer almaz; yer almaz çünkü edinilen izlenimin yüceliği tümden yıkılmış olur. Eğer insan sesi bütünün anlatımına ve gücüne olağanüstü biçimde katılıyorsa bu insan sesi olduğu, çalgıların en asil seslisi, en coşkulusu olduğu içindir. Bu fikirlerde biraz abartı bulunmakla birlikte sanat adamları, Nietzsche'nin Beethoven'in korolu dokuzuncu senfonisinin incelemesinde gerçeğe çok uygun bir uygulama yaptığını kabul edeceklerdir:

> Schiller'in "Neşeye" adlı od'unun bu müziğin Bakkhoscu kurtarıcı coşkusuna hiç de uygun olmadığı, üstelik bu ateş denizinin üstünde soluk bir ay ışığı gibi kaldığı düşüncesine, bendeki bu sarsılmaz düşünceye kim karşı çıkabilir? Dahası var: Bu müziği dinlerken şöyle bir duyguya kapılmıyor muyuz ki bu müzik sözleri ve imgeleri yok ediyor, artık *Schiller'den hiçbir şey anlamaz oluyoruz*. Şiirin asil atılımı, dizelerin yüceliği, neşe temasının halk ezgisindeki çocuksu saflığı yanında kaba ve sanki aşağılatıcı, kaygılandırıcı bir etki yapmıyor mu? Çok şükür koro şarkısının ve orkestra aralarının giderek zenginleşen gelişimi içinde artık onu duyamaz oluyoruz ve bu bizi rahatsız edebilecek olan uygunsuz duyumdan kurtarıyor. Ne demeli artık şu korkunç estetik inanışa ki Dokuzuncu'nun dördüncü bölümünde Beethoven saf müziğin sınırlı kaldığını sözde itiraf etmekte ve kapılarını

yeni bir sanata, müziğin imge ve kavram anlatabilecek "bilinç dünyası"na açılacak bir konuma geldiğini öne sürmekte! (c. IX, s. 220)

"Şu korkunç estetik inanış" Wagner dogmalarından biriydi (Nietzsche yakında bunun farkına varacaktır). Wagner ve çevresi Beethoven'le, çalgısal müziğin son sözünü söylediğine, gücünü yitirdiğine ve Beethoven de son senfonisine koroyu sokarak bu hükümranlığın artık son bulduğunu dünyaya ilan etmek istediğini yaymaktan hoşlanırlardı. Bu görüş Wagner çağının büyük çalgı müziği ustalarını alt sıralara yerleştirme amacı taşıyordu (Mendelssohn, Schumann, Chopin); ayrıca, çağının bestecileri arasında hiç salt çalgısal müzik denememiş olan Wagner'in karşısına cesur bir eleştiri çıkıp bu savın onun çatkı yeteneği noksanından ileri geldiği düşüncesine karşı Wagner lehine kullanılabilecek türden bir açıklamaydı. Üstelik Wagner bu yolla müziğin gelişme süreci içinde Beethoven'den bir adım daha öne geçmiş sayılıyordu. Nietzsche şöyle devam ediyor:

> Beethoven kendisi ne diyor koronun şarkısından önce resitatifte: "Ey dostlar! olmaz bu seslerle! daha hoş, daha neşeli sesler gerek!" Daha hoş daha neşeli sesler! Bunu yapmak için insan sesinin inandırıcılığına gereksinimi vardı, halk şarkısının saf tartısına. Söz öğesine değil "daha hoş" olan ses öğesine, kavrama değil ruha seslenen, taşkınlık dolu insan sesine başvuruyordu yüce usta orkestrasının bütününe daha da bir duygu eklemek isteğiyle yanıp tutuşarak.

Kısaca, Nietzsche pek çok dinleyicinin müzikten tat almada bir çeşit betimleme, şiire, dramaya, görüntüye hattâ metafiziğe dayalı bir yorum getirip dinlemesinde kuşku duyulmayacak bir psikolojik olgunun varlığını biliyordu. Ama bu olgu evrensel ve kaçınılmaz olmak şöyle dursun onun gözünde "tapınağın içine kadar giremeyen, dışarda kalan" dinleyici kitlesini oluşturuyordu. Müziğin bu türlü anlaşılışı müziğin yerine geçen başka bir şeydir, müzik dilinin kendi güzelliğini tadamayanlara ancak alt düzeyde estetik bir kaynaktır.

II

Peki, *Pastoral* ile *Eroica* nedir? Senfonik yapıtlar olarak biri kır sahnelerini öbürü bir büyük adamın yaşamını yankılayan, bir başka deyişle biri kır sahneleri konusunu öbürü epik bir konuyu ele alan senfonik yapıtlar değil midir?

Bu çok doğal soruyu –Nietzsche bu soruları hiç değilse bu kesin biçimleriyle– sormamaktadır, ama biz onun yazılarında yer almamakla birlikte o yazıların bir devamı gibi görülebilecek uygulamadan bir yanıt çıkarabiliriz.

Her içten ve canlı estetik yaratı bir heyecandan doğar. Plastik ya da yazın sanatçısının heyecanları duyularımızın ya da aklımızın betimlediği nesnelere bağlanır. Bir yüz, bir manzara, bir karakter, bir edim, bir olay kendilerinde görmüş olduğu bir anlam zenginliğiyle sanatçıyı yakalar. Buna karşılık, yaratıcı müzikçinin heyecanı, denebilirse, gözleri kapalıyken duyulur ve ancak kendi duyularının iç kaynağından beslenir. Bununla birlikte ruhsal yaşamın ayrı alanlarının birbiriyle olan bağı yüzünden içten gelen bu öznel heyecanın hem görüntü imgelerini hem duyuları, dahası aklı bir dereceye kadar harekete geçirmemesi olanaksızdır. Her türlü ideadan bağımsız olmakla birlikte, izin verilirse teknik bir terim kullanalım, "idealaştırma" ile yanyana olmadan olamaz. İşte yaratıcı müzikçinin heyecanı etrafında, bu heyecanın nedeni ya da ereği olmayan, sanki ondan çıkıyormuş gibi görünen bir takım plastik ya da duygusal anımsatmalar aylası dolanır. Denebilir ki bu belirsiz ve oyalayıcı imgeler bestecinin yaratı peşindeki çabasını destekler ve yaratı kaygılarını dindirir. Yaratı tamamlanınca yok olur giderler. Yaratı bir temadır, bir şarkı ya da küçük bir parça peşindeyse besteci, bir ezgidir. Büyük diye tanımlanan türlerden biri ise (sonat, dördül, senfoni, vb.) bir temalar grubudur ya da gelişimleri ve birleşimleriyle müziksel yapının dokusunu oluşturan doğurucu ezgisel parçalardır yaratı. Bu doğurucu parçalar büyük ve güçlü, kendi başlarına anlam yüklü mutlu buluşlar mıdır, yoksa sadece fikir kırıntıları mı? Bunlar gerçek

buluşlarsa, yaratışın karanlık araştırmasının öyküsünden, ya da, besteciyi yoğun çabasında destekleyen gizli itmelerden bize ne? Beethoven'in sonatlarının, dördüllerinin ya da senfonilerinin doğurucu temaları salt kendi başlarına güzel varlıklar olarak değerlidirler, çizgilerinde arılık ve kusursuzluk vardır, devinimlerinde güç, dengelerinde sağlamlık, yetkinliklerinde incelik ya da görkem. Hangi düşlerden doğup geldikleri, dikkatin ve istencin aşırı zorlamasının güneşli mi yağmurlu bir günde mi olduğu bizi ne denli ilgilendirir? Beethoven'in, senfonileri arasında ikisine ad vermiş olması, bütün öbürlerini sıra numarasıyla ya da tonlarıyla anması müziğine açıklayıcı birer anahtar olamaz: Bunlar sadece yaratış koşullarının öznel çağrışımlarıdır, tıpkı bir şiirin yazılış yeri ve tarihinin belirtilmesi gibi, o şiiri sevenlerce bir anı olabilecek türden, şiir kendi başına yeterince ilginç ve güzelse gereksiz de sayılabilecek bilgilendirmelerdir.

Müzik fikri, onun ortaya çıkışından önceki gizli ruhsal kaynaşmaya, sıcak ve akıp giden heyecana göre Aristoteles'in "biçim"inin "özdek"e göre konumu gibidir. Ağacın olgun meyvesinin içten içe yürüyen bitki dünyasına göre aldığı yerdir. Bir kez ortaya çıktıktan sonra, kompozisyon kurallarına göre kendi kendine gelişir, tekniğin bütün kaynaklarını salt müziksel bir oyun içinde kullanır. Anlamı salt müzikseldir ve dinleyici üzerinde müziksel güzelliğin vereceği "hoşlandırmak"tan başka bir amaç taşımaz.

Bu açıklamalar, müziğin özerkliği konusunda Nietzsche'nin düşüncelerine aykırı değildir; gene de onun, müziksel esininin metafizik anlamı konusunda Schopenhauer'in kuramına bağlı kaldığını unutmamak gerekir. Çünkü bu kuram müziği bir taklit sanatı yapmaya yöneliktir; müziğin kanatlarını kırmaya. Gerçekten Nietzsche der ki müzik bir şeyi açıklamaz, ne imgeleri, ne belli duyguları ne de fikirleri açıklayabilir; bir başka sanatın yardımcısı, hizmetkârı da değildir, sadece kendi dünyası içinde kendi gücüyle dolaşır. O, gene de bir şeyi yankılamalı. Ama neyi? Metafizik gerçekliği, evrenin duyular-üstü özünü. İşte buradan yola çıkarak mü-

zikçi bu gerçekliği algılamış, bu sonsuzluğa akan özü görmüş olmalıdır. Bu görüş, karanlıkçadır, kökleri yaratıcı heyecana sımsıkı bağlıdır, yaratının ve buluşun öncesindeki o doğurgan huzursuzluğa, o yadsınamaz psikolojik olguya bağlıdır.

Bu anlayış, heyecan ile buluş arasında varlığından söz ettiğimiz ilişkiyi ters yüz etmekte. Heyecan "özdek"tir demiştik, buluş ise "biçim"; biri "araç" öbürü "sonuç", biri filizlenmenin zor çabası, öbürü meyve; fikrin doğuşunu hazırlayan o karanlık ve karmaşık devinimin taşıdığı ilgi fikrin kendisi tarafından gölgeleniyor, yok ediliyor, öyle ki onun öznel doğuşu üzerinde duyabileceğimiz anlam ya da güzellik duygusu artık bize yeni bir şey katmamaktadır, bunun gereği bile yoktur. Tıpkı, eski bir geometri bilgininin hipotenüsün karesi teorimini bulmak için harcadığı düşünce çabaları artık bu teoremin yapısı dışında kalır, öyle ki, bir kez ispat edildikten sonra bu teorem ancak kendi nesnel gerçekliğinde yaşayacaktır.

Oysa Schopenhauer kuramına göre müzikçiyi yaratıya iten heyecanın bir anlamı vardır, hem de tanrısal bir anlamı. O artık basit bir psikolojik olay değildir, işin sırrını bilmeyenlere sadece güzel ve anlaşılır görünecek bir yaratının öznel bir uyarıcısı, bir yayı değildir. Müzik fikrinin oluşumunda taklit edilecek bir modeldir, tıpkı kendisini taklit eden anlatım aracının kendisine karşı modelleştiği gibi. Müzik fikri ve onun gelişimi, demek ki, nesnel bir yasaya, bir denge, uyum, güzellik, bir kusursuzluk yasasına göre değil, bu iç modele göre sürekli kendini biçimlendirir, onun "oluşumunu" izler, onun akışını. Müzik artık bir yaratı değil, doğrusunu söylemek gerekirse, bir taklittir; "nesnelerin" taklidi değil, "öznenin" içindeki en öznel olanın taklidi. Taklit edeceği şey kendi yapısı gereği belirsiz olduğu için onun belirli bir çizgi, "güzel biçim" araması da gerekmez. İşte "sonsuz ezgi" diye bilinen kuram buradan çıkmıştır. Wagner'in "müzik güzel kategorisi içinde değerlendirilmemeli" derken hocasının öğretisini ne denli kesin çizgilerle yakalamış olduğunu buradan anlıyoruz.

Bölüm III

MÜZİKSEL ESİNİN ÜSTÜNLÜĞÜ

I

Bu ilk dönemdeki Nietzsche'nin, kuramlarında oldukça bulanık ve serüven dolu olduğu aşamaya geliyoruz. Müzik sanatının özerkliği üzerindeki en doğru ve en değerli düşüncelerindeki karşıtlıkları daha önce belirtmiştik.

Schopenhauer şöyle diyordu (biraz boşuna da olsa): Plastik ve şiirsel görüntüler ile müzik düşüncesi arasında, duyular dünyasının olayları ile kendinde-Gerçeklik ile aynı tür ilişki vardır. Ne ki Schopenhauer plastik sanatçısının ya da şairin esinlerini müzikten aldıklarını öne sürmüyordu. Bu Nietzsche'nin düşüncesiydi. "Duyuş bende, diyordu Schiller, önce belirli ve açık bir amaç olmadan başlar; amaç daha sonra biçim alır. Bir çeşit müziksel ruh hali daha sonra şiirsel düşünceye dönüşür." Nietzsche, zaten lirik ve söylevsel bir dehanın çok kişisel olan deneyiminde genel olarak şiir yaratısının yasasını görmektedir. Ona göre şair ve özellikle dram şairi (eğer güçlü bir şairse) kişilerini ve olayları aydınlığa çıkartmadan önceki tasarımında müziksel heyecanın dehlizlerinden geçer. Yoğunlukları ve belirginlikleri ne olursa olsun temelde müziğe dayalı bir esinin çiçeklenmesi, müzik akıntısının somutlaşmasıdır. Böylesi cesurcasına incelmiş bir tezi özetleyebilmek için oldukça aşırı eğretilemeler gerekiyor.

Burada Nietzsche'nin apolloncu ilke ile dionysoscu ilke arasında koymuş olduğu hem psikolojik hem metafizik ilişkinin kesin estetik uygulamasını görmekteyiz.

Yunan tragedyasının çıkışı ve oluşmasında ("müzik ruhunun bağrından gelme", kitabının ilk adında bu ibare vardı) dramatik yapının doğumunda müziksel esrikliği bulduğunu düşünüyordu. Çözümlemesi, tanıtlamanın dolambaçlı dokusu içinde zorlukla ilerliyor, şu çifte anlamlılığa dayanıyordu:

Müziksel esin, evrenin kabına sığmaz yaşam duyusuyla karışarak kötümser bir esin olarak karşımıza çıkar çünkü zaptedilemez taşkınlığı içinde yaşam denen şey mutlaka çelişkiler ve çabalarla paramparça olmuştur; işte müzik kötümserlikle eşanlamlı hale gelmiştir. Derin anlamlarını evrenin kötümser bir anlayışına bağladığı dramatik yaratılar ve moral görüşlerinde Nietzsche bütün bunları "müziğin ruhuna" bağladığına inanmaktaydı. *Tragedyanın Doğuşu*'nun başından sonuna süren bu sofistik gevelemelerden sıkılan okuyucunun bir kârı vardır, o da, Yunan ruhunda ve davranışının derinliklerinde yaşamı ve dünyayı yargılamasında kötümser olduğunu Nietzsche'nin güçlü içgüdüsüyle görmesi ve okuyucuya göstermesi, o ünlü Yunan "dinginliğinin" bir ırkın doğuştan gelen üstünlüğü değil, bu cesur ve uyanık ırkın, kaderin ve doğanın düzensizliği ve rasgeleliğinden aydınlanarak zorla elde ettiği, kadere karşı aklını kullanan, uyumlu ve kendinde hakim bir baş-yapıt-insan yarattığını anlatmasıdır.

> *Tragedyanın Doğuşu*'nun Wagner'e sunusu için yaptığı taslakta şöyle diyordu Nietzsche: Sizin gibi ben de "Yunan dinginliği"nin doğrusu ile sahtesi kavramlarını ayırıyorum; sahtesine her yerde rastlıyorsunuz, kendinden geçmiş bir güvenlik duygusu içinde; gene sizden biliyorum ki sahtesinden yola çıkılırsa Yunan tragedyasının özüne erişmek olanaksızdır. Bu "Yunan dinginliği" deyimini önüne gelen herkes boyuna tekrarlıyor ama biz, çok mutluyum ki, onlar gibi bunu "basit bir ten duyusu" olarak almıyoruz; Heinrich Heine çoğunlukla bunu bu anlamda, bir iç geçirme ile kullanıyor. Ama, Yunan sanatında uyum, kesinlik, aydınlık ve saydamlıktan başka birşey görmeyenleri ve salt bu yüzden yaşamın bütün korkunçluklarını defettiklerini sananları şuna inandırmak gerek ki eğer Yunan sanatı onlara sığ geliyorsa bu bir bakıma kendi kabahatleridir, bir bakıma da bu Yunan dinginliğinin yapısındandır; böyle düşünenler arasında en iyilerine şunu anlatmak isterdim: Kendileri, güneş altında çok berrak bir göle bakmaktadırlar sanki ve gölün dibi onlara çok yakın, hemen elle dokunacakları kadar yakın gözükmektedir. Oysa bizlere Yunan sanatı şunu öğretmiştir: korkunç bir derinliği olmaksızın güzel bir su yüzü olamaz (c. IX, s. 137).

Yunan sanatları arasında özünde en güçlü kötümserlik izi taşıyan sanat türü tragedyadır. Yunan tragedyası kötümserlikle iç içedir; onun teması insandaki erdemin en iyi, en adil diye tanıdıklarının, bizlerden başka türlü hesapları olan yüce güçlerin vahşeti, alaycılıkları ya da umursamazlıklarıyla ne denli aşağılandığını, birer yıkım aleti haline geldiğini bize göstermektir. "İnsanın körleşmesi, diyor M. Maurice Croiset, iyi yerine kötüyü görmesi, kendisine başarı getireceğini sandığına doğru gidip kendi sonunu hazırlaması, işte tragedyanın özü budur" (*Yunan Edebiyatı Tarihi*, c. III, s. 27). Sadece Yunan tragedyasının değil trajik olanın kendisi budur diyebiliriz. Goethe'nin vardığı kavram da buydu. *Oedipus* ve *Prometheus* hakkındaki o çarpıcı incelemelerinde Nietzsche bu görüşten esinlenmiştir.

Bu kötümserlik felsefesi Sofokles'in, en derin anlamıyla insana doğal yapısı içinde tam bir gözlemci gibi bakmasını engellememiştir. İnsan kaderinin gözlemi neden-sonuç bağlantılarının oldukça uzun süreci içinde kötümser bir görüşe, Yunan ruhunun felsefî ve dinsel konumunun deneysel bir kanıtına götürür. Sofokles'in dramalarını insanın düşün ve duyu dünyasını büyüleyecek gibi kusursuz biçimde kurmuş olması, güzeli yaratmadaki bu tutkunun kendisi bile kötümserliğe bağlanabilir çünkü güzellik salt gerçekliği kendine yeterli gören bir insanda yaşayamaz. Ayrıca, güzellik doğruluğun gözlemlenmesine engel değildir, doğruluktan çok başka bir şeyse de onu hiç değilse anlar, kavrar; ve doğruluğun insana verdiği tat zaten kendisini oluşturan tatlardan biridir.

