

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RICHARD WAGNER' IN BÜTÜNCÜL SANAT YAPITI
(GESAMTKUNSTWERK) ANLAYIŞININ İNCELENMESİ

ESER METNİ

GAMZE AYAYDIN KARAKUŞ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Opera Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Onur TURAN

HAZİRAN 2024

MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ

RICHARD WAGNER' İN BÜTÜNCÜL SANAT YAPITI
(GESAMTKUNSTWERK) ANLAYIŞININ İNCELENMESİ

ESER METNİ

GAMZE AYAYDIN KARAKUŞ

Sahne Sanatları Anasanat Dalı

Opera Yüksek Lisans Programı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Onur TURAN

HAZİRAN 2024

Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kılavuzuna uygun olarak hazırladığım bu eser metni çalışmada;

- Tez içindeki bütün bilgi ve belgeleri akademik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Görsel, işitsel ve yazılı tüm bilgi ve sonuçları bilimsel etik kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Başkalarının eserlerinden yararlanması durumunda ilgili eserlere bilimsel normlara uygun olarak atıfta bulunduğumu,
- Atıfta bulunduğum eserlerin tümünü kaynak olarak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Ücret karşılığı başka kişilere yazdırmadığımı (dikte etme dışında), uygulamalarımı yaptırmadığımı,
- Bu tezin herhangi bir bölümünü bu üniversite veya başka bir üniversitede başka bir tez çalışması olarak sunmadığımı

beyan ederim.

Gamze AYAYDIN KARAKUŞ

RICHARD WAGNER' İN BÜTÜNCÜL SANAT YAPITI (GESAMTKUNSTWERK) ANLAYIŞININ İNCELENMESİ

ÖZET

Bu çalışma, Richard Wagner'in Gesamtkunstwerk (Bütüncül Sanat Yapıtı) anlayışının tarihi ve felsefi arka planını derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Gesamtkunstwerk, Wagner'in tüm sanat formlarının bir arada kullanıldığı ve izleyiciye tam bir sanatsal deneyim sunmayı amaçlayan bir sanat anlayışıdır. Çalışma, bu kavramın gelişimini ve Wagner'in bu konudaki düşüncelerinin kökenlerini aydınlatmayı hedeflemektedir. Çalışma, öncelikle Yunan sanat anlayışı ve tragedya ile Yunan ve Cermen mitolojisinin Gesamtkunstwerk'in gelişimine olan katkılarını ele almaktadır. Wagner'in bu kavramı nasıl benimsediği ve dönemin sanat hareketlerinden nasıl etkilendiği araştırılmıştır. Ayrıca, Wagner'in felsefi etkilenimlerini, özellikle Schopenhauer'ın müzik metafiziği, Hegel'in estetik anlayışı ve Feuerbach'ın dünya görüşü bağlamında değerlendirir. Bu filozofların düşünceleri, Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışını nasıl şekillendirdiği ve bu anlayışın temel unsurları üzerinde durulmuştur.

Araştırma, geniş bir literatür taraması ve içerik analizi yöntemleri kullanılarak gerçekleştirilmiştir. Wagner'in eserleri, onunla ilgili ikincil kaynaklar, dönemin sanat ve felsefe yazıları incelenmiştir. Bu kaynaklar üzerinden Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramını nasıl geliştirdiği ve uyguladığı detaylandırılmıştır. Ayrıca, Yunan ve Cermen mitolojisi, Alman Romantik Sanat Hareketi ve ilgili filozofların etkileri derinlemesine analiz edilmiştir. Nibelung Yüzüğü dörtlemesi, Gesamtkunstwerk anlayışının somut bir örneği olarak detaylı bir şekilde ele alınmıştır.

Araştırmanın bulguları, Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışının, farklı sanat dallarının bir araya gelmesiyle daha derin ve anlamlı bir sanatsal deneyim yaratmayı amaçladığını ortaya koymaktadır. Müzik, şiir ve dram, tiyatro ve sahne sanatları ile görsel sanatlar, Wagner'in eserlerinde bütünleşik bir şekilde kullanılmıştır. Nibelung Yüzüğü dörtlemesi, bu anlayışın somut bir örneği olarak incelenmiş ve eserin felsefi arka planı, Cermen-İskandinav mitolojisi ile dram ve müzik ilişkisi bağlamında tartışılmıştır. Wagner'in, bu eserlerinde müziği birleştirici bir unsur olarak kullanması ve diğer sanat dallarını destekleyici rolü, Gesamtkunstwerk'in temel özelliklerinden biri olarak vurgulanmıştır. Bu bulgular, sanat ve felsefe alanında Wagner'in özgün katkıları ve Gesamtkunstwerk'in sanat tarihi içindeki yerini vurgulamaktadır. Wagner'in bu bütünsel sanat anlayışı, modern sanatın çeşitli formlarında izlerini bırakmış ve sanatçılara ilham kaynağı olmuştur. Gesamtkunstwerk, sanatı yalnızca estetik bir deneyim olarak değil, aynı zamanda derin felsefi ve kültürel anlamlar taşıyan bir olgu olarak yeniden tanımlamaktadır. Bu çalışma, Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışının, sanat tarihindeki önemini ve etkisini bir kez daha gözler önüne sermektedir.

Anahtar kelimeler: Richard Wagner, Gesamtkunstwerk, Yunan Sanat Anlayışı, Yunan Mitolojisi, Cermen Mitolojisi, Alman Romantik Sanat Hareketi, Schopenhauer, Hegel, Feuerbach, Nibelung Yüzüğü, Müzik, Şiir ve Dram, Tiyatro ve Sahne Sanatları, Görsel Sanatlar.

AN EXAMINATION OF RICHARD WAGNER'S CONCEPT OF THE TOTAL WORK OF ART (GESAMTKUNSTWERK)

ABSTRACT

This study aims to delve into the historical and philosophical background of Richard Wagner's concept of Gesamtkunstwerk (the total work of art). Gesamtkunstwerk is an art philosophy that combines all art forms to provide the audience with a complete artistic experience. This research seeks to illuminate the development of this concept and the origins of Wagner's thoughts on the matter. The study first explores the contributions of Greek art concepts and tragedies, as well as Greek and Germanic mythology, to the development of Gesamtkunstwerk. It investigates how Wagner embraced this concept and was influenced by the art movements of his time. Additionally, the study examines Wagner's philosophical influences, particularly Schopenhauer's metaphysics of music, Hegel's aesthetic philosophy, and Feuerbach's worldview. The thoughts of these philosophers are analyzed to understand how they shaped Wagner's understanding of Gesamtkunstwerk and its fundamental elements.