İşte buradan sonra Nietzsche'yi izlemek kolay olmuyor. O istiyor ki Aeskhylos ile Sofokles'in dramaları, bütün o masallar, öğütler, olaylar, tutkular, kişiler, yapıcı öğelerini yaşamın gözleminden alıp aklın düşünce süzgecinden geçerek derinleşmiş olmasın da sadece şiirsel bir ruh halinin kendi esriklik acısından düşlerle kaçarken meydana getirdiği kendiliğinden bir "aktarım", bir "yaratı"dan ibaret olsun. Ona göre Sofokles tragedyaları bir düşler düzenlemesidir ki gü-

zellikleri, dionysoscu yakıcı esrikliklerine apolloncu bakışların merhemi gibi gelir, tıpkı işkence sırasında insanın yatıştırıcı cennet düşleri görmesi gibi. Yunan tragedyası yaşamın temelindeki kötülüğün imge mitosu olan Dionysos'un insanüstü acılarını şarkıya döken korosudur. Evrensel yaşamın acı veren, anlatılamaz duygusunu Yunan tragedyasının korosuyla canlandıran Dionysos apolloncu ruhun giderek gelişmesiyle başka isimler alır, başka çehrelere bürünür, Prometheus olur, Filoktetes, Oedipus, Admetos vb. olur.

> Bakkhos'a övgü koroları dinleyicileri öyle bir dionysoscu coşkuya sürüklemelidir ki tragedya kahramanı sahnede gözüktüğü zaman dinleyiciler yüzünde herhangi bir maske olan bir insan değil kendi esriklikleri nin yarattığı bir hayal gördüklerini düşünmeliler (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 63).

Başka deyişle, dramsal yaratı ile, bu demek ki Aeskhylos ve Sofokles'in dramalarındaki ağırlık, sağlamlık ve doğruluk ile ilkel dionysos korolarının dile getirdiği belirsiz ve kabına sığmayan coşkunluk arasındaki ilişki, tıpkı müzikçinin yaratış heyecanını dinginliğe eriştiren ezgi ile bu yaratış heyecanı arasındaki ilişki gibidir. Nietzsche bunu söylerken sağduyu sınırlarını zorluyor. Müzikteki ezginin doğada bir örneği yoktur; o ancak kendi çizgisinin yasasını tanır. Oysa tiyatro salt bir taklit sanatı olmamakla birlikte gene de bir taklit sanatıdır. İnsanları, eylemleri, insansal olayları sahnede canlandırır; ondaki buluşlar doğanın bilinen gerçeklerine ve mantığına, olabilirliğin koşullarına bağlıdır. Düşler ise ne sınır ne koşul taşır; hiçbir şeye bağlı değildir. Nasıl olur da gerçeklik ve güvenilir dramsal yaratılar düşlere dönüşür?

Nietzsche aslında doğru olan bir duyguyu ve düşünceyi en olmayacak uçlara kadar zorluyor. Haklı olarak sanatta gerçeklikten, (bugünkü deyişle) "doğalcı"lıktan ürküyor. İyi sanatın, taklit ettiği gerçekliğe her gözün görmediği bir başka ışık kattığını duymaktadır. Sanatçının tutkulu duyuşu bu nesneyi o ışıklı sıcaklığıyla sarıp sarmalaması nesnenin bozulması, değişmesi, kendisi olmaktan çıkması mı demektir? Tam tersi; nesne sanatçının titreşim dolu inceliğine bütün

anlam ve anlatım zenginliklerini, yapısının gizemlerini teslim eder, gündelik bir gözlemciliğe değil. Duyu dünyasının incelmesi yoluyla estetik tat almalara akıl ve gözlem yetilerini işe karıştırmadan –buna artık baştan çıkarma da diyebiliriz– kuramının bu çetin ve tehlikeli bölümünde Nietzsche nesnenin gerçekliğini, onun içine giren o büyüleyici havadan ayırıyor, daha doğrusu, nesneyi bir ürün haline getiriyor, o havayı ise, sanatın tümünü kapsayan, sadece bir imge olacak yerde, neredeyse sanatın kendisi haline gelen o büyüleyici havayı özdekleştiriyor. Yunan seyircisi, Admetos'un başına gelenleri sahnede görünce "bu gerçeği, bir bakıma hayali bir gerçek-dışılığa dönüştürüyor" diyor Nietzsche (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 64). Sofokles'in yaratılarındaki şaşılacak kadar açık, kesin ve anlaşılır yönleri görmeyecek gibi duygusuz değildi Nietzsche. Ama gene de onlar kendisine "hayal ürünü", düşlerinden fırlayıp gelmiş hayaletler gibi görünüyordu. Bu zorlama kuramın garipliği de buradadır.

Bu estetik sofizmin nedeni her türlü dramatik ve epik yaratıyı illa "müzikten doğurma" anlayışıydı. Bu kurama göre müzik yaratısı temelde belirsizlik ve kaypaklık içermektedir; salt bu yüzden bu kuram geçersiz sayılmalıdır çünkü bu kurama göre müziğin bütün erdemi hiçbir yönü kesin olmayan bir ortam yaratmaktır, bir bakıma, kendi kendine bile yeterli değildir; oysa salt bu yüzden, bu kuram bir kez daha geçersiz sayılmalıdır çünkü müzik bir yapı sanatıdır. Bach'ın, Beethoven'in, Mozart'ın çalgısal müzikleri hem özdek bakımından yoğundurlar, temelleri sağlamdır, kuruluşları, modelleri kesindir, hem de Yunan tapınaklarının ya da gotik katedrallerinin arılığının ve sonsuzluğunun çizgisindedirler. Klasik müzik yapıtlarının kuruluş kuralları mimari yapıtların denge ve ağırlık kurallarının oranlarındaki tutarlı hesaplamalar kadar hesap gerektirir. Ne var ki Nietzsche müziğin özünü ele alan Schopenhauer anlayışına olabildiğince uygun olan karşıt türde bir müzikten büyülenmişti; bu müziğe hayran da olabiliriz, ondan nefret de edebiliriz ama onun etkisini duymuş olanlar onun temel niteliğinin tutkulu

bir belirsizlik ortamı, kendine sahip olamayan bir "sürekli oluşum" ortamı olduğunu kabul edeceklerdir. İşte burada "*Tristan*"ın* adını anıyorum.

II

Nietzsche *Tragedyanın Doğuşu*'nun 148. sayfasına dek *Tristan*'dan sözetmekten kaçınmıştır. Ama daha başlangıçtan beri onu düşündüğü bellidir ve okuyucu da bunun farkındadır. Çünkü kuramının somut bir kanıtı olarak ancak *Tristan*'ı gösterebilirdi ve kuramı da bu eşsiz yapıttan aldığı izlenimler üzerine biçilmişti. *Tristan*'da, dramın müzik öğesi yoluyla doğduğunu kendi gözleriyle gördüğüne inanıyordu. Özellikle *Tristan* için Wagner'in öbür dramaları hakkında dediklerini pekiştiren şeyi söyleyebilirdi: "Bunlar müziğin buğusudur" (c. IX, s. 254).

Öyle ama, bu buğunun yoğunlaşması, salt bu, Sofokles'in o mermersi, müziksiz bile olağanüstü güzel dramalarıyla hiç değilse karşılaştırılacak düzeyde dramalar meydana koyabilir mi? Nietzsche'nin bu kuramının tutarsızlığını yeterince ortaya çıkarttık. *Tristan*'ın bize vereceği o sözde kanıtı bir yana bırakıp bu yapıtın genç Nietzsche'ye esinlediği, aslında taşkınlığı içinde son kertede aydınlık estetik deneyimi ele alalım.

> Burada, müzikle yakın akrabalığı olan, müziğin onlar için bir ana kucağı sayıldığı, dünya ile ilişkileri bilinç-altlarında müzik yoluyla gerçekleşen o kişilere sesleniyorum. O gerçek müzikçilere soruyorum, acaba *Tristan ile Isolde*'nin üçüncü perdesini, sözler ve görüntülerin yardımını istemeden, salt senfonik bir bölümün devcesine gelişmesi gibi izleyip de ruhlarının bütün kanatlarını açarak soluklarını yitiresiye çırpınmayacak bir kimse var mıdır? Bu insan, kulağını sanki dünya istencinin kalp atışlarına dayayıp dünyanın damarlarında homurdanan bir sel baskınının, buharlaşan bir

* "Tristan und Isolde", Richard Wagner, 1859

şelale gibi yaşamın delirten isteğinin yayıldığını duyar da nasıl birdenbire kırılıp paramparça olmaz? Cam kadar ince zavallı insan bedeni "dünyaların uzak karanlıklarından" yükselen o sonu gelmeyen zevk ve acı çığlıklarına nasıl dayanabilir, nasıl metafizik çobanın çağırmalarına karşı koyup onu doğuran kucağa sığınmadan edebilir. Kişiyi toptan yadsımadan böyle bir yapıtın kendi bütünlüğü içinde etkisini kabul etsek bile böyle bir yaratının, yaratanı ezmeden ortaya konabileceğini düşünebilir miyiz – bu çelişkinin çözümünü nerede bulabiliriz?

Bu müzikle bizim bu müzikten duyduğumuz o yüce coşkunluk arasında tragedya mitosu ile tragedya kahramanı yer alır ama onlar da ancak müziğin doğrudan doğruya anlatabildiği birer simgeden başka bir şey değildirler. Mitos salt simge olarak kalsaydı, ancak dionysoscu bir yolla onu anlamaya çalışsaydık, bu mitos üzerimizde hiçbir etki bırakmazdı, farkedilmezdi; *unversalia ante rem*'lerin yankılarına hiçbir zaman kulak kabartmazdık. İşte burada apolloncu gücün etkisi ortaya çıkıyor ve insanı kendinden geçiren kurtarıcı merhemle neredeyse eriyip yok olmuş Bireyi kendine getiriyor. Tristan'ın kendinden başka bir şey görmüyoruz artık ve orada, yerde, hareketsiz yatarken belli belirsiz kendine gelerek "Ah bu eski acı! Neden uyandırıyor beni?" diyor. İnsanın bedeninden bizi biraz önce etkileyen derinden bir inleme gibi gelen ses şimdi bize "çıplak ve derindir deniz" diyor.

Bütün bu duyguların gerginliği içinde kendimizi yitirip soluksuz kaldığımızı düşündüğümüz, yaşama incecik bir iple bağlı olduğumuzu gördüğümüz anda, ölümcül yara almış, ama ölmeyen kahramanımızı görüyor ve duyuyoruz sadece, onun umutsuzluk dolu çağrısını duyuyoruz: "İstek! İstek! Ölüyorum ama istiyorum, istekten de ölemiyorum!" Böylesi bir aşırılık, bu yıkıcı eziyetlerden sonra, bizimle bu "esrikliğin ta kendisi" arasına, coşku dolu Kurwenal giriyor İsolde'yi taşıyan gemiye dönük olarak. Tristan'la ne denli ağır bir acı çekmiş bile olsak, bir anlamda merhamet bizi dünyanın temel acısından arındırıyor, tıpkı mitosun simgesel görüntüsünün dünyanın yüce kavramını görmemize engel olduğu gibi, tıpkı sözün ve düşüncenin bizi bilinçaltı İstencimizin engel tanımaz taşmasından kurtarması gibi. Bu görkemli apollon-

ca hayale dayanarak seslerin dünyasının plastik görüntü içinde bize doğru yaklaştığını duyar gibi oluyoruz; bize öyle geliyor ki bu görüntü en yumuşak, en anlamlı bir maddeden yapılmıştır ve Tristan ile İsolde'nin kaderinin biçimiyle yoğrulmuştur (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 148 ve sonrası).

Tek kelimeyle söylersek, belirli kişilerin, olayların ve duyguların izlenmesi, kendi içinde sonsuzluğu anlatan bu müziğin eritici etkisinden bizi kurtarmış oluyor. Ama beri yanda, bu müzik dramanın akışına, fikirlerine, drama kişilerinin davranışlarına, duygularına, dekorun görüntülerine olağanüstü bir belirginlik veriyor; onun sayesinde her şey derinlere doğru çizilip koyulaşıyor. Şair, sözcüklerin ve mimiklerin tek kaynağıyla bu aydınlık-ötesini gerçekleştiremezdi. Öyleyse denebilir ki "apolloncu görüntü müziğin temel dionysoscu öğesi üzerinde egemen oldu ve bu öğeyi kendi amacı için kullandı, böylece drama en üst düzeyde aydınlandı."

Sorunun en derin yönü, ilişkilerin gerçek dokusu bu da değil, diyor Nietzsche. *Tristan*'ın müziği, apolloncu büyülenme etkisiyle Tristan ile İsolde'nin aşklarına uygulanmıştır gibi görünmekte. Oysa aslında esin dolu her tür müziğin anlattığıdır bu, sonu olmayan bir gerçeklik, sonsuz sayıda ölümcül bireyle dolu, bu müziğe göre kaderleri geçici ve boş bir çiçek açmadan başka bir şey olmayan bireylerle: "Sayısız görünüş aynı müziğin içinden geçebilir, onun özünü tüketmeden, onun ancak dışa doğru görünen damgalarından başka bir şey olmadan." Dramayı içindeki olayları ayrıntılarına dek sahnede izledikten sonra bizim de anladığımız budur; onu bir bütün olarak kavrıyoruz, onun bütününün etkisi altında kalıyoruz. O zaman dramanın asıl dokusu bize gerçekmiş gibi görünmüyor. Evrensel olanın içinde eriyip yok olduğunu anlıyoruz. Yüce bir aldanışla biz seyirciler yaşama tutkuyla bağlandığımızı sanmıştık. Oysa şimdi bizi coşturan şey ölüm duygusudur. "Dionysoscu öğe yeniden ön plana geçmiştir."

Bir sürü dramaya uygun düşecek bir müzik, diyor Nietzsche, her bir dramaya ayrı ayrı öylesine bir aydınlık, bir kesinlik getiren bir müzik... işte garip olan budur. Oysa tek tek

kişileri başkalarından ayırt eden özellikleri karıştırıp silmesi gerekirdi. Bu Tristan bulanıklığına fazla kuramsal bir ilgi göstermek gerekmez; bunda ancak bir izlenimler öyküsü görülmelidir. Bu müziğin baş döndürmesine kendini kaptırmış olan herkes hem aklı hem duyuları böylesine doğrulukla ve güçle etkileyen bir müziğin bir daha yazılamayacağını kabul eder. Nietzsche'nin sonsuz bir iman gücüyle onu savunması önemli sayılmamalı. Çünkü, günü gelecek, aynı yapıtı bugün verdiği niteliklerle tanımlayacak ama "bütün duyguların çarpıntı içindeki gerginliği" artık ona eskisi gibi ne hayranlık uyandırıcı ne de tanrısal gözükecek. Tıpkı ressamın belli belirsiz bir fırça darbesiyle tatlı bir gülümsemeyi en iğrenç bir çirkinlik haline getirmesi gibi bugünkü hayranlığının nedenlerini ilerki sert yargılarına dönüştürmek için fazla kalem oynatması gerekmeyecektir. Bugün "metafizik" olan yarın patolojik olacaktır; kendinden geçişin cenneti nevrozun cehennemi olacaktır; *Tristan*'ın müziğinin bizde bıraktığı o "sonsuzluk" duygusu bile bestecinin güzel, güçlü, kesin biçimler yaratma eksikliğine, bir belirsizlik ve baş döndürücülüğün yapaylığına bağlanmış olacaktır.

Bölüm IV

KAKIŞIM ÜZERİNE

Müziğin "dionysoscu" yapısı üzerine Nietzsche'nin kuramsal düşünceleriyle *Tristan*'ın ona vermiş olduğu benzersiz tatların incelenmesi birleşince onu "kakışım" ve "uyuşum"un müzikteki rolleri hakkında kısa fakat sonuçları önemli olacak tanımlamalara götürmüştür.

Bu tanımlamalar temel bir konuda klasik estetiğin ilkelerini tersine çeviriyordu (Nietzsche bunun farkında olmayabilirdi); bunlar klasiklerin onaylamayacakları bir müzik türünü ve anlayışını betimliyordu. Bu karşıtlığı açıklamaya çalışalım.

Nietzsche'ye göre müzik temelde, bizde belli oranda bir güç kazanan yaşam duygusunun özünde gizli olan acıyı anlatır; müziğin verdiği heyecanın yapısında da bu acıdan uzaklaşıp onu uzaktan izleme düşüncesini getirmesi vardır. Gene de müziğin içinde, biri, apolloncu diyebileceğimiz, acı çekmeyi doğrudan etkileyen, öbürü ise, birincinin kendinden geçirici acısını bir oranda hafifleten iki öğe vardır. Biri Kakışımdır, öbürü Uyuşumdur. Kakışım Uyuşumda çözülür. Nietzsche "acı, yaratıcıdır" diyor (c. IX, s. 191). Kakışımlı armoni seslerin az ya da çok uzayan devinimleriyle eninde sonunda uyuşumlu bir armoniye varacaktır.

> Müzikte Kakışım ve Uyuşum! şöyle diyebiliriz: Kakışımlı bir ses bir armoniye acı verir. (c. IX, s. 205)

Bu "acı" kakışımın çözülmesiyle son bulur. Buradan şu sonuç çıkıyor: uyuşum, "güzel"in yapısı içine girmektedir. Çünkü Nietzsche "güzel"i "acının yadsınmasıdır" diye tanımlıyor (c. IX, s. 201), bu da onun felsefesine göre gerçekliğin yadsınması anlamına gelmektedir. Güzel dediğimiz şey bizim iyilik, uygunluk, kusursuzluk, sonsuzluk olarak tanımladığımız "görünüşün" niteliğidir. Özdek ve sonuç olarak güzeli alan sanatlar "görünüş sanatlarıdır". Ama biliyoruz ki müzik, doğası gereği, her türlü görünüş sanatının karşısındadır.

Kendinde-gerçekliğin ta kendisidir. Evrensel oluşumun coşku dolu duygusunu bize aktarır, bu duygunun utkusudur. Hangi sonuç çıkar bundan? Eğer bir güzellik öğesi varsa müzikte, bu ancak ikincil olarak ortaya çıkar; kakışımın gerçek özdek, gerçek temel olduğu harmonik bir doku içinde uyuşum görünüyorsa bu ancak bir süs öğesi olarak iş görür. "Şöyle düşünelim, diyor Nietzsche, kakışım *gerçekliğine* karşılık uyuşum *ülküselliği*." (c. IX, s. 190). Müzik varmak istediği yer olarak ülküselliği almazsa Nietzsche'ye göre, tıpkı Schopenhauer ve Wagner gibi, "güzel biçimlerin" büyüsüne kapılırsa yozlaşır, bu yüzden kakışım müziksel söylevin temelidir, uyuşum ise geçici, uçucu bir kesittir, kakışımın süreci içinde hoş bir duraklamadır. (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 169)

Bu anlayışa karşılık Bach, Haendel, Mozart ve Beethoven'in ortak estetikleri (bu estetiği ve buna giren biçimleri Schumann ve Chopin oldukça yumuşatmışlar ve inceltmişlerdir ama hiçbir zaman kırmamışlardır), bu iki estetik arasındaki uyuşmazlık apaçıktır. Klasiklere göre uyuşum egemen olan öğedir, kakışım ise ona bağlıdır. Senfonik yapının üzerine oturduğu doğurucu temalar uyuşumlu armoni çerçevesinde tasarlanmıştır ve en güçlü, en açık tonsal belirginliklere sahiptir. Senfoninin iskeleti sayılabilecek bu temel kesitlerin yapısında belirsizlik ve ikilem, Beethoven'in gözüne saçmalığın ta kendisi olarak görünürdü kuşkusuz. Ana fikrin dışına atılmış olan kakışım ancak bu ana fikrin geliştirilmesinde, bağlayıcı kesitlerde, müzik oyunlarının her yanında, gösterdiği özgürlüklerle (ana fikir bir kez saptanmış olduğuna göre) atılımlar yapar, sonsuza kadar genişleyebilir. Beethoven senfonisinin o müthiş yer çekimini böyle açıklayabiliriz, en olmayacak atılımları ve fantezileri destekleyen bir güvenlik çemberi olarak; uçlar daha yukarılara doğru fırladıkça, yukarlardaki süslemeler daha inceldikçe ses binasının temelleri daha derinlere inmektedir. Kakışımlı armoninin incelmiş ustalıkları o asil düşmanına, kendisiyle sakınmaksızın savaşan düşmanının yengisine daha bir parlaklık vermektedir. Nietzsche'nin sözünü ettiği Tristan-sonrası este-

tikte, ki o zamandan beri daha da belirgin örnekleri ortaya çıkmıştır, kakışım ilkedir, erektir, dayanaktır (kendisini belirsizlik, akıcılık olarak tanımayan bir şey nasıl dayanak olabilirse), genel ortamdır; uyuşum ise ancak mutlu bir rastlantıdır, ele avuca sığmayan bir süstür; bu yüzden daha da büyüleyicidir ama bedeli büyüktür, tıpkı fırtınalı bir günde görünüp kaybolan güneş gibidir. Doğal ki bu görüşü *Tristan*'a pek uygulayamayız ama genelde kakışım kökenli, bu demek ki kökensiz müziğin hayrına olarak uyuşumlu armoni ancak büyük ve dopdolu fikirlere uygun gelmektedir; kendindeki bu büyüklükle öbürlerinin zavallılıklarını daha da belirtmektedir. Oysa kakışımlı dil fikir parçacıklarını büyütüp çoğaltmaktan başka bir işe yaramaz.

Bu görüşlerdeki küçümseme edası kakışımlı armoninin XVI. yüzyıldan bugüne dek olan gelişimine karşı olmak anlamına mı geliyor? Armoninin bu yöndeki gelişimi, kakışımlı armoninin incelikleri ne denli ileriye giderse gitsin bundan ötürü müziğin kendisi yıkılamaz, tersine zenginleşir, büyür; yeter ki bu gelişme uyuşumlu armoninin kesin sınırları içinde, sağlam dor sütunları arasında kalsın.

Bölüm V

MÜZİKLİ DRAMADA MÜZİĞİN MİMİK ve SÖZ ile BAĞLARI

Tragedyanın Doğuşu'nda öylesine cesurcasına ortaya atılmış olan tez, Yunan tragedyasında ve Wagner'de, dramsal kuruluş tümden müziksel esinden doğar tezidir. Nietzsche'nin kendinin de dediği gibi, bu tez ancak Schopenhauer metafiziği bakışıyla incelenirse kavranabilir (c. IX, s. 233); ancak Nietzsche'nin *Tristan* duygularına yakın bir deneyimden geçmiş olanlarca elle tutulur hale gelebilir. Gene de bu duyguların sınırını aşan dogmacı bir yorumdur bu tez.

Nietzsche, Schopenhauer'in müzik metafiziğinden ve gençlik yıllarında Tristan'ın büyüleyici etkisinden uzaklaştığında daha doğru bir esine ulaşır, doğrudan kendi gözlemlerini ve zaten çok güçlü olan inceleme yeteneklerini estetik sorunlar üzerine özgürcesine yöneltir.

Ölümünden sonra bulunan *Dünyanın Dionysoscu Kavranışı* (c. IX, s. 85, *Tragedyanın Doğuşu* için "çalışmalar ve taslaklar" derlemesinde yayımlanmıştır) adlı küçük bir yazısında müzikli drama içinde müziğin mimik ve söz ile bağları sorununu belginlikle ortaya koymuştur. Bu anlatım araçlarının her birine duyguların anlatımı içinde sınırları çok belli yönler vermiştir. Konuyu bu biçimde belirtmek bile, kendi başına, *Tragedyanın Doğuşu*'ndaki teze ters düşmektedir.

Nietzsche bir duygunun psikolojisinde birbirine uymayan öğelerin bir "karmaşa"sını görmektedir. Önce salt "niceliksel", bize kendini yoğunluğuyla hoşnutluk ya da hoşnutsuzluk olarak duyuran bir öğe vardır. Bu temel öğe, Schopenhauer diliyle, istencin gerginliğine bağlanır. Psikolojinin bilimsel dilinde aynı anlamda, yaşam enerjisinin coşkusu ya da sönmesi, "coenesthésie"dir.

Bütün duyguların bu örgensel köküne bir dizi "tasarımlar" bütünü katılır. Bu tasarımlar hoşnutlukları ve hoşnut-

suzlukları ayrı ayrı türlere böler ve her birine niceliklerini ve adlarını verir.

> Hoşnutlukların ayrıcalıkları yoktur ancak derecelenmeleri vardır ve her biri kendine ait bir tasarıma bürünür (c. IX, s. 90).

Bu tasarımlar iki türlüdür. Bir bölümü aydınlıktadır, düşünceye vurulabilir, çözümlenebilir, sözcüklere çevrilebilir. Şiir, düşünceye açık olabilecek her türlü duygunun içeriğini bize anlatabilir.

İkinci tür tasarımlara gelince, psikoloji dilinde dürtüsel imgeler denilen türde olanlardır. İçgüdüler dünyası ile bilinçaltının ortak alanına girer. Her duygu insan yüzünün, hareketlerinin, beden duruşunun belirlediği bir mimikle belirginlik kazanır. Ne ki herhangi bir mimik, duygunun ruhsal olgusunun dışında kalan bir ek değildir, onun ayrılmaz bir parçasıdır. Duygunun yapıcı öğeleri arasında tümden içgüdüsel olan bir mimik görüntüsü vardır ve mimikteki bu devinim, bu iç imgenin ortaya çıkmasından başka bir şey değildir. Kısaca, yüzdeki bazı oynamalar, bazı jestler bir duyguyu açıklayan anlatım öğeleri değil duygunun ta kendisidir. Karşımızda belli bir duyguyu mimiğe döken bir kişi ya da bir duygunun mimiğini yapan bir aktörün görüntüsünü biz düşünce yoluyla değil içgüdülerimizle kavrarız. Bizde "duygudaşlık yoluyla yüzün aynı yerlerinde ve devinimini gördüğümüz vücudun aynı organları aracılığıyla benzer duygu oluşur." (c. IX, s. 93). Sinirlerin bu dağılım olayı ve bunun koşulladığı devinimler, duyguyu oluşturan öbür öğelere de bağlandığı için bilincimizde yeniden ortaya çıkarlar, böylece mimiği düşünüp anlamaktan çok onu "yaşarız".

Bu gözlemler duygunun estetik yoluyla anlatımında oynadığı rolü belirler.

Geriye "nitelik" ya da yoğunluk öğesi kalıyor. Bunu ne jestle ne de sözcükle anlatabiliriz. Onun çok başka bir yapısı vardır. Buna hangi anlatım yolu en uygun sayılabilir?

> Eğer jest (ve söz) duygu görüntülerine uygun simgeler ise *istencin* hareketleri hangi algılarla açıklanabilir? İçgüdü bu-

rada hangi aracıyı kullanır? *Bu aracı sestir*. Daha doğrusu, hoşluğun ve hoşnutsuzluğun çeşitli kipleri (hiçbir tasarım kullanmadan) sesle simgeleşir (c. IX, s. 95).

Başka türlü söylersek, duygunun psikolojisi hem zihinsel, hem dürtüsel olaylar içerir ama bunun yanısıra içtenlikli bir olay da içerir ki onu çözümleyemeyiz. Onun en doğal anlatım biçimi de müziksel sesin bütün kipleri, bütün inceliklerdir.

İşte, sözcük, mimik ve müzik bir sanat türü içinde birleşirlerse aynı duygunun üst üste gelmiş üç anlatımını sergilemiş olmazlar, o duygunun bölündüğü üç öğeyi aralarında paylaşmış olurlar.

Bu üç anlatım yolu, her biri kendine ait öğede olduğu gibi, giderek büyüyen bir genelleşme ilişkisi içindedir.

Söz bir duyguda en bireysel olanı dile getirir: bu duyguyu duyanın kendisinin ürettiği fikirleri, bu duygunun kendisini ve duygunun ilişkili olduğu dış koşulları. Fikirler bireyin kişiliği ve ekin düzeyine göre değişiklikler gösterir.

Bir duygunun kendine özgü dürtüsel olguları ise bütün insanlarda aynıdır. Ancak dereceleri değişir. Mimik bireyin kendisini belirtmez insan türüne ait olan yanını belirtir.

Son olarak tat ya da acı, her tür duyarlığın içinde olarak bireyin yaşam güçlerinin gelişmesini ya da sıkışmasını anlatır, bunlar da zaten evrensel güçlerden kaynaklanırlar. Müzik, bireysel duyarlığın evrensel güç kiplerinden olan her tür duyguyu anlatır.

> İnsan birey olmayı bir yana bırakıyor, işte görünenin simge yanı, jestlerimizin dili; *satyre* (eski Yunan tragedyasının satyre'i) doğanın yaratıklarından biri olduğunu söyler ve bunu da üst düzeyde bir anlatım dili olan *dans* yoluyla yapar. Ama şarkısıyla doğanın en gizil düşüncelerini dile getirir, böylece sadece türünün özü değil varlığın özü, istencin kendisi aracısız biçimde anlatılmış olur. Demek ki beden devinimiyle insan kendi türünün sınırları içinde, görünüş dünyası içinde kalır ama şarkı ile görünüş dünyasını, bilincinde olduğu ilksel bütünlüğü eritmiş olur, Maya'nın dünyası onun büyüsü karşısında uçup gider (c. IX, s. 96).

Nietzsche, bir sözcüğün ya da bir cümlenin basitçe söylenişinde bile estetik anlatımın çeşitli biçimlerinin bulunduğunu belirtir. Sözcük bir kavrama bağlıdır. Ağız bu sözcüğü söylemek için bazı hareketler yapar. Ses az ya da çok güçlü biçimde belli bir vurgulama ile, bir tartıya uyarak çıkar. Sözcüğün anlam gücü salt soyut anlamıyla sınırlanamaz; onun sese dönüşmesinde bir sürü tasarım ve duyum vardır.

Aynı anlayışla müziği inceleyen Nietzsche onda üç öğenin olduğunu öne sürer: birinin yapısında mimiğe yakın bir yön vardır; öbüründe İstenç'in gizil, söze dökülemeyen etkinliği, yaşamın en örtülü sırrı; üçüncüsü bunların arasındaki ara bağ.

> Hoşnutsuzluğun değişik aşamalarını tanımlamak için yapacağımız tek şey mimiğin simgeler aracılığıyla gösterdiği imgeleri tanımlamaktır: örnekse acının verdiği korkudan, "çırpınmalardan, bağırmalardan, batmalardan, gerilmelerden" söz ederiz. Sanki burada istencin arada gelip giden nabızları vardır; kısaca müzik dilinin simgesidir bunlar, Tartı'nın kendisidir. İstenç, yükselişinin dolgunluğu içinde tadın ya da acının değişken yoğunluğu, sesin Gücünde gördüğümüz budur. Ama bu olguların varlığı görsel olarak anlatmaz kendini, ancak sesler kümesinde, armonide gizlenir...
>
> Tartı ve ses gücü İstencin simge olarak ortaya çıkışının bir bakıma dış görünüşü olabilirler, ancak hâlâ görünüş türünün belirtilerini taşırlar, ama sesler kümesi, armoni, İstencin en arı özünün simgesidir. Sonuç olarak ses gücü ve tartı bireyin görünüşünü ancak görünüş olarak nitelerler; *bu çizgiden yol alırsa müzik bir görüntü sanatı oluncaya dek kendini geliştirebilir*. Ama çözümlenemeyen geri kalan bölüm, armoni, İstencin kendisini dile getirir, görüntünün dışına taşar ama onu kucaklar; bu demek ki armoni sadece duygunun bir simgesi olmakla kalmaz bütün bir evrenin de simgesi olur (c. IX, s. 95).

"Sesin gücü"yle ne demek istemiş olabilir Nietzsche? Ezgi, kesinlikle; çünkü tartı ve armoniden başka, bir müzik cümlesinde, bir kontrpuan kalıyor ki burada konu olamaz, bir de ezgi. Nietzsche'nin bu kavram için kullandığı terim

onun sadece ses çizgisini değil bu çizginin kesitlerinin vurgularını, bu demek ki, anlatımı ve 'şiir söyleme'yi göz önünde tuttuğunu göstermekte.

Müziğin "görüntü sanatlarının özelliklerini giderek kazanabileceğini" söylerken, Nietzsche bu noktaya dek benimsediği "müzik güzellik kategorisine göre ele alınmamalıdır" ilkesiyle çelişkiye düşmüyor mu? "Görüntü sanatlarının" tek amacı "güzel biçimlerin" yaratılması değil midir?

Duygunun dürtüsel açıklanmalarının salt tartısal buluşlara indirgenmiş olması da şaşırtıcı değil midir? Tartı, ritm, en özgür müziksel buluşların alanı sayılmaz mı?

Ve son olarak, en metafizik, bu demek ki en müziksel anlamı armoniye vermiş olması onu sanatların bütün öğelerinin önüne geçirmesi demektir. Bu da klasik ustaların öğretilerinin tam tersidir, çünkü armoni onlarda bir çok öğe arasında en ikincildir, her ne kadar bu, yanlış, tatsız, orta karar bir armoninin bir yapıtı küçültmeyeceği anlamına gelmez ama bir yapıtın armonisinin doğruluğu ve dolgunluğu ezgisel düşüncesinin gücünden, kontrapuntik yapısının sağlamlığından gelir. Salt tablo çizmek, göz kamaştırmak için armoniye tat koymaya çalışmak tıpkı yazın sanatında fikir yetersizliğini, yapı zayıflıklarını, tutarsızlıklarını benzetmelerin zenginliğiyle, eğretilemelerin inceliğiyle karşılamaya çalışmak gibidir.

Gene de salt müzik tekniği alanına giren konularda Nietzsche'nin bu aşırı cesur görüşlerinin üzerinde fazlaca durmak, her ne kadar bunlarda o dönemdeki estetik duyarlığının bozulmalarını görsek de, haksızlık olur.

Müziğin mimik ve söz ile olan normal ilişkileri üzerine kuramsal fikirleri ise kuşkusuz dikkate değer. Bunların tam geçerlilikleri ne olursa olsun hiç değilse müzikli drama sorununu ortaya atmaktadır, hattâ bu türün meşruluğunu irdelemesi, çok ciddi bir estetik görüş karşısında kendini savunabilmesi için çözmesi gereken zorlukları dile getirmesi bile ayrı bir değer taşır.

Gerçekten elimizde öyle bir sanat var ki bütün sanatlar-

dan alınmış öğeleri kullanmakta. Bunu salt bir sürü değişik estetik tatları birleştirmek, bir tiyatro yapıtına biraz müzik, biraz gösteri, biraz bale katmak için mi yapıyoruz? Bu kaba estetik deneme ancak bu sanatların hiçbirine tek tek duyarlığı olmayanları ve olaylar arasında mantık ve varlık nedeni aramayanları hoşnut edebilir. Bu bütün sanatların birleşik fuhuşu olurdu. Operada, müziğin, şiirin, mimiğin, dansın (eğer varsa), dekorun ilişkilerine yığma ya da yanyana getirme değil ancak işbirliği diyebiliriz. Oysa, işbirliği ortak güçlerin yapıları, sonuç çabasının parçaları arasında belli bir yakınlık gerektirir. Nietzsche'ye, nasıl çözümleyeceğini bilemediği, belki de hiç çözülemeyecek olan ama araştırılması gereken bir konuda araştırma yöntemini sağlayan ancak onun gözlemleri olmuştur.

Bir süre önce incelediğiniz o kısa yazıyla aynı tarihlerdeki bir notta bu konunun bir çözümünü öneriyor ki önerisi gerçekten çok çekici ama, kendisi de bunun olabileceğinden kuşku duymaktadır, hiç değilse o zaman için. Bu çözüm ilkel Yunan tragedyası üzerine olan fikirlerine dayanmaktadır: şarkıcıları orkestra çukuruna almak sahnede ise mimikli bir drama oynatmaktır. Müzik diliyle mimik dilinin uyuşması, müzik dilinin konuşma diliyle uyuşmasına göre daha kolay anlaşılır çünkü mimik dili daha genel ve daha yalın bir anlatıma girer. Şarkıcı ise metin demektir, *libretto*'dur ve anlatımdaki bu mantıksal kesinlik, duygulardaki ve fikirlerdeki ayrıntı, müziğin yapısı ve ruhuna aykırıdır, onun gelişimini sürekli engeller; bu arada seyircinin sözleri ayrımsayamadığını da hesaba katalım. İşte müziği bu kölelikten kurtarmak, sahneyi bu baskıcı fazlalıktan arındırmak gerekir.

> Şarkıcıyı her ne biçimde olursa olsun yok etmek gerekir. Çünkü drama şarkıcısı bir çarpıklıktır. Ya da onu orkestra arasına sokmak gerekir. Müziği bozma hakkına artık sahip olmamalı, tıpkı koro gibi işlev görmeli, orkestraya insan sesinin gücünü dolu dolu katmalı. Demek, önce koroyu eski yerine oturtmak gerek, onun önünde görsel dünyayı, mimiği. Eskiler gerçek oranı gözetmişlerdi; apolloncu olanı sınırsız yeğ-

lemekle tragedya çökmüştür: Aeskhylos öncesine tekrar dönmek gerek...

Şarkıcının orkestra içinde söylemesi ve sahnenin de salt mimcilere bırakılması pek olağan gözükmüyorsa da sanat açısından hiç değilse ters değil! (c. IX, s. 255).

İnsan sesi iki yolla dramsal anlatıma katılacak. Herşeyden önce, insan sesi bütün çalgılar arasında "insan sıcaklığının en dolu olduğu ses rengidir; orkestra tek başına yeterli değildir". Koro ise mimli dramaya sesli bir yorum katar ve anlamını ortaya çıkarır.

Koro olaya tanık olmaktadır ve bundan heyecanlanarak gördüklerini anlatır.

Korkarız ki bir opera müdürüne bu sistemde tasarlanmış bir yapıt götürülürse yazarların dehaları ne olursa olsun opera müdürü bunu sahnelemeyi kesinlikle geri çevirir. Nietzsche bunun nedenini çok iyi bilmektedir. Her şey iyi, güzel de bizim mimik sanatımızın kötülüğüne de ne demeli! Şarkı söylemeden sadece mim yapan bir oyuncuya katlanmak epeyi zor olmalı. Nietzsche mimik sanatının kusursuz hale getirileceğine, onu müzik sanatının anlatım ve etki teknikleri düzeyine getirileceğine inanmış gözükmektedir (c. X, s. 434).