The research was conducted using extensive literature review and content analysis methods. Wagner's works, secondary sources related to him, and contemporary art and philosophical writings were examined. Through these sources, the study details how Wagner developed and implemented the concept of Gesamtkunstwerk. Moreover, the influence of Greek and Germanic mythology, the German Romantic Art Movement, and relevant philosophers were deeply analyzed. The Ring of the Nibelung quartet is discussed in detail as a concrete example of the Gesamtkunstwerk concept.

The findings reveal that Wagner's concept of Gesamtkunstwerk aims to create a deeper and more meaningful artistic experience by integrating various art forms. Music, poetry and drama, theater and performing arts, and visual arts are integrally used in Wagner's works. The Ring of the Nibelung tetralogy is analyzed as a concrete example of this concept, discussing its philosophical background, Germanic-Scandinavian mythology, and the relationship between drama and music. Wagner's use of music as a unifying element and the supportive role of other art forms are highlighted as fundamental characteristics of Gesamtkunstwerk. These findings underscore Wagner's unique contributions to art and philosophy and the place of Gesamtkunstwerk in the history of art. Wagner's holistic art philosophy has left its mark on various forms of modern art and has been a source of inspiration for artists. Gesamtkunstwerk redefines art not merely as an aesthetic experience but also as a phenomenon carrying deep philosophical and cultural meanings. This study reaffirms the significance and impact of Wagner's Gesamtkunstwerk concept in the history of art.

Keywords: Richard Wagner, Gesamtkunstwerk, Greek Art Concepts, Greek Mythology, Germanic Mythology, German Romantic Art Movement, Schopenhauer, Hegel, Feuerbach, The Ring of the Nibelung, Music, Poetry and Drama, Theater and Performing Arts, Visual Arts.

ÖNSÖZ

Bu çalışmanın hazırlanmasında ve tamamlanmasında bana destek olan herkese en derin teşekkürlerimi sunmak istiyorum. Bu süreçte, akademik ve kişisel gelişimime katkıda bulunan birçok değerli insanla tanışma fırsatı buldum. Onların her birine şükran borçluyum. Öncelikle, çalışmam boyunca değerli bilgileri, yönlendirmeleri ve teşvikleri ile bana rehberlik eden, kıymetli hocam Prof. Uğur Ekren'e sonsuz teşekkürlerimi iletmek isterim. Hocamınengin bilgisi, derin deneyimi ve samimi desteği, çalışmamın her aşamasında bana ışık tutmuş ve yolumu aydınlatmıştır. Onun rehberliğinde çalışmak, kendimi hem akademik hem de kişisel olarak geliştirmemi sağladı. Hocamın bana olan inancı ve teşvikleri, motivasyon kaynağım olmuş ve çalışmamın başarısında en önemli rolü oynamıştır.

Wagner ile tanışmam, lisans dönemimde bir gün şan sınıfından içeri girdiğimde, değerli hocam Evren Ekşi'nin beni Wagner'in Uçan Hollandalı eserinin meşhur Senta'sına benzetmesi ile başladı. Bu ilk tanışma, benim için bir dönüm noktası oldu ve Wagner'in büyüdünyasına adım atmamı sağladı. Çok kıymetli Evren hocama, Wagner'in sonsuz dünyasına girmemi sağladığı ve şan çalışmalarında bana nakış işler gibi rehberlik ettiği için sonsuz minnetlerimi sunarım. Lisansüstü programım boyunca şan çalışmalarında ve psikolojik olarak geçirdiğim zorlu süreçlerde bana hem hoca hem de anne gibi yanımda olan, değerli hocam Lynn Trepel Çağlar'a da sonsuz teşekkürlerimi sunmak isterim. Onun destekleri, çalışmalarına ve kişisel gelişimime büyük katkılar sağlamış, zor zamanlarımda bana moral ve motivasyon kaynağı olmuştur. Lynn hocamın samimiyeti, bilgeliği ve sevecen yaklaşımı, bu süreçte benim için çok değerliydi. Değerli hocalarımla yol göstericiliği, müzikal gelişimimin şekillenmesinde büyük bir rol oynadı ve bana yeni ufuklar açtı.

Ayrıca, danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Onur Turan'a özel bir teşekkür borçluyum. Onur Hocam'ın sabırlı yaklaşımı, sürekli desteği ve yapıcı eleştirileri sayesinde, tezimde karşılaştığım zorlukları aşabildim ve çalışmamı daha ileri bir düzeye taşıyabildim. Kendisi, akademik yolculuğumda bana rehberlik ederek, çalışmalarımın kalitesini arttırmamda büyük rol oynamıştır. Gösterdiği anlayış ve verdiği değerli katkılar için minnettarım.

Bu süreçte yanımda olan ve maddi manevi desteğini her zaman hissettiren sevgili eşim Ömer Karakuş'a, canım kardeşim Safiye Nur Ayaydın'a, kıymetli annem Kıymet Ayaydın'a ve diğer kıymetlim Fitnet Karakuş'a da sonsuz teşekkür etmek isterim. Onların varlığı, çalışmam boyunca bana güç ve cesaret vermiştir. Her biri, bu süreçte bana moral kaynağı olmuş ve desteği ile yanımda olmuştur. Onların sevgisi ve desteği, benim için paha biçilmezdir.

Son olarak, her biri birbirinden değerli Türkiye Wagner Topluluğu yelerine teşekkürlerimi iletmek isterim. Onların engin bilgileri ve tecrübelerine tanıklık etme Őansına sahip olduğum için kendimi çok Őanslı hissediyorum. Bu topluluk, Wagner'in eserlerini daha derinlemesine anlamam ve takdir etmem konusunda bana büyük katkılar sağladı. Onların paylaőımları ve destekleri, bu çalışmanın oluőmasında önemli bir rol oynamıştır.

Bu alıőma, pek çok kişinin emeği ve desteği ile ortaya çıkmıştır ve bu kişiler olmasaydı, bu çalışma tamamlanamazdı. Her birine ayrı ayrı teşekkür eder, bu eser metninde sunduğum bilgilerin, sanat dünyasına ve ilgili alanlara katkı sağlamasını temenni ederim. Bu süreçte edindiğim bilgi ve deneyimlerin, gelecekteki çalıőmalarım için sağlam bir temel oluőturacaęını umuyorum. Emeği geçen herkese sonsuz minnet ve teşekkürlerimi sunarım.

Gamze AYAYDIN KARAKUŞ

İÇİNDEKİLER

ÖZET	i
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	v
İÇİNDEKİLER	vii
ŞEKİLLER LİSTESİ	x
GİRİŞ	1
1. WAGNER'İN GESAMTKUNSTWERK ANLAYIŞININ TARİHİ ARKA PLANI	6
1.1 Yunan Sanat Anlayışı ve Tragedyalar.....	11
1.2 Yunan ve Cermen Mitolojisi.....	17
1.3 Alman Romantik Sanat Hareketinde Gesamtkunstwerk Anlayışı.....	29
2. WAGNER'İN GESAMTKUNSTWERK ANLAYIŞININ FELSEFİ ARKA PLANI	41
2.1 Schopenhauer'ın Müzik Metafiziği.....	44
2.2 Hegel'in Estetik Anlayışı.....	54
2.3 Feuerbach'ın Dünya Görüşü.....	59
3. WAGNER'İN GESAMTKUNSTWERK ANLAYIŞINDA SANATLARIN İŞLEVİ	64
3.1 Müzik.....	66
3.2 Şiir ve Dram.....	77
3.3 Tiyatro ve Sahne Sanatları.....	82
3.4 Görsel Sanatlar.....	86
4. GESAMTKUNSTWERK ÖRNEĞİ OLARAK NIBELUNG YÜZÜĞÜ DÖRTLEMESİ	91

4.1 Nibelung Yüzüğü'nün Felsefi Arka Planı.....	93
4.2 Nibelung Yüzüğü ve Cermen- İskandinav Mitolojisi.....	97
4.3 Nibelung Yüzüğü'nde Dram ve Müzik İlişkisi.....	100
5. SONUÇ.....	109
KAYNAKÇA.....	112
ÖZGEÇMİŞ.....	119





ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. August Wilhelm and Friedrich Schlegel, <i>Athenaeum. Eine Zeitschrift</i> (Athenaeum: Bir Dergi), 1798.....	30
Şekil 2. Friedrich Caspar David, " <i>Wanderer above the Sea of Fog</i> " (Sis Denizinin Üstündeki Gezin)ya da (Bulutların Üzerinde Yolculuk)1817.....	38
Şekil 3. Tristan Akoru.....	70
Şekil 4. Wahnfried Köşkü.....	87
Şekil 5. Bayreuther Festspielhaus (Bayreuth Festival Tiyatrosu).....	88
Şekil 6. Das Rheingold (Ren Altını). Sahne I: Prelüd.....	102
Şekil 7. Nibelung Motif.....	103
Şekil 8. Wagner, Walküre, Sahne II.....	104
Şekil 9. Alberich Motifi.....	105
Şekil 10. Valhalla Motifi.....	106
Şekil 11. Wagner, Siegfried, Act II, Sahne III.....	107

GİRİŞ

Richard Wagner, 19. yüzyıl sanat dünyasında, Antik Yunan trajedilerine olan tutkusuyla tanınan ve bu tutkunun eserlerinde derin izler bırakan önemli bir dehadır. Antik Yunan'ın evrensel temalar ve mitolojik motiflerle zenginleştirilmiş dramatik yapıları, Wagner'in sanatsal evrimi üzerinde belirgin bir etki yaratmıştır. Tanrılar ve ölümlülerin zamansız hikâyeleri, Yunan tiyatrosunun kutsal mekânlarında hem teselli hem de ilham kaynağı olmuştur. Wagner, bu eski dramalar aracılığıyla, sadece insan doğasının derinliklerini değil, aynı zamanda çağlar boyunca süregelen temel dinamikleri de keşfetmiştir; böylece, varoluşun temel ritmi olan ve insanlığı zaman ve mekân boyunca birleştiren unsurları ortaya çıkarmıştır.

Wagner'in Antik Yunan ve Alman Romantik geleneği ile kurduğu bu derin bağ, müzik tarihinin en eşsiz vizyonlarından birini yaratmasına olanak tanımıştır: geçici ile ebedi, mitsel ile dünyevi arasındaki sentez. Bu çalışma, Wagner'in sanatsal evrimini, Antik Yunan tragedyası ile olan ilişkisinin ve bu ilişkinin yaratıcı süreci üzerindeki etkilerinin ince detaylarına inerek irdeler. Çalışmanın amacı, antik ile modern arasındaki sürekli etkileşimi ve Wagner'in sanatsal hayal gücünün, geleceğin sanat anlayışına doğru olan evrimini aydınlatmaktır.

Wagner'in sanatsal evriminde, Yunan ve Cermen mitolojileri merkezi bir yer tutar. Bu mitolojik anlatılar, insan doğası ve evrensel temalar üzerine derinlemesine bir sorgulama sunarak, Wagner'in eserlerine zengin bir simgesellik ve anlam katmanı eklemiştir. Yunan mitolojisi, trajik kahramanların kaderleri ve tanrılarla olan etkileşimleri aracılığıyla, insan ruhunun karmaşıklığını ve evrenin temel yasalarını keşfederken; Cermen mitolojisi, kader, onur, kahramanlık ve doğüstü güçlerle ilgili destansı hikâyelerle, topluluk değerlerini ve bireyin evrendeki yerini vurgular.