İşte, *Tragedyanın Doğuşu* döneminde Nietzsche'nin, tekrar edelim, müzikli dramanın varlığını ele alan bu derin sorunları üzerindeki düşünceleri bunlardı. 1874'te yazılmış Richard Wagner üzerine bazı gözlemleri içeren ve bu çalışmamızın en belli başlı verilerini oluşturan yazı dizisinde bu sorunları aynı kesinlikle koymakta ama daha önceki yazılarında sözünü etmediği yeni bir etken ortaya atmaktadır: Zaman.

Üç anlatım biçiminin her biri birbirinden tümden farklı yasalara bağlıdır, diyor Nietzsche. Müziğin uzun sürede anlattığını şiir iki sözcükle anlatabilir, ya da tersi. Bu yüzden bir sürü uyum zorlukları ortaya çıkar ki bunların üstesinden gelmek kolay olmayabilir. Bu konular küçük bir not defterinde bulunmaktadır, bu yüzden bunlarda tamamlanmış bir yazı düzeni aramak doğru olmaz. Gene de konu böylesine öz bi-

çimde başka türlü ele alınamazdı:

Şu zorunluluğa ne diyebiliriz: Dramanın gelişimi ile müzikçinin kafasındaki müziğin gelişimi her an uyuşmalı ve ikisi arasında belli bir koşutluk gözetilmeli! Dram yazarı da olan müzikçiyi şaşırtan da budur, çünkü müzik bir şey anlatmak için zamanı kullanır ve çoğunlukla dramadaki tek bir heyecan anı için koskoca bir senfoni yazmak gerekir. Bu sırada dramada neler olur? İşte Wagner bu durumda diyalog kullanır, genel olarak konuşma diline baş vurur.

Burada karşımıza yeni bir güç çıkar, yeni bir zorluk: Dil. Dil kavramlarla çalışır. Bunların da kendilerine göre zaman yasaları vardır.

Mim, kavramlar, müzik her biri temel duyguyu ayrı bir ölçü (müziksel anlamda) içinde anlatır. Konuşmaya dayanan drama, gücünü zamanı en çok kullanan öğenin buyruğuna vermiştir: Kavramlara. Bu yüzden dramsal akış duruktur, plastiktir, birleştiricidir. Özellikle antik tiyatroda. Duruk akış plastik bir durum anlatır. Mimdeki oyun akışı dramanın konuşma akışına bağlıdır.

Şimdi çok değişik zamanlar kullanan müzikçiye bakalım; aslında ona uygulayacağımız genel bir yasa yoktur; bir heyecanın titreşimi bir müzikçide çok uzun olabilir, bir başkasında çok kısa. Müzik diliyle kavram dilini birlikte yürütmek için ne çok çaba gerekir!

Dilin kendisinde de üstelik bir müziksel öğe vardır. Çok yoğun biçimde duyulmuş bir cümlenin de bir ezgisi vardır, bu da ordaki İstencin en evrensel deviniminin bir imgesidir. Sanat bu ezgiyi sonsuza dek kullanabilir.

Bütün bu etkenlerin birleştirilmesi neredeyse olanaksız görünüyor: bakarsınız bir müzikçi dramanın doğurduğu heyecan durumlarını yer yer yalıtıp dile getirir, dramanın geri kalan bölümünde ne yapacağını bilemez, işte bu yüzden resitatife ve söylev sanatına başvurur. Şair müzikçiyi bu durumdan kurtaramaz, kendisi de işin içinden çıkamaz: tek bir şey yapar, şarkıya yarayacak bir sürü şiir yazar. Bu konuda kuramsal bilgisi vardır ama iç duygu yok olur. Bir de şarkıcı-aktör karşımıza çıkar bir sürü devinimlere girişir ki bunlardan bazıları gerçekten dramatik de değildir, ağzını bir karış açmak gibi; mimlerden çoğu da saymacadır. Eğer bu aktör

hem besteci hem de şair olsaydı belki herşey değişirdi (c. X, s. 438).

Bu aktör-müzikçi-şair, daha doğrusu, emrinde şairin ve müzikçinin olanaklarını taşıyan bu aktör dehası, Nietzsche bunu düşlemiyordu, Richard Wagner'in şahsında ta karşısında duruyordu o. Bir süre sonra, Nietzsche, Wagner'in, kendinde barındırdığı niteliklerle ve özellikle kendinde en son sıraya koyduğu en üstünü dolayısıyla (besteciliğiyle - ç.n.) sorunu çözdüğünü değil, müzikli dramanın salt tanımında bile estetik çözümün taşıdığı zorlukları nasıl aydınlattığını bize anlatacaktır.

Bölüm VI

OPERANIN ELEŞTİRİSİ

Müziğin şiirle, mimikle doğru birleşiminin koşullarını ortaya koyan Nietzsche'nin opera hakkındaki düşüncelerini buradan çıkartabiliriz. Bu tür hakkında çok garip bir eleştiride bulunuyor Nietzsche. Aslında, bu üç anlatım biçiminin olağan ilişkileri üzerine olan kuramından çok müziğin özerkliği üzerine olan düşüncelerinden esinlenmektedir bu eleştiri. Bu düşüncelerle kuramı arasında daha çok görünürde bir tutarsızlık var. Bir yandan Nietzsche, müzik ne belirli bir takım duyguları, ne imgeleri, ne de ruhsal durumları anlatır diyor, esini sağlam ve doğru olan bir müziğin imgeye ve söze olan duyarlığımızı sıfıra indirdiğini, müziği salt müzik olarak algılamamız gerektiği savını öne sürüyor, beri yandan, duygularda, salt müziğin anlatabileceği öğeler yanında şiir alanına giren anlatım biçimlerinin de varlığını kabul ediyor, sanatın ne tür bir gelişim sonunda bu iki anlatım biçiminin, özellikle tek bir duyguyu anlatırken, nasıl birbirlerine ziyan vermeden birlikte hareket edebileceklerini kendi kendine soruyor. Ama her iki durumda da müziğin bir taklit sanatı olduğunu kesinlikle yadsıyor. Müziğin ve sözlerin birleşiminin, her ikisinin kendi anlatım alanlarının kesinlikle ayrı olduğu bir temele oturtmaksızın, müzikçinin ve ozanın herbiri kendi dilinde tek bir duygunun tümünü anlattığını düşünmeksizin ve ancak daha büyük bir etki yoğunluğu sağlamak üzere birleşmeksizin müziğin şiiri, şiirin de müziği öldürmemesi kaçınılmazdır diye düşünüyor. Burada birinci şık gerçekleşir her zaman; şiir ne kadar güzel olursa olsun müzik gerçekten yüksekse, dionysoscu ise, müzik şiiri öldürür. Bu durumda müzikten heyecan duyan bir dinleyici sözleri dinlemek istemez, anlamlarını düşünmek istemez; seslerin yücelttiği ruhunu sözler düş kırıklığına uğratır. Nietzsche *Dokuzuncu Senfoni* için dediklerini "Palestrina'nın bir missası, Bach'ın

bir kantatası, Haendel'in bir oratoryosu" için de tekrar eder (c. IX, s. 224). Sözler ancak şarkıcılar için var sayılır. Dinleyici için sadece müzik vardır çünkü yüce müziktir buradaki.

Opera rasyonalist bir zihin yapısına sahip dinleyici kitlesinin dionysoscu coşku yetisinin ölmüş olmasından, sözlerin anlamlarını duymak istemesinden doğmuştur (*Tragedyanın Doğuşu*, bl. 19). Bu istek müziğin yerini bir taklit sanatı düzeyine indirir, onun iç gücünün gelişimine bir engel oluşturur, onun doğasını bozar.

> Müziği bir imgeler ve kavramlar sıralanışının hizmetine koşmak, bunlara güç ve açıklık vermek üzere kullanmak, bu garip istek, "opera" kavramında da sürmekte, ve bende, salt kollarını sallayarak uçmak isteyen gülünç bir kimseyi çağrıştırmaktadır. Bu kimsenin yapmak istediği de, böyle düşünülmüş bir operanınki de hiçbir zaman gerçekleşemez. Bu anlayıştaki opera, müziğin yanlış biçimde kullanılışını değil, düpedüz, yukarda dediğim gibi, olanaksızı istemektedir. Müzik, ne denli sarsılır, bastırılır, çarpıtılırsa çarpıtılsın hiçbir zaman bir aracı durumuna düşürülemez (c. IX, s. 225).

Müzik kendi gücünün üzerinde, daha doğrusu dışında olan bir zorunluluğun üstesinden nasıl gelir? Herkesin onayladığı bir simgeler dizgesi yoluyla. Bu ortak simge dizgesinde bütün doğal özsu artık kurumuştur, müzik salt bir anımsatma notuna dönüşmüştür (c. IX, s. 227). Burada Nietzsche, opera bestecisinin çok sınırlı zorunluluklar karşısında dinleyiciye falanca kişinin savaşçı duygular taşıdığını trompetlerle, öfkeye, sevgiye, umutsuzluğa, duaya, yağmura, iyi havaya herkesin bildiği, tanıdığı başka bir takım formüllerle seslenmekten başka yolu kalmadığını söylemek istiyor.

> Umursamaz dinleyici bu "dramatik müziğin" bütün gözeneklerinden geçerek utancının ve zorunluluğunun bile farkında olmayan bu müziğin tadını çıkarır (c. IX, s. 228).

Bestecinin dehası varsa Prokrustes'in yatağından (yatağına yatırdıktan sonra boyu uzun gelenlerin ayaklarını keserek, kısa gelenlerin ayaklarından çekerek işkence eden mitolojik bir Yunan eşkiyası - ç.n.) hemen kurtulur ve dionysos-

cu esinine uyarak gerçek müzikle dolu sayfalar yazar. Bu durumda dramanın ilginç olmaması, devinim kazanmamış olması daha da doğru olur, "libretto yazarı müzikçinin emrine tıpkı donmuş katılıkları içinde Mısır figürleri gibi bilinen drama kalıpları sunar". Müziğin verdiği heyecana kendini kaptırmak ya da dramanın akışına ilgiyle bağlanmak gibi birbirine uymayan bu iki karşıt durumda birinden öbürüne geçiş ya da düşüşün seyircide en sarsıntısız biçimde, belirsizlikle gerçekleşmesi gerekir; işte bu yüzden önem taşımayan bir drama duruma en uygunudur, yeter ki gülünç olacak denli olumsuz yön taşımasın.

İlke olarak geleneksel opera türü Nietzsche tarafından kabul görmez, çünkü bu durumda müziğe yapamayacağı bir şey zorla yaptırılmış olur: taklit. Gerçekten en iyi operalar bile melez yapıları ve bütünlük duygusundan kesinlikle uzak olmaları yüzünden onun estetik yapısını zedelemektedir.

> Bu tutkulu, duygulandırıcı, yarı şarkı söylev ile tümü şarkıyla söylenen şiir, *stilo rappresentativo*'nun temelini oluşturan bu türdeki kimi ani dalgalanmalar, ya dinleyicinin anlayışına ve hayaline ya da onun müzik duyarlığına seslenmeler öylesine doğa dışı, apolloncu olsun dionysoscu olsun onun içgüdülerine öylesine aykırıdır ki resitatifin (buna geleneksel opera diyebiliriz) tüm sanat içgüdülerine ters bir kaynaktan doğmuş olduğu sonucunu çıkarabiliriz (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 131).

Operanın teknik yapısını irdeleyen bu eleştiriye ek olarak bu türün poetiğini tanımlıyor diyebileceğimiz bir başka eleştiri de sunmaktadır Nietzsche. Operada iyimserlik duygusunu doğuran bir türün varlığını görmektedir. Operanın İtalyan olan ilk yaratıcıları Helen sanatının, ışıltılı Homeros sanatının, Yunan insanının içten gelen ferahlığını yansıttığına, onun gerçek anlamını verdiğine inanmışlar ve yanlış olarak da onun apolloncu yaratılarına dinginlik ve sevimlilik yakıştırmışlardı. Bu yapıya ilkel bir müzik eklemişler ve böylece onu tekrar bulduklarını sanmışlardı.

Bu yeni deyiş en anlatımlı bir müzik sanılmış ve eski Yunan müziğinin yeniden doğuşu yerine geçmişti. Dahası, herkesin kabul ettiği gibi Homeros dünyasının en ilk olduğu anlayışına dayanarak insanlığın cennete yakışır başlangıcına dönme düşüne kendini bırakarak, müziğin orada erişilmemiş biçimde arı, güçlü ve masum, ozanların kır şarkılarında öylesine dokunaklı tarzda dile getirdikleri gücüne mutlaka erişeceğini düşünmüşlerdi. Burada, en mahrem yanıyla özellikle modern olan bu sanatın, operanın, doğurucu ilkesine girmiş oluyoruz: güçlü bir gereksinim kendine bir sanat türü yaratıyor ama bu gereksinim estetik dışı nitelikte bir gereksinimdir: kır yaşamına büyük bir hasret, bütün zamanların başlangıcında iyi ve sanata yatkın olan insanın varlığına olan inanç. Resitatif bu ilkel insanın konuşma tarzıdır; operada ise, sevgi dolu bu kahraman insan, hareketlerinde doğal bir sanat içgüdüsüne uyar, söyleyeceği herşeyi şarkıya dönüştürür, ve bir duygu parlamasında birden dopdolu sesiyle şarkıya başlar. Yaratılan bu yeni cennet dönemi sanatçısının yardımıyla o zamanın hümanistlerinin Kilise'nin insan doğasının bozulmuşluğu ve şeytana satılmışlığı inancına karşı çıkmış olmaları bugün için o denli önemli değil: Bu görüş açısından operayı insan doğasının aslında iyi olduğunu savunan bir karşıt görüş öğretisi olarak alabiliriz; bundan başka, koşulların korkunç güvensizliği içinde o zamanın kaygılı zekâları daha da büyük bir güçle içine itildikleri kötümserliğe karşı bir teselli yolu bulmuşlardı operada. Bu türün kendine özgü sevimliliği ve giderek yeni bir sanat biçimine yol açmış olmasını bütünüyle estetik dışı bir gereksinimin yerine getirilmesinin, insanın kendisinin iyimser bir yüceltilmesinin, ilkel insanın iyi ve sanata yatkın olduğu anlayışının bir sonucu olduğunu kabul etmek bizim için yeterlidir.

Bu fikir oldukça incelikli, geliştirilişi de çok hoş. Ama Nietzsche burada bir karışıklığa düşmüyor mu? Bir yanda, bu sevimli pagancılık, biraz safdil, duygunun en uç gerginliklerini saray ağzı yumuşaklığıyla anlatan, operanın biraz halka inmiş geleneğini temsil eden bu pagancılık başka şeydir, öte yanda, Racine'lerin, Rameau'ların, Gluck'ların yüce bir seçkinlik taşıyan dili, –ki bazı yabanıllar yapmacık diyebi-

lirler buna– ama gerçekte üslubun kendisi, sanatın kendisi olan dil başka şeydir. Korkarım, Nietzsche, 1871'lerin Nietzsche'si, bu ayrımı pek yapmamıştır, çünkü Almanlar bu ayrımı pek yapmazlar ve o dönemde o da tam bir Almandı, bu yüzden de "idil" tiyatrosuna "Latin tiyatrosu (*romanisches Schauspiel*)"[1] demekte ve bunda "Latin düşüncesi"nin estetik bir gerçekleşmesini görmektedir.

Nietzsche'nin *Tristan* üzerine yaptığı açıklama, Richard Wagner'i o zamanlar sanatta dionysoscu kötümser esinin bir yeniden-doğurucusu gibi gördüğünü bize anlatır. *Tragedyanın Doğuşu*'nun her sayfası Alman seyircisi gözünde ona olabildiğince açık biçimde bu niteliği yakıştırmaya yöneliktir. Ne ki bu yapıt için alınmış bazı notlar, biraz bölük börçük ve karmakarışık olmakla birlikte Nietzsche'nin kafasında çok ilginç bir gizli düşüncenin yattığını gösteriyor. Bu notlarda Wagner opera türünün bir devrimcisi gibi gösterilmekte ama beri yanda operanın da sonunu getirmektedir. Yapıtları henüz birer operadır, dahice gerçekleştirilmiştir çünkü idilce eğilim, iyimserlik burada en yüksek noktalarına varmıştır ve çok büyük bir güce erişir. İşte bu yüzden de türün geleneksel sınırları aşılır, kırılır. Mutluluk düşü, insanın iyi doğası yüzeysel bir seyircinin eğlencesine, duygusal hoşlanmasına hizmet ettikçe bunların müziğe yansıması duygusal parçalarda, düzgün bir ezginin süslemelerinde karşılık bulabilirdi. Ama çağdaş insanın bilinci bu düşü müthiş ciddiye aldı; bu düş gerçekliğin kendi gibi göründü ve bunun ışığında o, çağdaş dünyanın korkunçluğunu gördü. Bu yeni duyuşların anlatım biçimi, doğaları gereği değil, salt güçleriyle ancak "kosko-

[1] (c. IX, s. 238; Nietzsche "Latin tiyatrosu"nu, "duygunun müzik temelinin yerine geçtiği" bir tiyatro olarak görmektedir; bu da tragedya tiyatrosunun asıl yapısı olan kötümserliğin yerini evrenin iyimser ve duygusal görüşünün almasıdır. Bu "Latin" nitelemesi bugün daha kesin metinlerle birleştirildiğinde (IX, 173 vb.) Nietzsche'nin klasik Fransız tragedyası hakkında burada opera için söylediklerinden farklı düşünmediğini, Racine'i duygusal ve iyimser diye aldığını gösteriyor. Bu bakış yanlışlığı bir çok Almanda vardır).

caman bir senfoni" olabilirdi (c. IX, s. 254). Wagner senfoniyi Latin şematizminden kurtardı, tartının zincirlerini kırdı (c. IX, s. 251).

> Aklında bir Alman müziği yüzüp duruyor, Latin çemberinden kurtulmuş; onu önce *idil türünün aslı* olarak, Latin düşüncesine son veren bir tür olarak buluyor.

Operaya özgü bütün bağlardan kurtulmuş, ancak onun sadece temel esinini kendinde saklayan müzikten öbürüne, özgür müziğe, dionysoscu müziğe varmak için tek bir adım yeterlidir. Denebilir ki Nietzsche bu tek adımı *Tristan*'da bulmakta, *Lohengrin*'i ve belki de *Siegfried*'i ise "idil" çerçevesine yerleştirmektedir.

> Richard Wagner çağımızın İdilidir: operalarının ne konuları ne dizeleri halk düzeyine inmez ama her yönüyle Almandır. Onunla İdili henüz aşmış değiliz. Wagner operanın ilksel eğilimini, idillik eğilimini son noktasına dek götürmüş, müziği, dizeyi, mitosu idil olarak almıştır (çerçevelerini kırarak). Bunu yaparken de bize en büyük duygusal tadı vermiştir: ama hiçbir zaman çocuksu değildir (c. IX, s. 256).

Çoğunlukla Wagner'in sanatıyla operanın geleneksel türü arasındaki bu ilk gözlemler pek açık seçik değildir; hiç değilse bunların anlatılış biçimi karanlıkta kalmaktadır.[1] Bunların *Tragedyanın Doğuşu*'nda bu sanatın anlamı üzerinde öne sürülen savlardan az çok farklı oldukları su götürmez. Belki de bilinçaltında Nietzsche aynı konu üzerinde bir bölümü açığa vurulan bir bölümü gizli kalan iki farklı anlayışa sahipti. Belki de, kendi kendine sessizce düşündüğünü okuyucusuna açıkça söyleyemiyordu, şöyle ki: Wagner'in yapıtı yüze katlanmış büyük opera ise gene de sadece büyük operaydı. Bu ikilemi nasıl açıklayabiliriz? Özetlemeye çalışacağımız şu genel nedenlerle.