Wagner, bu iki zengin mitolojik geleneği, sanatsal ifadesinin temel taşları olarak kullanmış ve kendi Gesamtkunstwerk vizyonu içerisinde yeniden yorumlamıştır. Yunan mitolojisinin, özellikle tragedya ve epik şiirlerin dramatik yapıları, Wagner'in dramatik kompozisyonlarının gelişiminde belirleyici olmuştur. Örneğin, Wagner'in "Tristan ve Isolde" operası, aşk ve ölüm temasını işleyerek, Antik Yunan tragedyasının evrensel çatışmalarına modern bir yorum getirir. Bu eserde, Wagner, kahramanların iç dünyalarını ve tutkularını, Antik Yunan mitolojisinden esinlenen bir duyarlılıkla ele alır.

Öte yandan, Cermen mitolojisi, özellikle Nibelung Yüzüğü dörtlümesinde, Wagner'in sanatsal anlatısının omurgasını oluşturur. Bu epik döngü, güç, iktidar ve kaderin iç içe geçtiği, İskandinav ve Germen efsanelerinden beslenen karmaşık bir hikâyeyi sahneye taşır. Wagner, bu mitolojik öğeleri kullanarak, insan doğasının derinliklerine iner ve modern zamanların sorunlarına ışık tutar. Cermen mitolojisinden alınan karakterler, motifler ve temalar, Wagner'in yaratıcı vizyonunda, dönemin toplumsal ve kültürel meselelerine dair yorumlar sunar.

Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışına katkıda bulunan Yunan ve Cermen mitolojilerinin bu entegrasyonu, onun eserlerinin, sadece müzikal ve dramatik başarılarıyla değil, aynı zamanda kültürel ve felsefi derinlikleriyle de öne çıkmasını sağlar. Bu çalışma, Wagner'in mitolojik temalara olan yaklaşımını detaylı bir şekilde inceleyerek, onun sanatsal üretimindeki yenilikçiliğin ve çok katmanlılığın altını çizer.

Wagner, müzik kompozisyonunun geleneksel sınırlarını aşarak, farklı sanatsal disiplinlerin uyumlu bir bütün oluşturduğu Gesamtkunstwerk, yani "Bütüncül Sanat Yapıtı" anlayışını merkeze alan bir paradigma geliştirmiştir. Bu yaklaşımın temelinde, müzik, şiir, drama, tiyatro ve görsel sanatların birleşimiyle, tekil bileşenlerin toplamından daha yüksek bir estetik deneyim yaratma inancı yatmaktadır. Bu bütüncül yaklaşım, yalnızca müzikal kompozisyonun parametrelerini yeniden tanımlamakla kalmamış, aynı zamanda sanatçı ile izleyici arasındaki sınırları aşarak, kolektif sanatsal deneyimin yeni bir çağını başlatmıştır.

Bu çalışmanın odak noktalarından bir diğeri, Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışının geniş kapsamlı bir incelemesini sunmak, tarihsel öncüllerini araştırmak, teorik temellerini çözümlemek ve sanatsal pratiğin gelişimi üzerindeki kalıcı etkisini

değerlendirmektir. Ayrıca, Wagner'in sanatsal formun evrimine olan katkılarını detaylı bir şekilde inceleyerek, antik tragedyanın ve Romantik estetiğin batı kültürel mirasındaki kalıcı mirasını daha iyi anlamayı hedeflemektedir.

Wagner'in devrimci sanat anlayışı, onun eserlerine derin bir katmanlılık ve çok yönlülük kazandırmıştır. Bu, özellikle Wagner'in müziğin sadece melodik bir ifade aracı olmakla kalmayıp, aynı zamanda derinlemesine duygusal ve felsefi içerikleri taşıyabilecek bir güç olduğu inancından kaynaklanmaktadır. Wagner'in bu anlayışı, müzik ve drama arasındaki sınırları aşarak, izleyiciyi sadece işitsel değil, aynı zamanda zihinsel ve ruhsal bir yolculuğa çıkarmayı amaçlar. Bu yaklaşımın en önemli örneklerinden biri, kendi librettolarını yazması ve bu metinlerle müziğini bütünsel bir sanat eseri olarak entegre etmesidir. Wagner bu süreçte, eserlerindeki karakterlerin ve temaların daha derin bir anlam kazanmasını sağlamak için leitmotif tekniklerini kullanmıştır. Bu teknik, belirli bir tema veya karakterle ilişkilendirilen müzikal motiflerin tekrarlanması yoluyla, eserin bütününde tutarlılık ve derinlik sağlar.

Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışı, aynı zamanda, izleyicilerin sanat eserleriyle daha doğrudan bir bağ kurmasını yaratmayı amaçlar. Bunu, performans sırasında izleyicinin dikkatini tamamen sahne üzerindeki drama odaklamasına olanak tanıyan yenilikçi sahne tasarımı ve teknikleriyle başarmıştır. Wagner'in bu yaklaşımı, Bayreuth Festivali Tiyatrosu'nun tasarımında somut bir ifade bulmuştur, burada orkestra çukuru izleyicinin görüş alanının dışına yerleştirilmiş ve böylece müzik, görsel drama ile birleşerek izleyicileri tamamen eserin içine çekmiştir. Wagner'in sanatsal yenilikleri, yalnızca teknik ve estetik boyutlarla sınırlı kalmamış, aynı zamanda sanatın toplumsal işlevine ve sanatçının toplumdaki rolüne dair fikirlerini de şekillendirmiştir. Wagner, sanatın, bireyin ve toplumun daha yüksek bir bilinç düzeyine erişmesine yardımcı olabilecek bir araç olduğuna inanmıştır. Bu düşünce, eserlerinin altında yatan felsefi ve etik boyutların bir yansımasıdır. Örneğin, Nibelung Yüzüğü'nde işlediği güç, aşk ve ihanet gibi temalar, sadece mitolojik anlatıların ötesinde, insan doğasının evrensel sorunlarına işaret eder.

Bu çalışma, Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramsallaştırmasının altında yatan felsefi temelleri tanımlarken, onun sanatsal dünya görüşünü şekillendiren entelektüel ortamın incelikli bir araştırmasına girişmektedir. Ayrıca, Wagner'in estetik duyarlılıkları üzerinde derin bir etki yaratan Arthur Schopenhauer'ın müzik metafiziği yer

almaktadır. Schopenhauer' ın felsefesinin merkezinde, iradenin en saf ifadesi olarak müzik kavramı yer alır. Schopenhauerci fikirlerle dolu olan Wagner, müziği yalnızca estetik bir ifade aracı olarak değil, insan deneyiminin derinliklerini aydınlayabilecek metafizik bir güç olarak görmüştür.

Dahası, bu çalışma Wagner'in sanatsal ahlakıyla derin bir yankı uyandıran kavramsal bir çerçeve olan, çatışan unsurların sentezinin daha yüksek hakikatlerin ortaya çıkmasını sağladığı Hegel diyalektiğini incelemektedir. Hegel'in tarihe ve estetiğe diyalektik yaklaşımı, Wagner'e opera bestelerindeki tematik çatışmaların orkestrasyonu için bir şablon sağlamış, böylece eserlerine bir dinamizm ve derinlik duygusu aşılamıştır.

Ludwig Feuerbach'ın dini ideoloji eleştirisi ve insan merkezli bir dünya görüşünü savunması, Wagner'in sanatsal yörüngesi üzerinde silinmez bir iz bırakmıştır. Feuerbachçı materyalizm ve hümanizm ilkelerini benimseyen Wagner, opera anlatılarına varoluşsal bir aciliyet ve ahlaki yankılanma duygusu aşımaya çalışmış, böylece geleneksel dini paradigmalardan sınırlarını aşmıştır.

Bu çalışma, Wagner'in bu felsefi akımlarla olan ilişkisinin titiz bir analizi yoluyla, eserlerindeki soyut fikirler ve sanatsal pratikler arasındaki karmaşık etkileşimi aydınlatmaya çalışmaktadır. Wagner'in opera kompozisyonlarının altında yatan felsefi alt tabakaları ayırt ederek, sanatının derin derinliklerini ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Çalışmanın ilerleyen bölümlerinde, Wagner'in eserlerindeki Gesamtkunstwerk anlayışının mükemmel bir örneği olarak magnum opus'u Nibelung Yüzüğü (Der Ring des Nibelungen) dörtlemesinin kapsamlı bir analizine özellikle odaklanılacaktır. Dört anıtsal opera dramasından (Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried ve Götterdämmerung) oluşan Yüzük Döngüsü, Wagner'in çoklu sanatsal yöntemlerin sentezinin zirvesini temsil eder. Yüzük Döngüsü'nü oluşturan her bir unsur -müzik, şiir, drama ve görsel sanatlar- geleneksel opera formunun sınırlarını aşan dönüştürücü bir estetik deneyim yaratmak için sinerjik bir şekilde birleşir. Wagner bu epik eserinde sadece müzik ve dramayı değil, aynı zamanda mitoloji, felsefe ve sosyal yorumları da kapsayan bir Gesamtkunstwerk yaratmaya çalıştı. Yüzük döngüsü, İskandinav mitolojisinin arka planında güç, aşk, açgözlülük ve kefarete temalarını araştıran geniş

kapsamlı bir destandır. Yüzük Döngüsü'nün müzikal partiyonu, tematik ve anlatsal unsurların altını çizmek için yinelenen müzikal motiflerin kullanıldığı bir kompozisyon aracı olan Wagner'in yenilikçi leitmotif kullanımı, belirli karakterler, nesnelere veya fikirlerle ilişkili yinelenen müzikal temalar, operanın farklı unsurlarını birleştirmeye ve kapsayıcı anlatı yapısını güçlendirmeye hizmet eder.

Sonuç olarak, bu çalışma Wagner'in sanatsal anlayışının ve Gesamtkunstwerk kavramının, sanatın sınırlarını genişletme ve disiplinlerarası bir sentez yaratma çabalarının, nasıl bir dönüşüm yarattığını detaylandırmayı amaçlamaktadır. Wagner'in sanatı, bireyin iç dünyasını keşfetme ve toplumsal değerleri sorgulama yoluyla, sanatın ve sanatçının toplum üzerindeki etkisini yeniden tanımlamıştır. Ayrıca, Wagner'in eserlerinin ve fikirlerinin, günümüz sanat anlayışı ve pratikleri üzerindeki etkilerini değerlendirerek, onun mirasının çağlar boyu sürecek bir etki yarattığını ortaya koymaktadır.

1. WAGNER'İN GESAMTKUNSTWERK ANLAYIŞININ TARİHİ ARKAPLANI

Richard Wagner'in Bütüncül Sanat Yapıtı (Gesamtkunstwerk) anlayışı, Batı sanatı ve estetiği alanında çok önemli bir kavram olarak durmaktadır. Bu yenilikçi ve geniş kapsamlı kavram, bireyciliğe, duygulara ve sanatın aşkın gücüne yaptığı vurguyla karakterize edilen bir akım olan 19. yüzyıl Romantizmi ortamında ortaya çıkmıştır. Wagner'in Gesamtkunstwerk vizyonu, farklı sanatsal formlar arasındaki sınırlara meydan okuyan ve tüm sanatların birleşik bir sentezini yaratmaya çalışan geleneksel sanat anlayışlarından radikal bir ayrılışı temsil eder. Bu bölüm, Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışının kökenlerine, tarihsel bağlamına ve bu kavramın sanatın evrimi üzerindeki kalıcı etkilerine dair bir incelemeyi amaçlamaktadır.