---

[1] Bizim bu değerlendirmemizin doğruluğunu 164, 170, 172, 175, 180, 182 ve 186 ile 190. paragrafları izleyerek karşılaştırabilirsiniz, c. IX.

Bölüm VII

WAGNER KARŞISINDA NIETZSCHE'NİN DÜŞÜNCE ADAMI OLARAK KONUMU

Bu noktaya kadar aydınlatmaya çalıştığımız kuramları ve estetik etkilenmeleri Nietzsche'nin yazarlık döneminin başlangıcına aittir ve çözümlemelerinin biri dışında hepsi 1871 yılındaki yazılara dayanmaktadır. Tek başına ele alındıklarında bu dâhi genç adamın estetik düşüncesini oluşturan öğeler oldukça bulanık bir bütün oluşturmaktaysa da her biri güç doludur ve bir deneyime karşılıktır, belki yanlış yorumlarla ortaya atılmıştır ama çok sıcak bir içtenlik taşırlar. Bu ilk Nietzsche'nin pek uyumlu olmayan fikirleri "yaşandıkları" için, salt bu yüzden, kafasında nasıl yanyana geldiklerini anlamak da oldukça kolaylaşır.

Genel olarak müzik konusunu ele alırsak: 1 – kötümserliğe yönelik büyük bir coşku duymakta; 2 – duyarlığının en güçlü heyecanlarını ve imgeleminin dürtülerini müzik sanatında bulmaktadır. Genç olduğu için ve gençlikte de deneyimlerin birer ölçüt olmadığından hiç kuşkulanmadığı için, tutkusunun bu iki nesnesini birleştirmek istemekte, duygusal alanda müziğin anlatmak istediği şeyle kötümserlik öğretisinin insan usunda anlatmak istediği şeyin aynı olduğuna inanmaktadır[1]. Demek ki müziği çok seviyordu ama onun için müzik, müzikten de başka bir şeydir: aşkın gerçekliktir, mutlağın ta kendisidir. Oysa böyle bir sevgi aşırı bir sevgidir, yanlış bir sevgi biçimidir.

Müziğin felsefi doğrulukla hiç ilişkisi olmadığını farkettiği gün, hep bir "kafa adamı" olarak bu felsefi doğruluğa en büyük değeri verecektir; müziğe ise, onu almadığı bir yere yerleştirdiği için kendisini aldatmış saydığı bir sevgiliye du-

[1] "21 yaşındayken Almanya'da bu ikisini, Richard Wagner ile Schopenhauer'i tek bir coşkuda birleştirmek isteyen tek kişiydim". c. XIV, s. 375.

yulan huysuz bir küçümsemeyle, pek de akıllıca sayılmayacak bir küçümsemeyle bakacaktır.

Wagner'e karşı duygularına gelince: On beş yaşındayken *Tristan*'ı ve bu müziğin taşıdığı başdöndürücü yanı aşırı sevdi. Ne ki gençliğinde bile salt "Wagner'ci" olmadı. Bununla şunu demek istiyorum: Wagner müziğinin tehlikeli okşamaları onu klasik güzelliklere karşı duyarsız yapmadı. Arı müziği gerçek müzik olarak yeğlemesinin nedeni de bu düşüncedir. Müziğin metafizik anlamına olan inancı ile bu düşüncesinin uyuşmazlığı ne denli bulanık olursa olsun onu gizli bir Wagner karşıtlığıyla yüzyüze bırakmıyor diyemeyiz, çünkü Wagner müziğin kendisini önceki bestecilerin düşünemeyecekleri boyutlara çıkarmış, bunu da dram, sahne ve dekordan oluşan koskoca bir yapıya her yönüyle yaymıştı.

Açıklamış olduğu bu heyecan ile gizli kalmış olan karşıtlığının karışımı, yaşamının bu anında Wagner sanatına karşı Nietzsche'nin düşüncelerinin durumunu belirler ama bunlar daha genel nedenlere bağlanır.

Nietzsche kötümserdir. Bu kötümserliğinin kanıtlarını önce Schopenhauer'in metafiziğinde aramıştır. Ama bu kötümserlik büyük ustasının büyüsü geçtikten sonra da süregidecektir çünkü onun doğasında vardır, düşüncesinin derin ve sürekli niteliği budur, gelişiminin bütün dönemlerine egemendir kötümserlik. Nietzsche etrafa küskün olduğu, ruhsal yıkım içinde olduğu için kötümser değildir, Léopardi gibi. Bir sanatçı, bir filozof olarak kötümserdir. Daha doğrusu iyimser-karşıtıdır. İyimserlikten iğrenir, onu çağdaş uygarlık içinde üç değişik biçimde karşımıza çıkmış olarak görür: liberallik, demokrasi ya da sosyalizm ile bilimde özel ilerleme adı altında her türlü evrensel gelişim inancı. İlerki yıllar bu üç yutturmacanın yalanını çok acı biçimde gün yüzüne çıkaracağı gibi törelerde bir yavanlığa, insanoğlunun gerilemesine neden olacaktır. Bu konumda Nietzsche, Carlyle gibi, Ruskin gibi düşünmektedir.

Çağdaş iyimserlik, Nietzsche'ye göre iki bin yıllık bir geleneğin aşırı gelişmesinden başka bir şey değildir, ta Sokra-

tes'ten beri. Sokrates kendi yaşamı ve öğretisiyle "kuramsal insan" örneğini vermekle iyimserliğin babası olmuştur. Sokrates, evrensel gerçekliğin kavranabilir ve ussal bir şey olduğuna bu yüzden de bilginin onunla eşitleşebileceğine insanları inandırmıştır: *İnsanlık* hem kendini hem her şeyi açıklayabilen bir yetkin bilgide en yüce doyumu, bütün isteklerinin yerine geldiğini görmez mi? Ve en sonunda, eğer bilim her şeyi kavrıyorsa, bilgece ve köktenci bir yordamı gösteremez, mutlulukla erdemin uyumunu da sağlayamaz mı? Ve ilave ediyor Nietzsche, insanlığın gençlik döneminde kendisine çok yüksek kazanç sağlamayı vaat eden bu kuruntular gerekliydi, ama bu, sanat yaratısını bir gönül eğlencesi durumuna getirerek estetik heyecanın kolunu kanadını kırdı. Evrenin göksel gizi açık bir takım kavramlar dizgesiyle anlatılabildiği sürece sanatçının esini artık o gizin iletilmesi ve anlatımı olarak alınamazdı. Dahası, "kuramsal insan" kendisinin ya da toplumun geleceği konusunda mutluluğun sağlanması için bilimin kendisine hazır bir takım reçeteler sunduğuna inandıkça Eski Yunanlıların insanın evrenle olan ilişkisinde gördüğü akıl almazlık ve korkunçluk duygusuna karşı geliştirdiği büyük yiğitliği de yitirmiştir. Sokrates'in bu iyimser köktenciliği, –Euripides'in de esin kaynağıdır–, Yunanlıların tragedya ruhunu öldürmüştür ve denebilir ki bu köktencilik Kant'a kadar Avrupa'ya egemen olmuştur. Kant, bilimin göreceliğini ve asıl kendine ait alanın sınırlılığını, bu alanın dışında ancak estetik ve ahlak yaratılarında dâhice adımlarla ilerlenebilecek sonsuz bir çöl olduğunu ispatlayarak bu "kuramsallık" kuruntusunu bir daha geri gelmemek üzere yok etmişti. Kant insanlığın yaratıcı güdülerini sarmalayan bu cendereleri kırıp atmıştı.

XVIII. yüzyıldan başlayarak müzik sanatının görülmemiş atılışında Nietzsche büyük yaratıcı güdülerin yeniden ortaya çıkışını, dionysoscu coşkuyu selamlamaktadır.

> Müzik, bütün sanatlar arasında evrensel, zaman ötesi, ülke ötesi bir sanat olarak gelişen tek sanattır. Bizim için bütün sanatı, bütün estetik dünyayı temsil etmektedir.

Onun için kurtarıcıdır (c. IX, s. 244).

Bundan şunu anlıyoruz ki müzik, iyimser ve evcil bir uygarlığın, onun biliminin ve ahlakının mutlak değerler olarak alındığı, ufkumuzu daralttığı, bu değerlerle o iğrenç güven duygusunu gerçekleştirdiği bu uygarlığın baskısından bizi kurtaracaktır! Nietzsche bu uygarlığın "müziğin ruhuna karşı o güçlü savaşımı"ndan söz etmektedir (c. IX, s. 232). Richard Wagner'i de "etkileri müzik aracılığıyla, tıpkı bir lamba ışığının güneş ışığı karşısında eriyip yok olması gibi" yok etmesinden ötürü kutlamaktadır (*Tragedyanın Doğuşu*, s. 54).

Nietzsche'nin düşüncesinin bilim ruhunun geri bırakılması, bilimsel çalışmaların ağırdan alınması gibi dilekler içerdiği sanısına kapılırsak aldanmış oluruz. Onun istediği bilimin bir put olmaması, insanın efendisi değil hizmetkârı olması, insanın yerini onu boğan bir sürü bilgiler ve kitaplar yığını içinden çıkarıp yüceltmesidir. Çağdaş insan için sorun, usunun karmaşıklığı ve eleştiri gücünün inceliğiyle estetik güdülerinin doğal tazeliğini –ki bunlar, bildiğimiz gibi onun müzik içgüdüsünden kaynaklanmaktadır– kaynaştırmak, uyuşturmaktır:

> Müzik (çağdaş müzik) çok daha üstün bir güce (Yunanlıların müziğinden) erişmelidir çünkü çok daha geniş bir bilgiler dünyasının üstesinden gelmek zorundadır. Bilim ve müzik Eski Yunan dünyasının yeniden doğuşunun Almanya'da olacağı sezisini vermektedir: buna kendimizi bütünüyle adamak istiyoruz (c. IX, s. 233).

Artık *Tragedyanın Doğuşu*'nun sonunda iyimser köktenciliğin eleştirisi açısından sorulmuş o garip sorunun anlamını daha iyi anlayabiliyoruz: Nietzsche soruyor: *"Sokrates'in müzikle uğraştığını da görecek miyiz bundan sonra?"*

Bu yeniden doğuş ancak Alman ruhunun eseri olacaktır. Fichte gibi, farklı bir anlamda da olsa Nietzsche, iyimser, yapay uygarlığa yabancı kaldığı için Latin dünyasının barbar dediği Alman halkında insanlığın doğal güçlerinin eksiksiz bir mirasçısını görüyordu.

Wagner'in müziği Nietzsche'nin bütün duyarlığını kıskıvrak yakaladığı, Avrupa sanatında en ileri ve en güçlüsü olduğu, heyecanla dolu bir gence bu heyecanlarını dile getirecek nesneler gerektiği için Nietzsche Wagner'in yapıtlarında uygarlığın yeniden doğuşu üzerindeki umutlarının tümünün yerine geldiğini değilse bile bunların ilk öncüllerini bulduğunu sanıyordu.

Nietzsche'nin Wagner ile ilişkileri üzerinde söyleyeceklerimiz onun müzikle olan ilişkileri gibidir: çağdaş Yeniden Doğuş ülküsünün ve düşünün değeri ne olursa olsun Wagner'in girişiminde ve yapıtlarında bu ülkünün ve düşün gerçek bir simgesini görüyordu Nietzsche.

Çok tehlikeli bir özdeşleşme. Çünkü Nietzsche'nin karmaşık düşüncesi içinde bir yandan Wagner'e olan bu inanç beslenmekteyken bu inanca karşı ölümcül yadsıma mayaları da beslenmekteydi. Ama 1871'de henüz özveri dolu bir çömezdi, Wagner'in hoşuna gidip gitmeyeceğini, ona ilerde zararı olup olmayacağını düşünmeden açıkça yazamazdı. Belki de kendi kaygılarını deşmek, bu kaygıların varabileceği noktaları pek göze almak istemiyordu.

Bölüm VIII

WAGNER SANATINA KARŞI NIETZSCHE'NİN DÜŞ KIRIKLIĞI

Bu düş kırıklığı 1872 ve 1873 yıllarında oldu. 1874'te, Nietzsche'nin otuzuncu yaşında, artık bütünüyle ortaya çıkmıştı. 1876'da Bayreuth tiyatrosunun açılışı için yazdığı, *Richard Wagner Bayreuth'te* adlı o ünlü yüceltme yazısına bakılınca, bir on yıl sonra Wagner sanatının başlıca yıkıcısı olarak görünen Nietzsche'nin düşüncelerindeki gelişmenin 1876'dan sonra başladığı sanılabilir. Oysa bu dönem, çok yönlü ve karmaşık bu aklın en anlamlı dönemidir. Coşkun bir kutlama yazısı gibi görünen bu yazıyı yazdığı sırada özel notlarını Wagner sanatını kökünden kemirecek en olumsuz eleştirinin sırdaşı yapıyordu. Bugün 1874 yılının bütün notları elimizdedir. Açıkladıklarının büyük bir bölümü *Richard Wagner Bayreuth'te*'nin satırları arasında gizlidir.

En belirgin örneklerini sunacağımız bu düş kırıklığı bir kriz biçiminde ortaya çıkmamıştır. Nietzsche, üzerinde en çok düşündüğü en değerli estetik fikirlerinin bazılarının Wagner sanatının içinde saklı olduğunu bir yandan görürken öte yandan Wagner müziğinin büyüleri içinde en tutarsız, en acı verici ikilemli duyguların yattığının bilincine yavaş yavaş varıyordu. Wagner karşıtı bu düşünceler, açıkça dile getirilmemiş bile olsalar, müziğin kendi gücü ile müzikli dramada anlatımın üç yönünün ilişkileri üzerineydi.

1 – Nietzsche, Wagner'in sadece operalarında değil kuramsal düşüncede de müziği ikincil bir sanat olarak aldığını görmektedir.

> Wagner opera türünün başlıca yanlışlığını, ona göre bir anlatım aracı olan müziğin bir amaç yapılmasında, asıl amaç olan dramanın ise bir araç yapılmasında görmektedir. Ona göre müzik bir anlatım aracıdır... O zaman bir senfoni dinlerken şunu sormak gerekmez mi: eğer müzik bir araç ise

amaç nedir? Amaç müziğin içinde olamaz; anlatım aracı olan şey anlatacağı şeye bağlanmalıdır. Wagner, bu dramadır, diyor. Eğer ortada drama yoksa müzik garip bir yaratık durumuna düşer, o zaman da şu soru akla gelir: "Peki, gürültü nedir o halde? (c. X, s. 437).

Tam bu sırada, Nietzsche'nin daha önce Dokuzuncu Senfoni dolayısıyla belirtmemesini yadırgadığımız bir düşünceyi ortaya attığını görüyoruz.

Bu görüşe uyarak Wagner, Dokuzuncu Senfoniyi Beethoven'in en yüce doruğu saymaktadır çünkü sözleri katarak müziğe anlamını, olması gereken anlamını verdiğini ileri sürer.

Bu sakat düşünceye, Nietzsche şu inançla karşı çıkıyor:

Mutlak müzik müziğin ta kendisidir, dramanın müziği de mutlak müzik olmalıdır.

2 – Dramadaki üç anlatım biçiminin birleşmesi yönündeki köklü düşünceleri sonucunda Nietzsche Wagner dramasının yapısı üzerinde, daha sonraki Wagner eleştirilerinin odağını oluşturacak bir kuram geliştirmiştir. Bu birleşimin uyumlu ve mantıklı biçimde gerçekleşmesinin önüne çıkan aşılmaz güçlükleri bir bir anlattıktan sonra Nietzsche'nin şöyle bir varsayım öne sürdüğünü anımsarız: "öyle bir oyuncu olsun ki hem müzikçi hem şair olsun", başka bir deyişle, önce oyuncu ikinci olarak müzikçi ve şair. Bu dâhi oyuncu bir sürü yüksek ve ince estetik sorunları çözecek değil doğal ki, denebilirse üstünden atlayıp geçecek. Özellikle seyirci üzerinde en güçlü, en dokunaklı etkiyi sağlayacak; kullandığı anlatım araçlarının kendilerine özgü yasalarından en arı biçimde yararlanmayı hiç gözetmeyecek; onları kendi kandırma gücünün buyruğuna verecek, her tür gereci, her tür biçemi, her yordamı kullanacak. Gereçlerinin bolluğuyla, hüneriyle her anlatım biçiminin eksiklerini, kabalıklarını kapayacak; salt kendinin olan tek şey bu karışımdaki gözüpekliği, kendini aşma yetisi olacak. Büyük sanatçı, kurduğu yapının atılımıyla tek ve özgün, bütün öğeleri geçmişten alacak, onları gerektiğince değiştirecek, bozacak, onları kendi yapılarına

ters gelecek biçimde değiştirip estetik bir kalıba uydurmaya çalışacak.

Wagner konum değiştirmiş bir sanatçıdır. Özellikle müziğe başvurmaktadır, müziğe karşı bir oyuncuymuş gibi davranmaktadır (c. X, s. 431).

Müziğin fazla bir değeri yok, şiirin de, dramanın da; tiyatro sanatı bir söylev sanatı, ama hepsinin uzaktan görünüşü tek ve aynı boyda (c. X, s. 430).

Bu genel terimlerle, ama çok belli biçimde Wagner'e uygulayarak, farklı sanatlardan dâhi oyuncunun aldıkları ve onları birleştirme biçimini Nietzsche şöyle özetliyor:

Sahne hareketlerini, sözleri, sözlerin ezgisel iniş çıkışını ve bunların üstüne uyguladığı müziksel anlatımın simgelerini kullanır. Elinde çok gelişmiş düzeye erişmiş bir müzik vardır; bunda sayısız duygular kesin, tanımlanabilir ve tanıdık anlatım biçimleri bulmaktadır. Bu müziksel alıntılarla müzikçi dinleyicinin belleğine belli bir duygu durumunu anımsatır, oyuncunun bu durum içinde olduğunun sanılmasını ister. Bu yolla müzik gerçekten "bir anlatım aracı" olmuştur; işte bu yüzden estetik düzey olarak alt sıradadır, çünkü artık organik değildir. Şurası da gerçek ki usta müzikçi kullandığı bu simgeleri en üst sanatsal biçimde dokuma yeteneğine sahiptir; ama, bütünün planı ve bağlantıları müzik-dışı ve ötesi biçimde yapıldığından müzik organik olamaz. Drama yazarını bu konuda kabahatli bulmak haksızlık olur, dramanın yararına müziği bir araç olarak kullanabilir o, tıpkı resmi kullandığı gibi. Böyle bir müzik, tek başına, konulu resim gibidir: gerçek anlam resmin kendinde değildir, bu yüzden de pek de güzel gözükebilir (c. X, s. 440).

3 – Wagner'in "en başta gelen yeteneği" olağanüstü güçte oyun yeteneğiyse bir sanat yapıtı ortaya koyması için bunun emrinde bir sürü beceriler de olması gerekir. İşte bu beceriler yığını, Wagner'in aleyhine, onu büyük yaratıcılardan ayırır.

Onun dehası büyümekte olan bir orman gibidir, tek bir ağaç değil (c. X, s. 431).