İlk olarak, 1827'de, Alman yazar ve filozof Karl Friedrich Eusebius Trahdorff, "Ästhetik oder Lehre von Weltanschauung und Kunst" (Estetik veya Dünya Görüşü ve Sanat Teorisi) adlı eserinde "Gesamtkunstwerk" terimini kullandı. (Seiferle, 2020)

'Aslında sanatların birliği düşüncesi Grek tragediasından Gregorian İlahilerlerine, Güney Almanya Barok üslubundan Romantiklere kadar kendisine çok geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Almanya'da Lessing ve Herder bu görüşü savunmuştur. Yine Romantikler arasında Tieck, Wackenroder, Novalis, Clemens Brentano, Hoffman ve Runge' de bu görüşün izlerini bulmak mümkündür.' (Ekren, 2016)

Trahdorff tarafından ortaya atılan ve sanatın birleşik bir form olarak ele alınması gerektiğini savunan "Gesamtkunstwerk" kavramı, zamanla daha da geniş bir anlam kazanmış ve özellikle Richard Wagner ile özdeşleşmiştir. Wagner, bu kavramı, farklı sanat dallarının, özellikle müzik, tiyatro ve görsel sanatların bütünleşik bir sanat eseri oluşturmak için birleştirilmesi fikri üzerine inşa etmiştir. Bu yaklaşım, Wagner'in operalarında en açık şekilde görülmektedir. Wagner, bu kapsamlı sanat formunun, izleyicilere daha derin ve bütünlüklü bir estetik deneyim sunabileceğine inanıyordu. Wagner, bu fikri, sanatın anın toplumu dönüştürmek ve yüceltmek olduğuna

dair kendi felsefesiyle bütünleştirmiş ve böylece Gesamtkunstwerk'i, sanatın toplumsal işlevi üzerine derin bir teorik temel sağlamak için kullanmıştır. Wagner, özellikle Bayreuth Festivali'ni kurarak ve kendi opera evini tasarlayarak, bu tür eserler için ideal koşulları yaratmayı amaçlamıştır. Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışı, sadece sanatın birleşik bir formu olarak değil, aynı zamanda bir toplumsal ve kültürel dönüşüm aracı olarak görülmüştür.

Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramını anlamak için, bu kavramın ortaya çıktığı tarihsel süreci incelemek çok önemlidir. 1813 yılında Almanya'nın Leipzig kentinde doğan Wagner, yoğun siyasi ve sosyal çalkantıların yaşandığı bir dönemde dünyaya geldi. Sanayi Devrimi, eşi benzeri görülmemiş teknolojik ilerlemeleri ve kentleşmeyi beraberinde getirerek toplumda ve sanatta hızlı değişimlere yol açmıştır. Bu hızla gelişen ortamda sanatçılar ve entelektüeller kimlik, anlam ve sanatın toplumdaki rolü gibi sorularla boğuştu. Bu deneyimler Wagner'in dünya görüşünü ve sanatsal vizyonunu derinden şekillendirmiş, onu geleneksel operanın sınırlarını aşacak ve yeni bir sanatsal ifade biçimi tasarlamaya yöneltmiştir.

Gesamtkunstwerk kavramındaki müzik, drama ve görsel sanatların sentezi, Yunan tragedyalarının özünü yansıtırken sanatın gelişen manzarasında yeni yollar açan, hikâye anlatımı için dönüştürücü bir araç haline gelir. Wagner'in Antik Yunan'a olan hayranlığı ve ilgisi oldukça belirgindir. Özellikle Wagner'in çocukluğundaki eğitimi ve sanata bakış açısı, bu ilginin köklerini açıklar niteliktedir. Anbariye göre, Wagner, antik Yunan'dan günümüze gelen sanatların doğası ve toplumdaki yeri üzerine yapılan felsefi tartışmalardan ilham aldı. Ayrıca Wagner, uzak geçmişte en çok ilgi göreceğini düşündüğü unsurlara, melodi, ritim ve daha az ölçüde armoniye odaklandı. Wagner, dokuz ile on dört yaşları arasında Dresden'deki Kreuzschule'ye giderken, düzenli müfredatın bir parçası olarak Yunanca öğrendi. Dil bilgisinde en iyi öğrenci olmasa da Yunan diline ilgi duyuyordu "çünkü Yunan mitolojisinden hikayeler hayal gücümü öyle güçlü bir şekilde ele geçirdi ki, bu kahraman figürlerin bana kendi dillerinde konuştuğunu hayal etmek istedim..." (Anbari, 2007, s.44).

Wagner, Dresden'deki Kreuzschule'de aldığı klasik eğitimle Yunan kültürüne derin bir bağlılık geliştirdi. On üç yaşında Odyseeia'nın ilk on iki kitabını çevirmesi ve Yunan tarzında bir trajedi yazması, Wagner'in Yunan kültürüne olan ilgisinin erken bir

göstergesidir. Wilson'a göre, "Wagner, Kreuzschule'deki eğitimi sırasında Yunan mitolojisi ve antik edebiyatına büyük bir ilgi duydu. Öğretmenleri onu filolojiyi meslek edinmesi için teşvik etti ve bu da Wagner'in Yunan kültürüne olan ilgisini daha da derinleştirdi" (Wilson, 1919, s. 1-2). Wagner'in klasik antikiteye olan bu ilgisi, onun sanatının ve müziğinin temelinde önemli bir etkiye sahip oldu.

Wagner'in estetik teorileri, kariyerinin farklı dönemlerinde beş gruba ayrılarak incelenebilir. Bu gruplar, 1840'tan 1880'e kadar on yıllık aralıklarla düzenlenmiştir. Wagner'in estetik üzerine en önemli katkıları, 1849-1851 yılları arasında, İsviçre'deki sürgün yıllarında yazdığı eserlerdedir. Lippman'a göre, "Bu dönemdeki başlıca eserleri arasında 'Sanat ve Devrim', 'Geleceğin Sanat Eseri', 'Opera ve Drama' ve 'Arkadaşlarıma Bir Bildiri' bulunur. Bu eserler, Wagner'in kariyerindeki en önemli dönüm noktasını temsil eder ve olgunluk dönemi operalarının altında yatan estetiği formüle etme sürecini yansıtır" (Lippman, 1958, s. 209).

Wagner'in Zürih makalelerindeki başlıca kavramlar, sanatın toplumsal rolü, sanat eserinin bütünlüğü ve duygunun estetik değer olarak öncelikli konumu olarak öne çıkar. Sanat, ideal olarak, toplumu bir araya getiren, tüm insanlık için geçerli olan ve sanatçılar topluluğunun karşılıklı sevgiyle yönetildiği bir ritüeldir. Bu kapsamda Wagner, devrimci bir vizyoner olarak ortaya çıkar.

Wagner daha sonra yazdığı bu makaleler ile ilgili: "Sanatsal düşüncelerimle halkın beğenisi arasındaki- özellikle de opera konusunda- mutlak karşıtlık yüzünden yaratıcı örneklerle ifade edemediğimi teorik olarak ifade etmeye çalıştım." diyecekti. Wagner, "Sanat ve Devrim" gibi eserlerinde, sanatın ancak siyasi ve sosyal bir devrimle tam anlamıyla can bulacağını ve gerçek değerine ulaşacağını savundu. Wagner, antik Yunan dönemini, özellikle de Aiskhylos ve Sophokles gibi Yunan tragedya şairlerinin eserlerini, sanatın toplumla iç içe geçmiş ve yüksek bir estetik ve etik değere sahip olduğu bir dönem olarak örnek gösterir. O dönemde sanat, insanların doğa karşısındaki tutumlarını ve tanrılara olan inançlarını yansıtan, toplumun değerlerini ve ideallerini şekillendiren bir araçtı. (Basunov, 2020, s. 43-44)

Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışının temelinde, sanatın izleyiciyi birden fazla duygusal ve duygusal düzeyde etkileyerek bütünleştirici bir etki yaratmak gerektiği

inancı yatar. Wagner'e göre geleneksel opera, sanatsal ifadenin tam potansiyelini gerçekleştirmekte başarısız oluyordu. Wagner, prodüksiyonun tüm yönlerinin -müzik, drama, şiir, görsel gösteri ve sahne tekniği- izleyiciler için tekil, sürükleyici bir deneyim yaratmak üzere kusursuz bir şekilde entegre edileceği bir Gesamtkunstwerk yaratmaya çalıştı. (Wagner, 2023, s.133)

Wagner, sanatın sınıf, milliyet ve ideoloji sınırlarını aşarak halkın kolektif ruhunun ifadesi için bir araç olarak hizmet etmesi gerektiğine olan inancını açıkladı. Gesamtkunstwerk'i, Almanya için yeni bir kültürel kimlik oluşturmanın, sanatsal mirasının farklı unsurlarını uyumlu bir bütün halinde birleştirmenin bir aracı olarak gördü. Richard Wagner müziğinin politik içeriğine ve bunun sonucunda ortaya çıkan politik etkiye inanıyordu. Onun için 1848 devrimi toplumsal koşullarda köklü bir değişim anlamına bile geliyordu: "Götterdämmerung" (Tanrıların Alacakaranlığı), eski burjuva-kapitalist dünyanın "arındırıcı bir ateşin" kan kırmızısı parıltısı içinde çöküşü ve yeni, genç bir dünyanın doğuşu. (Heister, 2013)

Kuzey Avrupa efsanelerini ve kahramanlık öyküleri Wagner'in eserlerindeki mistik ve mitolojik temaları besleyen önemli kaynaklardan biridir. Wagner'in operaları, genellikle mitolojik temalara dayanır. (Ercan, 2014, s. 126) Mitolojiye olan bu ilgi hem tarihin hem de mitlerin insanlık, kültür ve uygarlık hakkında derin anlamlar taşıdığına ve ikisinin zamanla birbirine dönüştüğüne işaret eder. Wagner, mitlerle çalışarak geçmişteki olayları ve durumları yalnızca taklit etmek yerine, bunları evrensel insanlık durumlarının ve patolojilerinin sorgulanması için bir araç olarak kullanır. Bu süreçte, mitlerin rasyonel içeriğe sahip olduğunu ve tarihsel anlatımın ötesinde genel bir bilgi taşıyıcısı olduklarını vurgular. Ayrıca, Wagner'in mitolojiyi seçmesinin bir nedeni de içinde yaşadığı çağın kültürel çöküşüne bir tepki olarak, kültürel bir kurtarıcı olma isteğidir. Operalarında sıklıkla Alman ve Kuzey mitolojisine başvurur ve bunları, felsefi derinlikleri ve şiirsel üstünlükleri nedeniyle tarih üzerine tercih eder. Bu şekilde Wagner, mitleri, evrensel bir ölçekte, tarihsel bir yapı içinde insanı anlatmanın bir yolu olarak kullanır ve bu yaklaşımıyla çağdaş bir düşünce öncüsü olur. (Ülger, 2014, s.212-213)

Alman Romantik Geleneği, Wagner'in estetik anlayışını etkileyen bir başka önemli unsurdur. Romantizm¹, duygu ve estetik arasında derin bir bağ kurma çabasıyla tanınır. Wagner, Romantik dönemin bu özünden ilham alarak eserlerinde duygusal derinlik ve estetik bütünlük arayışına girdi. Romantik sanatçılar, doğa, duygusallık ve insanın iç dünyası gibi konuları vurgulayarak, sanatın ruhsal ve duygusal boyutlarına odaklandılar.

Rönesans döneminden itibaren sanatların birleşimi fikri, en tutarlı şekilde opera ile ilişkilendirilmiş, hatta opera doğrudan Yunan trajedisinin yeniden canlandırılması amacıyla yaratılmıştır. Operanın ilk günlerinde hedeflenen şiir, müzik ve görsel ve sahne sanatlarının birleşimi, zamanla müziğin baskın ifade gücüne yenik düşmüştür. Ancak, operanın evrimi boyunca, bileşenler arasında daha dengeli bir ilişki kurma çabaları devam etmiştir. Reformcular arasında, Wagner öncesinin en önemlisi Gluck, müzik ve şiir arasındaki ilişki üzerine yazdığı, Alceste operasının önsözünde, müziğin asli görevine, yani şiiri ve dramayı desteklemeye geri dönme arzusunu dile getirmiştir. Gluck'ün ifadesine göre, bu, İtalyan operasının abartılı süslemelerinden ve sahnenin gereksiz yere kesintiye uğratılmasından kaçınmak için bir girişimdi. Gluck'tan sonra gelen opera bestecileri, özellikle Alman ve Avusturyalılar, Wagner öncesi dönemde Mozart, Beethoven, Marschner ve Weber gibi isimlerle, sözün ve müziğin sentezine dair sorunları ele almışlardır. Edebiyat teorisyenleri ve şairler arasında da bu senteze dair bir ilgi bulunmaktaydı. Lessing ve Herder gibi düşünürler, farklı sanat formlarının birbirini tamamlayacak şekilde bir araya gelmesinin olanakları üzerine kafa yormuşlardır. Bu çaba, ayrı sanat dallarının sınırlarını korurken onları birleştiren bir senteze duyulan derin arzuyu yansıtıyor. Sanatların birliği, Johann Gottfried Herder gibi düşünürlerin tutkusuydu. Herder, operanın sadece müziğin hizmetkarı olması gerektiğini savunan dönemin görüşlerini küçümserken, müzik, şiir ve dans gibi sanatların doğuştan bir araya ait oldukları ve akıllıca birleştirildiklerinde ne denli yüce bir etki yaratacaklarına inanmıştır. Herder'in vizyonu, operatik şarkı söylemenin