Wagner'in gençliği kendisinden doğru dürüst bir şey

çıkmayacak koca bir heveskârınki gibi geçmiştir (c. X, s. 444).

Müziksel esini de çok yönlü, değişken bir esindir, çünkü oyuncu tek bir kişilik değildir, yüzlercedir.

> Denebilir ki çok değişik müzikçilerin dillerini konuşur, birbirinden çok farklı dünyalar yaratır (*Tristan, Şarkıcı Ustalar*, c. X, s. 431).

Nietzsche'nin düşüncelerini sürdürerek diyebiliriz ki Wagner'deki bu çok yönlülük onun salt müzik deyişini değil onun tekniğini ve biçemini de belirler. Bütün büyük ustalar kendilerine özgü bir üslup geliştirmiştir; başlardaki yapıtları ile olgunluk dönemlerindeki zenginlik ve ustalık, ayrımları ne olursa olsun, hep ortak bir görünüm sergilerler. *Rienzi*'nin bestecisi ile *Tristan*'ınkinin aynı besteci oluşu sanat tarihinde eşine rastlanmayan bir olgudur. Sanat yaşamının başında Spontini, Bellini, Meyebeer ve Weber'i yüzeysel biçimde birleştiren sert ve hoyrat, ama ancak bir tür sıcak bir akıcılık taşıyan üslubuyla Wagner doğuştan hiçbir müzik geleneği ve inancı taşımadığını göstermemiş midir? Nietzsche, hiç değilse bunu sezinlemiş olmalı ki şunu yazma cesaretini kendinde görmüştür:

> Büyük müzikçilerimizden hiçbiri 28 yaşında Wagner kadar kötü bir müzikçi değildi.

Bu düşüncenin ardından hemen şu gelmektedir:

> Çok kez şu saçma kuşku aklıma gelir: Wagner'in müziğe yeteneği var mı acaba? (c. X, s. 444).

Schumann, *Tannhäuser*'in temsilinden sonra benzer bir etkilenim altında şöyle yazıyordu:

> Üzerinde kısaca söz edilecek bir opera değil. Kuşkusuz deha damgası var. Eğer besteci zeki olduğu oranda ezgi yeteneği de olsaydı, çağımızın en büyüğü olurdu.[1]

4 – Bu belirtilerden anlaşılıyor ki Nietzsche Wagner'i,

---

[1] *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, c. III, 7 Ağustos, 1847.

Bach'ların, Beethoven'lerin, Mozart'ların, Schumann'ların, müzik dünyasının art arda gelen bu yaratıcılarının çizgisinden çıkartıp müzik tarihinin geçmişinin bütün biçimlerinden yararlanan biri haline getiriyor. Onun en gözüpek girişimi ve getirdiği yenilik bunları müzik-dışı bir amaç için kullanmak, müziği bütünüyle bir karışım maddesi olarak almak, işin daha da mide bulandıran yanı, hiç kaygı duymadan estetik bir süzgeçten geçirerek çağın kalabalığına sunmaktır, yeter ki o bundan sarhoş olsun. Bu yönüyle ortaya ilk çıkışından başlayarak klasik ve romantiklerin ortak olduklarını söyleyebileceğimiz bir gelenekle beslenmiş olan bütün müzikçiler üzerinde skandal etkisi yaratmıştır: Çünkü Schumann, Chopin müziğin temel biçimlerini genişletmiş, esnetmiş bile olsalar onları kırmamışlardır.

> Hiçbir çevre onu kabullenemiyor, gerçek müzikçi onu yaban gibi, yasa dışı gibi görüyor (c. X, s. 445).

5 – Müzik diline verdiği görev yüzünden ona yaptığı eziyetten başka Wagner bir de onu alet ettiği duygu yelpazesi ve nitelikleriyle ona işkence etmektedir. Burda aktörlüğünü, Nietzsche'ye göre, son damlasına dek kullanmaktadır.

> Aşırılık ve düzensizlik, işte onun gözünde doğa buydu. Aktör olarak, insanı en göze görünür, en etkin yanıyla, tutkunun en uç noktasındayken göstermek istiyordu. Çünkü kendi yapısının aşırılıkları yüzünden başkalarında sadece zayıflıklar ve yanlışlıklar görüyordu. Bir duygunun dile getirilmesinde sanatçı için tehlikeler vardır. Sarhoş etmek, duyuları kıskıvrak yakalamak, şaşırtmak, her ne pahasına olursa olsun duyarlıkları kökünden sarsmak – bunlar korkunç eğilimler!
>
> *Tannhäuser*'de bir kişiyi bir dizi kendinden geçme durumuna sokmak istiyor: öyle sanıyor ki insanın doğası bu gibi durumlarda ortaya çıkar.
>
> Müziği tutkunun gerçekçi zorlamasının cenderesine sokmak onu yok etmektir, altüst etmek, gelecekte onun [şiir ve dans ile uyumlu biçimde] birleşme sorununu çözemeyecek duruma getirmektir.
>
> *Tristan*'da en kuşku götürür biçimde aşırılıklar vardır,

örnekse ikinci perdenin sonundaki patlamalar. *Şarkıcı-Ustalar*'da, sopa vurma sahnesinde ölçüyü kaçırma vardır. Wagner, biçim konusunda bir Almanın bütün kabalığını taşımaktadır ve Fransızların ya da Yunanlıların bayrağı altında savaşmaktansa Hans Sachs'ın bayrağı altında savaşmayı yeğlemektedir. Bizim Alman müziğimiz (Mozart, Beethoven) İtalyan biçimlerini de benimsemişlerdir, Alman halk şarkısını da, bu yüzden de çizgilerinin zenginliği ve inceliğiyle artık köylü-burjuva kabalığına uygun düşmemektedir (c. X, s. 432 ve son).

Bu 1874 tarihli notların görünüşte bölük pörçüklüğünde yatan güçlü eleştirel düşünceyi gösterebiliyor muyuz? *Wagner Olayı*'nın temel fikri daha o zamandan bu notlardadır. Tek fark deyiş biçimindedir. Bunlarda Nietzsche henüz arkadaşı olduğu ve desteğini verdiği bir ustanın yapıtları karşısındaki düşüncelerini kendi kendine soğukkanlılıkla itiraf etmektedir. *Wagner Olayı*'nı yazdığı zaman ise, Wagner müziğinden duyduğu zevkler kadar acı veren yanlarını da nefrete dönüştürmeye başlamıştı.

Ne ki, bu parça parça ilk eleştirilerle ilerki zehir zemberek yazısı arasında derinden derine bir fark vardır.

Nietzsche Wagner müziğine karşı müzik geleneğini koyuyor, Wagner tarafından kötüye kullanılmasına karşı müziğin kendisini çıkartıyorsa da müziğin yapıcı yasaları üzerinde ilerde varacağı estetik kesinlikten henüz uzaktır. Çirkin ile güzelin ayrımını yavaş yavaş duymaktadır. Schopenhauer metafiziğinin müzik sanatında yaratı niteliğini yok etmese bile sanatta her şeyi coşkuya bağlayıp biçimi yok saymasının etkisi, tümden yok olmasa bile oldukça zayıflamış haliyle, müzik estetiği üzerindeki düşüncelerini tam bir temele oturtmasına engel olmaktadır.

Bölüm IX

"RICHARD WAGNER BAYREUTH'TE" WAGNER'E ÖVGÜ

Yukarda gördüğümüz gibi Wagner sanatından düş kırıklığına uğramış Nietzsche'nin bundan iki yıl sonra bir övgü yazması ve Wagner'in kendisine "Dostum, kitabınız dev bir kitap!" (E. Förster-Nietzsche, Friedrich Nietzsche'nin Yaşamı, II, s. 242) demesinde başka nedenler yanında bir takım duygusal nedenler de olabilir.

Nietzsche'nin Wagner'e karşı dostluklarının başlangıcından soğumasına ve kopmasına dek duygularının öyküsü bütün ayrıntıları ve gereken derinliğiyle Bn. Förster-Nietzsche tarafından anlatılmaktadır. Bunlar bizim konumuza girmiyor; biz salt fikirlerin değişmesiyle ilgileniyoruz. Nietzsche'nin bir süre Wagner'e karşı duymuş olduğu ve aslında duymakta devam edeceği fikir borcunun genişliği –ki o bunu başka biçimde açıklamıştır– arkadaşı Rohde'nin yazdığı mektuplarından şu alıntıyla gün yüzüne çıkabilir:

> Wagner'e gönderdiğin ve benim de uzun süredir düşündüğüm mektup bana büyük bir mutluluk verdi. En iyi, en soylusundan istediğimiz yol gösterici olarak başkasını kesinlikle düşünemeyiz; bu yüzden bizim tarlamızda biten her şeyin ona sunulmasına hak kazanmıştır o. Bir tek şeyin eksikliğini büyük bir acıyla duyuyorum, o da senin yokluğun: kendimizi yetiştirmeyi onda bulup yapıtlarını daha iyi tanıyarak gelişmeyi birlikte yapmalıyız (E. Förster-Nietzsche, *Friedrich Nietzsche'nin Yaşamı*, c. II, s. 205).

Aynı kişiye yazdığı bir başka mektupta, aynı ateşle ama bir genç romantiğin kararsızlığıyla yaşamına ve çabalarına yakıştırdığı ulu amaçlardan söz açıyor ve şunu ekliyor:

> Wagner gibi bir seyircim olması için bugünün bütün taçlarından vazgeçebilirim; onu mutlu etme isteği beni heyecanlandırıyor ve dünyadaki hiçbir gücün başaramayacağı kadar coşturuyor.

Wagner'in bütün Avrupa karşısında yapıtlarını o zamana dek kendisinden kıskançlıkla esirgenen iyi koşullarda temsil edilebilmesi olanaklarının sağlandığı bir dönemde Nietzsche, daha önce geçirmiş olduğu coşkulu havaya yeniden girmeyi bir görev bilmiştir. Ama gerçek düşünceleri tam ters yolda o denli uzaktayken, gizli eleştirisi, taptığını o denli hırpalamışken bu övgüyü yazmayı nasıl başardı, insan kendi kendine soruyor. 1874'ün notlarına karşılık *Richard Wagner Bayreuth'te*'nin bazı sayfalarındaki havadan, kendini yalanlamadaki bu şiddetten insan bozuluyor, bunda gizli birşeyler olmalı diyor.

Bu bilmeceyi Nietzsche tam on iki yıl sonra çok katı biçimde çözmüştür:

> Gençlik yıllarımda Wagner müziğinden anladıklarımla Wagner'in kendisinin hiçbir ilgisi yoktur; bunu herhangi bir psikolog kabul eder. Dionysoscu müziği tanımladığımda ben duyduğum müziği tanımlamıştım ve bütün bunları kendimde taşıdığım yeni ruhun gösterdiği yolda kendi anlayışıma çevirmiş ve biçime sokmuştum. Bunun kanıtı (bir kanıtın olabileceği ölçüde sağlam) *Wagner Bayreuth'te*'dir. Psikolojik anlam bakımından kesin olan şey bütün paragraflarda söz konusu olan sadece benim, Wagner'in adının her geçtiği yere duraksamaksızın benim adımı ya da "Zerdüşt" adını koyabilirsiniz. Burada övülen sanatçı benim içimde Zerdüşt'ten önce varolan ozandır, ta derinlemesine portresi çizilmiştir ve Wagner gerçeğine bir an bile dokunmaz. Wagner'in kendisi de bunu sezinledi; orda kendini görmedi.[1] Aynı yolla "Bayreuth Düşüncesi" benim Zerdüşt'ümü yakından bilenlere göre bir değişim sonucudur, bilmece değildir. Şunu demek istiyorum, bu *büyük doruk*, seçilmişler arasında seçilmişlerin, ça-

[1] Yukarda adı geçen mektupla pek uyuşmayan bir önerme, çünkü Wagner Nietzsche'nin yazıyı kendisine göndermesinden sonra şöyle sormakta: "Benim bu iç deneyimimi nereden çıkardınız?" (Förster-Nietzsche, II, s. 242). Nietzsche'nin kendi de bu model-portre hakkında *Wagner Bayreuth'te*'nin yazılışından iki yıl sonra çok başka bir açıklama yapmıştır: "Benim Wagner portrem kişisel değildir, pek çok kimse onu gerçek sanır. İşte bu tür güçlü kişiliklerin etkilerinden biri de ressamı yanıltmaktır... c. XI, 381.

baların en büyüğüne kendilerini verecekleri... Kim bilir? Belki bana görmek kısmet olmuş bayramların bir sezinlemesi idi.

Kuşkusuz *Richard Wagner Bayreuth'te*'de öyle sayfalar, öyle vurgulamalar var ki bunlar ilerde Zerdüşt'te en yüksek noktasını bulacak esinlenmelerdir. Ne ki Nietzsche önceki yazısından böylesine uzaktayken her şeyi fazlaca basite indirgiyor. Asıl doku çok daha karmaşıktır. Burda Wagner anlatılır, sanatı incelenir; bunlardan büyük bir bölümü bildiğimiz o korkunç eleştirilerden öylesine ayrılır ki bir süre önce düşündüğü yergi nedenlerini yazar burada övgüye dönüştürmektedir. Bir takım duygu ve düşünce biçimleri ustalıkla Wagner'e yakıştırılır ki Zerdüşt bunları tiksinti ile reddederdi. Müzik üzerine bazı kuramlar ortaya atılır; Nietzsche bunlar üzerine yakında *İnsanca, çok insanca*'da en acı taşlamalarını kuracaktır. Bütün bu öğelerin ve daha başkalarının *Richard Wagner Bayreuth'te*'de rasgele birleşimlerini taşıyan bu yazı Nietzsche'nin düşünce gelişiminin öyküsünü izlemek isteyenler için en ilginçlerden biridir ama okumaya gelince, bundan birşeyler öğrenmek, tat almak isteyenler için, dahice bile olsa düşünce ve duygu bakımından yerine yerleşmeyen kelime oyunları yüzünden yıldırıcı bir yazıdır.

Nietzsche'nin bir belgit niteliği taşıyan bu yazıyı yazdığı sırada düşüncesinde kaynaşan çeşitli öğelerin hızlıca bir ayrımını yapmak istiyorum.

I

Bu çalışma estetikle sınırlı kalmayı amaçlamışsa da konuyu tanınmayacak bir hale getirmemek için, *Richard Wagner Bayreuth'te*'nin yazıldığı tarihte, daha doğrusu ondan önceki günlerde, bu yazıya esin veren, Nietzsche'nin (salt Wagner'e bağladığı) ve açıkça Zerdüşt adını andığı ruh halini anmak gerek. Bu ruh hali Nietzsche'nin tümü değildir, denebilirse yarısıdır. Bu klasik aşığı, Eski Yunan'ın, Rönesans'ın

ve Akdeniz aşığının iflah olmaz romantik, bağnaz ve barbar öbür yarısıdır.

Bir filozof, bir sanatçı olarak Nietzsche her şeyden önce, çağdaş uygarlığı çok güçlü ve sert biçimde ele alan bir eleştiri adamıdır. Başlarda bu eleştiriyi yarı yarıya başkalarından aldığı metafizik-estetik düşüncelere bağlıyordu. Ama psikolog anlayışı etkilenmeye çok açık ahlaki duyarlılığıyla bu eleştiri yanı, çok derine inen bilgilenmelerle uyarılıyor, besleniyordu. Bir uygarlığın değeri seçkinlerin ortaya koyduğu insanın niteliğiyle ölçülür. Oysa, ta başlangıçta, Nietzsche çağdaş seçkinin duyarlığında ve aklındaki derin kusurların gizli ve acı verici etkilerini görmüştü: Schopenhauer'in, Wagner'in düş kırıklıkları, XIX. yüzyılın damgasını taşıyan bütün öbür sanatçıların, düşünürlerin ve bilim adamlarının. Bu, ilk *primum movens* oldu, bu güçlü zekânın psikoloji, estetik, tarih alanlarının her yönüne yönelttiği düşüncelerinin ve çözümlemelerinin ilk odak noktası oldu.

Bu yolu izlediği sürece, eleştiri adamının kişisel duyarlığının coşkusu konunun ortasına saplanan oklar gibi gözlemlerden oluştuğu sürece Nietzsche'nin yapıtları XIX. yüzyılın üzerinde en durulmaya değer yapıtlardan sayılmalıdır.

Ne yazık ki, çağını irdeleyip onu yargılar, tarihin bu döneminin deneyiminde insan doğasının ve uygarlığın bir sürü genel yasasını keşfederken (en azından kendisi için) Friedrich Nietzsche'nin kafasını Friedrich Nietzsche fazlasıyla işgal ediyordu. O büyük ileri görüşlerini kuşkusuz çok acı düş kırıklıkları pahasına elde etmişti; ama hiç değilse anlama sevinci bundaki acıyı azaltabilirdi, ne de olsa, bir erdemin kazanılması için kişisel yenilgilerin ve sızıların yaşanması o denli de olmayacak bir şey değildir. Ama hiç değilse kendi aklının ve kişiliğinin özel gelişimi kendini öylesine büyülemiş olmamalıydı çünkü ortaya çıkarıp açıkladığı doğruluklara doğru oldukları için mi yoksa trajik bir düşünce gelişimi yazgısının birer dönemi mi diye baktığı konusunda bizde bir kuşku uyanıyor. İşte, sanki böyle bir kuşkunun varlığını andırırcasına, çoğun çok değerli şeyler söyler Zerdüşt. Oysa

Nietzsche'nin felsefi gelişiminde kendisinin ortaya attığı trajediden başka trajedi yoktur. Burada sanki bir düş görme katsayısı vardır. Kendi kişiliğinin kendine musallat olması Nietzsche'nin zekâsını köreltmez (bu konuda Rousseau'dan ve öbür romantiklerden çok farklıdır), ama en doğru düşüncelerinin bile anlatımına öyle bir kasılma verir ki bunlardaki doğruluk bozulmaya uğrar. *Veritas in dicto, non in re* der, Hobbes. Bu biraz fazla. Ne ki bir şeyi söyleme biçimi söylenen şeyin değerini bir hayli azaltabilir. Doğruluğun bir yanı da ölçüdür.

Buna ek olarak temelde bağnaz bir ateş, dinsel bir burukluk, hem de yaşamda eski Yunan anlayışını diriltmek isteyen bir kişide. Kendine hakim dürüst insan modeline, hem atlet hem filozof hem müzikçi olan, dilini ustalıkla kullanan, Yunan kahramanına tutkun, Rönesans'a, hümanistlere, İtalyan prenslerine, Kilise soylularına hayran, güzellik dostu, Reform hareketini onaylayan biri olduğu halde fikirlerinin gelişim öyküsünü sanki Mahşer'i yazmak için Patmos'a gidiyormuş gibi anlatmak, çağdaş ruhların yaralarını (ona göre Hıristiyanlık yaralarıdır bunlar) iyileştirmek, yaşam gücünü ve çocukca bir yaşam sevgisi vermek için onlara küfürlerle çıkışmak, bir papazın inançlı öfkeliliği içinde kurtuluş ve kıyamet günü vaazlarıyla törpülemek, işte, Nietzsche'nin yaptığı.

Düşüncelerinin duyuş inceliklerine göre yapıları arasındaki karşıtlıklar, klasik ilkelerin yüceltilmesi karşısında romantik davranış kalıntıları, payen dinsizlik içinde mistik sayıklamalar... Zerdüşt'ün ruh yapısı, onun yazılış ve söyleniş havası, bana göre, budur. Nietzsche'nin tadını bu saplantıların bulunmadığı, bu romantik mahşer çarpıtmalarının bulunmadığı sayfalarda çıkarıyorum ve bunlardan yararlanıyorum. Böyle tertemiz pek çok sayfa vardır onda. Şurası kesin ki *Richard Wagner Bayreuth'te* olumsuzlukları daha çok ta şımakta, bu yüzden bana göre tümünde çok sıkıntı verici olmaktadır.

Nietzsche burada Wagner'i bütün bir kültürün yenile-

yicisi durumunda görmektedir. Daha sonraları, kendinden söz ettiğini söylemiştir. Gerçekte hem Wagner'den hem kendinden söz etmektedir. Bu yapıt bilim kültürü ve çağdaş estetik açısından *David Strauss*, *Schopenhauer Eğitimci* gibi yapıtların en iyi taraflarının eleştirel düzeyini taşımaktadır. Ne ki, Nietzsche'nin evrensel yenileştirmeyi getirdiğini söylediği bu belirsiz kahraman sırtında haçı, Golgotha dağına çıkmaktadır.

Doğal ki bütün bunlar yapıtın genel esiniyle ve düşünüldüğü serüven çerçevesiyle, özellikle Wagner'in sanatıyla ve müzikle ilgili kalmaktadır.

II

Nietzsche'nin Wagner'i övmek için kullandığı niteliklerle, sanki o değilmiş gibi yergi anlamında kullandığı niteliklerin aynı oluşu çok ilginç bir yazın psikolojisiyle karşı karşıya getirmektedir bizi.

1874 tarihli notlarının başlıca düşüncesi Wagner'in bir müzikçi olarak doğmamış olduğu, müzik uğraşısının amacının da güzeli elde etmek olmadığıdır; müziğe saygı duymaz, ona bir araç olduğu için saldırmış ve onu kullanmak için paramparça etmiştir; genellikle sanata da saygısı yoktur; hiçbir sanat türünde büyük de değildir, içten de, ama hem hırslı hem güçlü bir aktördür, etrafa hakim olmak, çağını büyülemek ister; öyle bir tiyatro türü bulmuştur ki buna tiyatrodaki aksiyonun bütün gücünü yığmış, bundan çağdaş kalabalıkların duygularına ve aklına hükmedecek tansık bir araç geliştirmiştir.

Bütün bu özellikler *Richard Wagner Bayreuth'te*'de, çok daha yumuşatılmış, pek de uygun olmayan biçimde süslenmiş, sertlikleri giderilmiş olarak bulunmakta.

Nietzsche notlarında, Wagner'in doğuştan çok değişken bir "heveskâr" olduğunu yazmıştı, bunu anımsıyoruz:

Wagner'in gençliği ilersi için hiçbir şey vaat etmeyen bir

heveskârınki gibi geçmiştir.

Ama bu fikri yayınlamak için yazdığında şöyle diyordu:

> Wagner'in çocukluk ve gençlik yıllarında öyle bir dönem vardır ki bir sürü bilinmezle kaşılaşır, işin içinden çıkamayız. İlersini belirtecek hiçbir şeye rastlamayız; şimdi, geriye bakınca ancak belirtiler gibi görebileceklerimiz, umut vermekten çok kaygı uyandıracak bir takım yetenekler yığınıdır: yerinde duramayan bir ruh hali, kırılganlık, binlerce şeyi aynı zamanda kucaklama telaşı, sürekli kendinden geçmiş hastalıklı bir tutku, dolu dolu iç barışından fırtınalı ve şiddet kaynayan durumlara geçme; hiçbir sanat disiplini ve geleneği sağlamayan bir baba ocağı: resim, şiir, oyunculuk sanatı yanında bilim mesleğinin çağırmaları. Onu şöyle bir uzaktan görenler tam bir heveskâr olarak doğmuş olduğuna inanabilirlerdi (*Richard Wagner Bayreuth'te*, s. 502).

Nietzsche, *Tragedyanın Doğuşu* döneminde bile Wagner'de bir "çocuksuluk" olmadığını ileri sürmüş, onda bir Rafaello'nun, bir Corregio'nun, bir Mozart'ın, yaşamın zengin görünüşlerinin, töre, felsefe ya da dine değgin ilişkilerden ötürü değil salt güzellik ve çekiciliğinden ötürü yaşamın büyülediği çocuksuluğunu bulamazsınız demişti. Bu görüşü yadsımak yerine onu biraz yumuşatmak için Wagner'in bu çocuksuluğu geç olarak kazandığını ileri sürmektedir Nietzsche. Ayrıca, ne yazık ki bugünkü dünyanın yaşam izlenimleri ve kavramlarındaki karmaşa ve gürültünün çağdaş sanatçının kendi duygusunun saflığını durmaksızın her yolla örtmeye çalıştığını, bu kadar çok sesin de onun "kendi iç sesini" duymasına engel olduğunu ortaya atmaktadır (*Richard Wagner Bayreuth'te*, s. 503). Bu sav çok sağlam biçimde açıklanmıştır. Ama biz bunun doğru olduğuna inanmıyoruz. XIX. yüzyıl yaratılarından çoğunu damgalamış olan bu tazelik yoksunluğu, Carlyle'ın Rousseau'dan başlayarak bütün Avrupa yazınında gördüğü o yapay "göz boyama" gerçekten bir çocuksuluk eksikliğinden gelmektedir. Ama bu eksiklik, bize göre, dıştan değil, içten gelen bir nedene bağlanır: benlik baskısı, kendini yüceltme. Bu açıdan bakılınca çevreden

yakınma, sonu gelmeyen istekler ve bunlardan kurtulamayış. Sanatçının art düşüncesiz kendisinden geçmesine karşı bundan daha büyük düşman düşünülemez. Çağdaş sanatçılardaki çocuksuluk eksikliğini ve bu yüzden sanatın aldığı yaralar konusunda Nietzsche'nin görüşünü biraz düzeltmek gerek. Belirttiğimiz bu görüş ayrılığına karşın onun bu konudaki psikolojik doğruluğu değerinden bir şey kaybetmez, doğruluktan da öte, şu aşağıdaki satırlarda ayrımdaki inceliğe bakınız:

> *Niebelungen Halkası*'ndaki Siegfried tipinin bir genç olarak ürkütücü katılığını ancak kendi gençliğini çok geç elde etmiş biri düşünebilirdi (*Richard Wagner Bayreuth'te*, s. 503).

Siegfried tipi, yaşanmamış bir gençliğin özlem dolu dirilişidir, yoksa gençlik yıllarının doğrudan ve çocuksu bir anımsanması değil.. ne incelikli bir görüş. Siegfried, kesinlikle Homeros'tan gelme olamaz, Hayır!

Nietzsche, övgüsünü yazarken belki saklamıyor ama yumuşatıyor, sanatın Wagner için aşırı egemenlik tutkusu olduğu düşüncesini başka planda anlatıyor. 1874 tarihli notlarında ve *Richard Wagner Bayreuth'te* adlı yazısı için aldığı notlarda bile ona bütün tiranlara uygun nitelikleri yakıştırıyor.

> "Sanki bir kaadir-i mutlak"lıktır Wagner'in tiranca yapısında gelişen...
>
> Kendinden sonra kimse gelmeyecekmiş duygusu... Bir tiran kendinden başka kimseye kişilik tanımaz (c. X, s. 445)...
>
> Wagner'de çok tehlikeli eğilimler var: ölçüsüzlük eğilimi... gösterişe ve lükse merak... kıskançlık... hilebazlık ve karşılığında sanat satmak... her zaman haklı olmak (c. X, s. 453)... Wagner doğasında hükmetmek var; ancak öyle olduğu durumlarda kendindedir, kendine güveni vardır, ölçülüdür, kesindir; bu durum biraz deşildiğinde hırçınlaşır, kendini kaybeder, yanına yaklaşılmaz (c. X, s. 441). – Haksızlık da etmemek gerek, bir sanatçıdan, örnekse bir Luther'de bulduğumuz tarafsızlığı ve saflığı bekleyemeyiz. Gene de bir Bach'ta, bir Beethoven'de çok saf bir doğadan gelme ışıklar

saçılmaktadır (c. X, s. 433).

Bu saptamaların anlamı şudur ki Wagner sanat dünyasından geleceği yok ederek kendi ününü ve yapıtını kuran bir Napoléon gibi geçmiştir. Sanatın anlatım olanaklarını olabildiğince şişirmiş kullanılmaz hale getirmiş ve dinleyicinin müzik duyarlığını aşırılıklara alıştırmıştır. Beethoven'ler, Bach'lar kendilerini geleneğin mirasçısı saymışlar, onu daha zengin, daha saf bir durumda bırakmayı şeref saymışlardır.

Nietzsche, burada Wagner'in ruh yapısının niteliklerini belirlerken onları düşüncesinde sanatına uyguluyordu. Sanatı az daha altüst etmesi tehlikesi dehasındaki soyluluk ve düzen noksanından gelmekteydi.

Bir sanatçının yapısı ne denli anarşik, yozlaşmış ve karma olursa olsun sanat yapıtının gerçekleştirilmesi için gerekli olan o müthiş disiplin, yaş da ilerledikçe, onun yüksek ve çok ağırbaşlı yönlerini de geliştirir.

> Karakteri yavaş yavaş ikiye ayrılıyor: Siegfried'in, Walther'in, Tannhäuser'in yanısıra Sachs ve Wotan da yürümeye başlarlar. İnsanı geç de olsa anlamaya başlamıştır. Tannhäuser ile Lohengrin ancak gençlik çabaları olabilir (c. X, s. 444).

Başka bir yerde ona "sanata yönelme içgüdüsünün disipline soktuğu bir kişi" demiştir.

Bu çok doğru psikolojik tanımlamaları Nietzsche derinlemesine geliştirmemiş, notlarında bırakmıştır. *Richard Wagner*'de Wagner'in bu iki doğasının karşıtlıklarını daha genişleterek ele almış ama özellikle başka yöne yöneltmiştir. İşte tam burada şunu demekten korkmuyoruz: Hayır, ilerde ne demiş olursa olsun, belki de bu yazısının çok yüzeysel bir anımsamasında ileri sürdüğü gibi Nietzsche burada kendini, Nietzsche'yi çizmemiştir. Peki bunlar Wagner'e uyar mı? Ne ki, Nietzsche'ye hiç uygun sayılmazlar. Bu portrenin esin verdiği ve Nietzsche'nin gençlik yapıtı *Tragedyanın Doğuşu*'nda gösterdiğini ileri sürdüğü "ahlak tanımazlık" anlayışına da ne derece uygundur, bilinemez. Büyük bir sanatçının

kafaca ve ruhça gelişerek onu yaratıcı gücünün en son aşamasına ve üslubunun en geniş boyutuna getirmiş olmasını onun ahlakça olgunlaşmasıyla ve şeytanca içgüdüler taşıyan birinin mistik yola girmesiyle eş tutulduğunu görüyoruz burada.

> Kafaca ve ruhça erinçliğiyle birlikte yaşamının dramı da başlamış oluyor. Her şey nasıl da değişiyor o zaman. İç yapısı korkunç biçimde yalınlaşıyor, iki değişik içgüdüye, iki dünyaya parçalanarak. Ta derinlerde, delicesine akan bir ırmak gibi şiddetli bir istenç, bütün yollardan, bütün boğazlardan geçip aydınlığa, üstün güce varmak isteyen bir istenç. Ancak olabildiğince arı bir güç bu istenci iyi ve hayırlı bir yola sokabilirdi. Kısır bir zekânın hizmetinde olsaydı bu herşeye hükmetmek isteyen, engel tanımayan istenç çok yıkıcı olabilirdi. Onu açık havaya çıkaracak, güneş aydınlığının girebileceği duru bir atmosfere götürecek bir çıkış yolu olmalıydı. Başarısızlığa mahkûm güçlü bir çaba insanı hırçın yapar. Başarısızlık bazen koşulların tersliğinden, rastlantıların değişmezliğinden gelir, güç eksikliğinden değil; ama bu yenilgiye karşın çabasından yılmazsa yavaş yavaş onu kolayca tedirginliğe düşürecek ve haksızlıklar yapacak bir iç ülserine yakalanır. Bu yenilginin nedenlerini belki başkalarında aramaya başlayacaktır; tutkulu bir kin içinde bütün dünyayı suçlu görecek, her şeyi göze alarak ters yollara sapacak, şiddete baş vuracaktır; aslında iyi huylu olanların kendilerini daha iyilere götürecek yerde hırçınlaşmaları bu yüzden olur. Kendi ruh kurtuluşlarını arayan keşişler arasında bile sertleşmiş, iliklerinin son damlasına dek hasta olmuş, başarısızlığın yiyip kemirdiği kimseler vardır. Sevgi dolu, içinden iyilik ve tatlılık taşan, sert davranışlardan ve kendini yakıp yok etmekten nefret eden, kimseyi zincirlere bağlı görmek istemeyen bir ruh ortaya çıktı: bu ruh Wagner'e seslendi. Ona doğru eğildi, kanatlarıyla onu sarıp sarmaladı, teselli etti onu ve ona gideceği yolu gösterdi. İşte Wagner'in içindeki bu öteki dünyaya çeviriyoruz gözlerimizi! Ama onu nasıl anlatmalı? (*Richard Wagner Bayreuth'te*, s. 504).

Karmakarışık bir psikoloji, denebilir! Sadece görünüşte. Burada bir çeşit abartı var, hiç de Fransız zevkine uymayan.

Gene de Rousseau'nun ve onun yolunda gidenlerin kendileri için yazdıklarına benzemiyor da değil. Bu, şeytanla melek karışımı, hastalıkla yücelik, sefaletle erişilmezlik, cennetle cehennem karışımı hiç de sağlıklı sayılmaz. Wagner sanatı üzerine aslında olumsuz sayılabilecek niteliklerin şimdi iyi yanlarını alan Nietzsche ilerde romantiklerin patolojik yanlarını ortaya çıkartmak için aynı psikolojiyi kötü tarafıyla ele alacak.

İster kendine ister Wagner'e uygulamış olsun bu çırpıntılı, iki dünyalı, en azılı iç güdülerle en aşırı kendinden geçmeler arasında bocalayan bir psikolojik yapıda gördüğü insanı ilerde düşüncede, estetikte ve ahlakta bir yenileştirici, törelerin, duygu ve düşüncelerin efendisi gibi görmesi için Nietzsche'nin kafasında oldukça derin karışıklıklar olması gerekti (1878'de şöyle yazıyordu: "Benim çizdiğim Wagner portresi onu da aşıyordu; düşlerde olabilecek bir canavar çizmiştim, belki de sanatçılara ateş verir diye düşünmüştüm" (c. XI, s. 381).

İşte şimdi, Nietzsche'nin gerçek düşüncesiyle açıkladığı düşünce arasındaki kıl payı farkı gördükten sonra buradaki çok açık ama ilginç çelişkinin boyutlarını açıklamamız gerek. Ne diyordu Nietzsche 1874 tarihli notlarında? Şunu:

> Wagner ne yaptı da taraftar buldu kendine? Bu taraftarlar arasında şarkıcı olup oyuncu olarak ilgi çekebilecek olanlar, aslında pek de sesleri olmadığı halde yeni bir etki yapabilecek olanlar; müzikçiler, bu söz ustasından şunu öğrenenler: sözleri okuma öylesine dahice olmalı ki yapıtın kendisinin farkına varılmamalı; opera orkestrası sanatçısı olup da bu işten sıkılmaya başlamış olanlar; dinleyiciyi büyülemek, sarhoş etmek için bir takım çareler arayanlar ve Wagner'den orkestra renkleri öğrenenler; ve bütün kırgınlar, her kargaşada birşeyler kazanacaklarını umanlar; her "sözde" gelişme karşısında heyecana kapılanlar; Wagner'den önceki müzikten sıkılmaya başlamış ve şimdi sinirlerini hayli kıpırdatacak bir şeyler bulanlar; cesur ve atılgan herşeyden öfkelenip gemi azıya alanlar –bazen virtüozlar, bazen besteciler– ya da ondan kolaylıkla vazgeçemeyecek olanlar. Her türlü belirsiz

reform hareketinin kaynaştırdığı yazar-çizer takımı; özgür yaşama gönül vermiş ressamlar (c. X, s. 446).

Şunu da yazıyordu:

İyice düşünelim, burada ne yapıda bir dönem kendine bir sanat türü yaratmakta; bozulmakta olan, soluğu kesilmiş, acımasız, şekilsiz, temelleri üzerinde doğru oturmayan, neredeyse umudunu yitirmiş, çocuksuluğu eksik, çok fazla bilinçli, soyluluktan yoksun, sert, korkak (c. X, s. 448).

Richard Wagner Bayreuth'te bir övgüdür. Ama bu övgünün gerçek anlamı nedir? Richard Wagner'in sanatı bir kahramanlık okuludur.

Bize göre Bayreuth savaş günü sabahının kutsamasıdır (*Richard Wagner Bayreuth'te*, s. 520).

Hangi savaştır bu? "Şiddetin, yalanın, adaletsizliğin, cahilliğin" hüküm sürüşüne karşı gençliğin vermeyi düşlediği savaştır. Wagner bu savaşı kendi vermiyor ama verilmesine yardımcı oluyor:

Sahnelediği savaşlar yaşamın gerçek savaşlarının basitleştirilmiş biçimleridir; ondaki sorunlar insan edimlerinin ve isteklerinin olağanüstü karmaşık hesaplarının kısaltılmış biçimleridir. Zaten, sanatın da büyüklüğü ve gerekliği yaşamın bilinmezliklerine kısa ve sade gözüken çözümler görüntüsü vermektir (X, s. 522. Aslında metinde genel olarak sanat alınmıştır ama yazarın düşüncesinde Wagner'in sanatı vardır).

"Gevşeklik ve sarhoşluktan başka birşey vermeyen" ve "kötülükleri" uyutmak isteyen çağdaş sanata karşılık Nietzsche Wagner sanatını "yeni bir aydınlık getiren" olarak görmektedir.[1]

Tanımladığı bu çağdaş sanat çok garip biçimde Wagner sanatına yakın gözükmüyor mu?

Richard Wagner Bayreuth'te'de Nietzsche'nin en çok üstünde durduğu konu Wagner'in esininde halk ruhunu yansıt-

[1] *Richard Wagner Bayreuth'te* s. 535: "Onları aydınlatan ışıktan nefret ederler, bu yeni ışıktan kaçmak isterler; ama o peşlerini

tığını söylemesidir; yapay ve buyruk altındaki bir toplumun şiir ve öz birikimini dile getirip "halkın" kurtarıcısı ve öğretmeni olduğunu ileri sürmekte.

> Halka acıdığı için devrimci oldu. Ve bundan sonra onu hep sevdi, kendi sanatında belli bir aşamaya erişmeye çalıştığı gibi halka da erişmeye çalıştı, çünkü ne yazık ki bu yitmiş halkta, artık belirlenemeyen ve tanımlanamayan bu halkta, düşlediği sanat yapıtının gücünün tek seyircisi ve dinleyicisini görüyor ve sanatını ancak onun anlayacağını biliyordu (*Richard Wagner Bayreuth'te* s. 550).
>
> Büyük yapıtında sessizce ilerledikçe, nota partisyonlarını üst üste yığdıkça bir şeyler olmaya başladı ve buna kulak kabarttı: Dostları geliyor, pek çok kişinin içten içe katıldığı bir kıpırdanmanın haberini veriyorlardı – burada harekete

---

bırakmaz, salt doğasındaki sevgi yüzünden ve onları zorlar: "Benim gizlerimden geçmelisiniz diye bağırır onlara; bu gizlerle temizleneceksiniz, yaşam bulacaksınız. Salt kendi kurtuluşunuz için deneyin, kötü aydınlık altındaki bu tanığınız tek doğa ve yaşam kırıntısını bir kenara bırakın; sizi götürdüğüm dünya da gerçektir: siz kendiniz benim mağaramı görüp döndükten sonra hangisinin daha gerçek olduğunu, gün ışığının ve mağaranın nerelerde olduğunu söyleyeceksiniz. Doğa, içine girildikçe daha zengin, daha güçlü, daha ışıklı, daha da sarsıcıdır; alıştığınız bu yaşamda hiç tanımıyorsunuz onu; doğanın kendisi olmayı öğreniniz sonra bırakın kendinizi onun ellerine ve benim sevgim ve ateşimle birlikte doğanın kendisi olun." Wagner'in sanatıdır insanlara böyle seslenen. Bize gelince, bu acınacak günlerin çocuğu olarak bir üstünlüğümüz var bizim, o da bu sesi herkesten önce duymuş olmaktır, bu da çağımızın ne denli zavallı olduğunu gösterir." (*Richard Wagner Bayreuth'te* s. 536)

Bu yukarki geçit çağdaş ruha bir "tazeleyici" olarak Wagner sanatının ne yönde önerilmiş olduğunu gösteriyor. Daha önce de dikkatleri çektiğimiz bir noktayı yineleyelim. Wagner sanatından nefret etmeye yöneldiğinde Nietzsche burada kullandığı belirtilerden başkalarını kullanmayacaktır. "Doğanın kendisi olalım", başka deyişle, bırakalım ruhumuz Wagner'in müziğinin etkisinden arınsın, şikâyet ettiği buydu. "Çağımızın zavallılığı" bu müzikte kendi anlatımını bulması yüzündendir. Aynı şeyleri daha kuru bir dille tekrarlayacak ve bundan hiç gocunmayacaktır.

geçen ve kendini belli etmeye çalışan henüz o "halk" değildi kuşkusuz, daha ona çok vardı; bu onun çekirdeğiydi, uzak ama insancıl bir gelecekte kusursuzluğa aday bir toplumun ilk yaşam kaynağıydı (*Richard Wagner Bayreuth'te* s. 449).

Sözün kısası Wagner'in yapıtı sözcüğün tam anlamıyla "iyi haber"di. Gençlik taşıyordu, halkın aracılığıyla toplumun yenilenmesiydi.

Oysa, not defterlerinde Wagner sanatının halkla olan ilişkisinden ne yolla söz ediyordu?

Şu nokta unutulmamalı: Wagner sanatı bir tiyatro dilidir; "oda müziği" dili değildir. Halka dönük bu söylevsel dil, en soylu anlatımı bile olasıya kabalaştıran dil. Uzağı hedef almak ve halktaki kargaşayı durultmak gerek. Örnek: İmparatorluk Marşı (*Richard Wagner Bayreuth'te* s. 449).

Bu tür duygu ve düşünce karşıtlıklarının örneklerini daha da çoğaltabiliriz. Yukarıdakiler yeterli belirginlikler taşımaktadır.

Kolaya kaçan bir çözüm yolu Nietzsche'nin bize daha önce sunduğu ama bir yönüyle benimsemediğimiz çözümdür: defterlerinde Wagner adı Wagner'i belirtir; yayımlanmış yazısında Wagner adı Nietzsche'yi. Avrupa kültürünü diriltecek olan odur, Zerdüşt'tür. Ne yazık ki en ilkel psikoloji bilgisi bile bu yer değiştirmelerin bilinçli bir hile olduğunu açığa çıkarır. Nietzsche bir içgüdüyle yerine geçmek istediği kahramanda kendini görmek istemektedir. Oysa, yazısında kimi ele almış olursa olsun onda kendi kişiliğini görmek kadar akıl ve ruh sağlığından yoksunluk düşünülemez. Doğal ki konu olan kişiliği tümden silme olanağı olmadığına göre çizgiler birbirine karışır, düşünce ne kendi olan ne de olmayanın belirsiz alanında dolaşır durur. İşte, bütünüyle alındığında *Richard Wagner Bayreuth'te*'nin iki yönlülüğünü burada buluyoruz.

Bu iki yönlülüğe gereken dikkati çektikten, *Richard Wagner Bayreuth'te*'yi herkesin de inandığı gibi Wagner övgüsü olarak aldıktan sonra böylesine düş kırıklığına uğramış olduğu bir sanat ve sanatçı için övgü yazmış olmasını bir

görüşe göre ve bir oranda haklı da sayabiliriz. En aşağılayıcı notlar yanında şunlar, eleştiri ve alay taşımalarına karşın gene de övgü alanına girer.

> Müzik pek bir şey değil, şiir de öyle, drama da; tiyatro ise laf kalabalığı – ama hepsi birlikte uzaktan bakılınca aynı düzeyde (c. X, s. 301).
>
> Wagner, Almanlardaki, sanatların tek tek alınması zevkini yok edebilir. Belki, bir bütünlük kültürü görüşünün yayılması, buna da ancak özel alanların bilgi ve yeteneklerinin birleşimi yoluyla erişilmesi fikri onun sanatının yankısı olarak görülmeli.
>
> Farklılıklarda bütünlüğü yakalama duygusu var onda –onun için onu bir ***kültür taşıyıcısı*** olarak görmekteyim (c. X, s. 450).

Başka türlü söylersek, Wagner sanatını yapan bütün öğeler, drama, fikirler, şiir, müzik, dekor, sahneye koyuş, tek tek ele alındığında fazla bir değer göstermezler. Kocaman bir etki elde etmek için bunların yanyana gelmeleri estetik açısından hiç de saf olmayan kuşkulu bir sonuç verir. Ne ki, bütün bu öğeleri olağanüstü bir gözüpeklikle yan yana getirme girişimi, bu sanatların hepsinin güçlerinin tek bir yapıtta birleştirilmeleri büyük bir şey olur, ağırlıklarını belli eder. Dahası var. Wagner yaratısını yeni bir din, bir politika, bir ahlak merkezi olarak tasarlamış ve sunmuştur. Yaratısıyla evrensel bir yenileştirici olmak istemiştir.

Bütün insan kültürünü ve yapısını yepyeni bir potaya dökmek ve düzeltmek çağımız için yaşamsal bir gereksinimse Wagner'in büyük olmak için bunun gerçek ilkelerini ve yönünü anlamış olması da gerekmez. Salt kaçınılmazlığını anlamış olması ve bunu denemiş olması yeterlidir. Bütün sanatların herbirine araçlarının şimdiye dek yüklenmedikleri görevler vermiş olması, ne denli zorlama, ne denli ilerde tekrarlanmayacak da olsa onların estetik yapılarını sorgulamış olması ve bu yolla kültürün, törelerin ve toplumsal düzenin her yanının sorgulanmış olmasıdır temel olan.

Çünkü Wagner bütün estetik güçleri kendi alanlarından,

kendi geleneksel disiplinlerinden ve amaçlarından çekip almış ve büyük bir "doğaçlamacı" olarak kendi yapıtının sentezini yapmıştır, bu sentez ne denli kaba ve sağlıksız olursa olsun Wagner "dünyayı basite indirgeyen" olarak anılmaya değer (*Richard Wagner Bayreuth'te*, s. 524). Bu tanımlama büyük atılışların ve yeniliklerin başlangıçlarını harekete getirenlere verilen addır.

İşte, Nietzsche'nin, eline kalemi aldırıp Wagner övgüsü yazdıran az çok bilinçli bu düşüncelerle buna eklenen anılardan ve dostluktan doğan duygusal nedenler. Bu övgüde kendi anlayışlarını, düşlerini, kendi kişiliğini pek de içtenliksiz olmadan Wagner'e aktardığını da görmekteyiz. Gerçekten devrimci ve ileriyi gören bir düşünce sayılır bu. Bu düşünceyi eleştiremeyiz, ama salt fikir olarak da onaylamaktan sakınmalıyız. Bu düşünce *Richard Wagner Bayreuth'te*'nin genel bir yorumuna olanak tanır, böylelikle bu övgü metni ile Nietzsche'nin notlarının karşılaştırılmasından çıkacak mantıksal ve ahlaksal skandalı büyük ölçüde hafifletir.

III

Richard Wagner Bayreuth'te de bütün bunlardan başka genel olarak müzik üzerine dikkate değer iki kuram da getirir Nietzsche. Biri, müzik sanatının üstünlüğü üzerine daha önceden bilinen düşüncelerin biraz genişletilmiş biçimidir. Bunları sınırlı bir estetik sorun çerçevesinde ele aldıysak da (müzikle dramanın ilişkileri çerçevesi) insanlar arasındaki ilişkileri yepyeni bir yola sokacak gibi müziğin bir etki gücü olduğunu Nietzsche'nin umduğu gibi ummanın tutarlı biçimde savunmasında biraz zora düşeceğimizi düşünmekteyiz.

> Uygarlıkların geliştiği oranda bir sefaletin de yaygınlaştığını görüyoruz: her yerde dil bir hastalığa uğramıştır ve insanlığın gelişmesi üzerine bu korkunç hastalığın ağır yükü binmektedir! (*Richard Wagner Bayreuth'te*, s. 525).

Bu hastalık şudur: dilin en ilksel amacı duyguların anlatılmasıdır ama bilim ve uygarlığın ilerlemesiyle dil soyutun hizmetine koşar olmuştur. Ve bu alanda öylesine kurulaşmıştır ki bu ilksel erdemini yitirmiş ve tek varoluş nedeninin yardımına "gidemez olmuştur: acı çekenler [insanlar], yaşamın en basit acılarını birbirlerine anlatamaz olmuşlardır". Dahası, dil doğayla olan ilişkisini de yitirdiği için insanların aklını çelen bir güç olmaya dönüşmüştür; kalıplaşmış fikirler, zengin tınılı sözcükler içtenlikli düşüncelerin yerini almış ve bir takım yapay kafalar yaratmıştır.

> Böylesine yara almış bir insanlığın kulağında bizim Alman bestecilerimizin müzikleri tınladığında neler duymuş oluruz? En gerçek duyguyu, her türlü kalıp düşüncesinin karşıtı olan, insanı insana yabancı kılan, anlaşılmaz hale getiren yapaylığın düşmanı en gerçek duyguyu: bu müzik hem doğaya dönüştür hem doğanın arınması ve değişimidir; çünkü herkesten fazla sevgi dolu insanların ruhunda bu doğaya dönüş zorunluğu filizlenmekte ve onların sanatında doğa sevgiye dönüşmekte.

Burada Nietzsche'ye sorabiliriz: Goethe'nin ve büyük Alman şairlerinin şiirlerinde dil kalbin gizlerini anlatamayacak denli hastalıklı mıdır? Belli ki bu kuram, kuram olarak romantik dönemin uçarılıklarından biri olarak görülmeli. Ama eğilimin kendi çok önemli çünkü bu eğilim şiirin görevini müziğe verme yanlışlığına kadar götürür.

Çünkü, diyebilir Nietzsche, şiir artık kendi görevini yerine getirememekte. Sakın, duyarlıkların daha kabalaşmış olması, müziğin daha elle tutulur heyecanların alışkanlıklarını getirmesi, şiirin daha gizli ritimlerine, daha usa dönük inceliklerine karşı tepkilerimizi hantallaştırmış olmasın?

Sözü edilen kuramlardan ikincisi konu olarak eski müzikle yeni müziğin karşılaştırmalı niteliklerini ele almakta. Nietzsche bu tarihten sonra bu karşılaştırmayı giderek daha da belirginleştirecek ve bu onun müzik anlayışının temellerini oluşturacaktır. Daha şimdiden bu konuda olağanüstü derin ve ustalıklı, ama Wagner'in müziğini övme uğraşısının

bir oranda bozduğu tarihsel bir görüşe varmıştır.

Bu görüşünde Nietzsche diyor ki, Beethoven öncesi müzik, sınırları saptanmış bir duyarlıktan esinleniyordu ve sadece bu alanın anlatım olanaklarını kullanıyordu; aynı parça içinde iki ayrı nitelikte ve ayrı renkte duyarlık olabileceğini düşünmek istemiyordu çünkü genel deyişten kopmak olurdu bu. Uzun ve eksiksiz bir müziksel gelişim sürecini besleyecek bir ruh hali sert karşıtlıklar taşıyamazdı, bu yüzden eski müzik ağırbaşlı, dengeli duyguların anlatımını üstleniyordu ancak. Katılığı burdan gelmektedir. Yaşam sıcaklığının kaynaklandığı karşıtlıklara doğru ilk adımlar aynı parça içinde iki değişik duygu niteliği taşıyan, biri güçlü, erkeksi, öbürü yumuşak, kadınsı iki ayrı temanın kullanılmaya başlamasıyla atılmış oldu (bilinmektedir ki senfoni türü doğurucu temaların bu ikiliğine dayanmaktadır ve pek çok sanatçı için basmakalıp bir koşul değildir, eski tragedyadaki yer ve zaman birliği gibi; ama eşyanın doğasından gelen, usun emrettiği bir şeydir, dramadaki olay birliği gibi). Beethoven, diye sürdürüyor Nietzsche, müziği yeni bir dille, o zamana dek konuşulmayan tutkuların diliyle konuşturan kişi oldu. Ne ki, kendisini geleneksel biçimden sorumlu gördüğü için demek istedikleriyle konuşulan dilin kökten uyuşmazlığının sıkıntısını çekti. Çünkü tutku temelde dram içerir, hem ruhun bütünüyle hem kendiyle savaşım halindedir, yücelere çıkar ardından çöküntüye uğrar; bir umuda yükselir bir umutsuzluğa düşer, bir yandan yalvarır bir yandan reddeder, hayrandır yahut lanetler. Geleneksel biçim kendine sadık süreklilik gösteren bir ruhu yansıtan düzenli ve görkemli bir çizgi izler. Nietzsche, Beethoven'in son dönem yapıtlarında müziğin o zamana dek baskı altında tuttuğu bu sorundaki zorluğu doğru ve gözüpek bir biçimde açıklar. Tutkunun fırtınalı gelişiminde, bağımsız bir takım kesitler, bazı cümlecikler seçtiğini, bunları çalgısal müziğinin art arda gelen parçaları içinde incelikle birbirine bağladığını, ara bağlarını ve bütünü düşünmeyi, böylece her parçanın biçimsel bütünlüğünün sınırını aşan özgürlüklerinden toparlamayı dinleyiciye bıraktığını

söyler.

Nietzsche müzik tarihinin bu özetinden yola çıkarak müzik sanatı alanında varılacak amacın ne olduğunu belirtir ve bunun Wagner'ce yerine getirildiğinden övgüyle sözeder:

> Wagner'in bütün çabası *aydınlık* sağlayacak çareler bulmak oldu; bunun için eski müziğin hizmetine koştuğu ruh halleri alışkanlıklarının dar çerçevesini aşmak ve duygu ile tutkunun sese dönüşmüş biçimi olan müziğini kesin bir anlam sağlayacak bir dille donatmaktı... Wagner öncesi müzik onunkiyle karşılaştırılınca katı ve eksik kalıyor, sanki onu bütün yönleriyle incelemek ayıpmış gibi, buna hakkımız yokmuş gibi görünüyor. Wagner duygunun her derecesini, her inceliğini büyük bir kesinlikle, bir kararlılıkla avucuna alıyor; en yumuşak, en uçucu, en tatlı duygulanışı alıyor, onu kaçırmaktan korkmadan, sanki sert ve dayanıklı bir eşya imiş gibi, bize göre elden uçup gidiverecek bir kelebek gibi olan bu duyguyu sıkıca yakalıyor. Müziği hiçbir zaman bulanık değildir, heyecanların belirsizliğini hiçbir zaman taşımaz; onun aracılığıyla dile gelen her şey, insan, doğa, ne olursa olsun her tutku, kaçınılmaz biçimde belirginleştirilmiştir; fırtına, ateş onda kişisel istencin müthiş bir gücü olur çıkar (*Richard Wagner Bayreuth'te* s. 569).

Wagner müziğinin bu tanımlaması bizi sürekli üzerinde durduğumuz konuya getiriyor: zıtlık ve uyum. Övgü niyetiyle burada söylenenle yergi niyetiyle aynı şeyin biraz ötede söylenmesi arasındaki zıtlık; hem hayranlığa hem eleştiriye kaynak olan nitelikler arasındaki uyum. Bu "aydınlık", bu kesinlik, bu "doğruluk" ya da müzikle olağanı yansıtma, Nietzsche'nin Wagner'de kusurlu gördüğü yanlar değil miydi? Tutkuların devinimlerini kabalıklarının olanca çıplaklığıyla çizmeye çalışmakla Wagner'in, müziğin olanaklarının ötesine geçtiğini, onun varlığına saldırmış olduğunu öne sürmemiş miydi? Ve her şeyi çizmek, her şeyi, hattâ müziğe en az yatkın şeyleri taklit etmek için kendine bir müzik dili kurarken geçmişin müziğinden bir sürü alıntılar yaptığını söylemiyor muydu?

> (Wagner gibi bir sanatçının) bütün bunları yapabilmesi

için emrinde gelişmesinin en zengin aşamasına gelmiş bir müziğin olması ve pek çok duygunun bu müzikte kesin saptanmış, kolayca tanınan bildik bir anlatım gücüne erişmiş olması gerekir.

Bu gerçekten böyleyse "kesin duyguların bu eski müziği" Wagner'e müzik dilinin öğelerini sağlamaktadır, Wagner müziği de bunları kullanan bir mozayikten öte bir şey değildir, ancak almış olduğu bu öğelerin sonsuza dek "iç içe" girmesindeki karmaşıklıkta bir yenilik vardır.

"Biçemi olmayan doğa sanatın işine yaramaz" diyordu Nietzsche. Bu sözde, Beethoven için baskı ve zorunluk olmuş olan bir yüceliğin bulunduğu anlamı gizlidir. Beethoven müziğin bağrına azgın bir duygular ve tutkular seli salmış olabilir ama asıl büyüklüğü onu taşırmamış olmasıdır. Akıntının gücünün kenardaki kayaların direnciyle ortaya çıkması gibi güzel müziğin "övgüsünün sarhoşluğu" da onu dizginleyen biçim ve biçemin görkemi ve bükülmez bileğinde yücelir. Tutkuya biçem vermek, sanat bu demek değil midir?

IV

İşte, gençlik yıllarından otuz yaşına kadar Nietzsche'nin müzik estetiği üzerine olan düşünceleri bunlardır. Amacımız bu düşüncelerin yer aldığı çoğun dağınık ve belirsizlik taşıyan metinleri karşılaştırmak ve aydınlığa kavuşturmaktı. Wagner'in müzikte meydana getirdiği hem doğurgan hem yıkıcı etkiler sonunda genel kuramların altüst olduğu ve eğer bu kuramları yeniden yaşama döndürmek için müziğin ilkelerini, kurallarını ve estetik amaçlarını sıkıca irdelemezsek müziğin bu etkiler sonucunda kısırlığa uğrayacağı düşüncesini bizimle paylaşanlara bu metinler daha da ilginç görünecektir.