¹ “İlk kez İngiliz yazar William Hazlitt tarafından Fransız Edebiyatı’nda kullanılan “roman” kelimesinden türetildiği var sayılan “romantik” sözcüğünün, eski çağlara özlem duyan ve doğaüstü öğelere yer veren edebi eserler için kullanıldığı sanılıyor. 1800 ve 1850 yılları arasında sosyal ve siyasi düzene, doğanın bilimsel rasyonalizasyonuna ve klasisizme tepki olarak doğan, doğaya ve duygulara verdiği önemle bilinen bir sanat akımı olarak romantizmin ortaya çıkışında 1789 Fransız İhtilali sonrasındaki toplumsal, siyasi ve düşünsel yapının etkileri görülür. Aydınlanma çağının rasyonalist ve bilimsel anlayışına tepki olarak doğan akım özellikle duyguları, hayalleri ve doğayı öne çıkaran bir anlayışı benimser.” Romantizm Sanat Akımı Hakkında Bilmeniz Gerekenler (2023) *Oggusto* (<https://www.oggusto.com/sanat/romantizm-sanat-akimi-hakkinda-bilmeniz-gerekenler>)

parçalanmış yapısını devirip, şiiri, müziği, eylemi ve dekorasyonu bütünleştirerek tutarlı ve estetik bir lirik yapı inşa edebilecek bir geleceği işaret etmiştir. Wagner'in taraftarları ise, özellikle Bayreuther Blätter'de yayınlanan bir makaleyle, Herder'in bu fikirlerini Wagner'e atfetmek suretiyle, bu sentez arayışının daha da resmi bir hale gelmesini sağladılar. Wagner, teorik ve pratik çalışmalarında öncülerini takip ederek, sanatların sentezine dair geniş bir teori yelpazesi geliştirdi ve bu teoriler, onun operalarında somut bir biçimde ortaya çıktı (Stein, 1960, s. 3-4).

Böylece, opera, müzik, şiir ve sahne sanatlarının, seyircinin duygularını harekete geçiren, düşüncelerini uyandıran ve estetik bir bütünlük sunan, kapsamlı bir sanat formu olarak evrimleşti. Bu sentezin izini süren Wagner ve ondan etkilenen sanatçılar, sanatın çeşitli yönlerini bir araya getirerek, insanlığa zengin bir deneyim sunmayı amaçladılar.

Sonuç olarak, Richard Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramının tarihsel arka planı, sanatın toplumsal ve kültürel dönüşümdeki rolünü yeniden tanımlayan önemli bir dönüm noktasıdır. Wagner, sanatın sınırlarını zorlayarak ve farklı disiplinleri birleştirerek, izleyicilerin estetik deneyimini zenginleştirmeyi ve sanat aracılığıyla toplumsal değişimi teşvik etmeyi amaçlamıştır. Bu vizyon hem Wagner'in çağdaşları hem de sonraki nesiller üzerinde derin bir etki bırakmış ve sanatın evrenselliği ile toplumsal işlevi üzerine süregelen tartışmalara katkıda bulunmuştur.

1.1 Yunan Sanat Anlayışı ve Tragedyalar

M.Ö. VII. ve VI. yüzyıllarda Atina'da artan tüccar sınıfının gücü ve soylularla olan çatışmaları ön plandaydı. Tüccarlar, zenginliklerini kullanarak, köylüleri desteklemek ve böylece Atina'nın yönetimini ele geçirmek istiyorlardı. Soylular ise, Zeus ve Apollon'a yönelik dini törenleri kontrol ederek güçlerini korumaya çalışıyorlardı. Bu çatışma içinde, tüccar tiranlar, soyluların dini gücüne doğrudan saldırmak yerine, halkın sevgilisi Dionysos'a yönelik yeni bir kült geliştirdiler. Dionysos, üzüm, şarap ve neşenin tanrısıydı ve onun adına düzenlenen şenlikler, köylüler arasında hızla popüler oldu. Bu dönüşüm, Atina'da sosyal ve kültürel yapının yeniden şekillenmesine

önemli bir etki yaptı. Peisistratos'un² başlattığı Dionysos şenlikleri, antik Yunan tiyatrosunun doğuşunu tetikledi. Büyük Dionysia, her yıl ilkbaharda düzenlenen bir festivaldi ve dithyrambos denilen özel bir koro şarkısıyla başladı. Arion³ tarafından bulunan bu form, sonrasında ozanlar arasında düzenlenen yarışmalarla tiyatro sanatının gelişimine zemin hazırladı. Büyük Dionysia sırasında, Dionysos'un simgesi olan bir heykel, Dionysos tiyatrosuna taşınır ve çeşitli ritüellerle anılırdı. Bu festivalde danslar, şarkılar ve korolar yarıştırdı ve bu etkinlikler tragedya ve komedy gibi tiyatro formlarının doğuşuna katkıda bulundu. Dionysos, acı ve ölüm ile sevinç ve yaşam arasındaki ikilemi temsil eden bir tanrı olarak, bu iki temel tiyatro türünün yaratıcısı olarak kabul edilir. (Yücel, 2015)

Bu dönemde yaşanan kültürel dönüşüm, Atina'nın sosyal yapısını, dini inançlarını ve sanatını derinden etkileyen önemli bir geçiş noktasını işaret eder. Dionysos kültü, soyluların geleneksel dini otoritesine alternatif bir güç olarak ortaya çıkarken, aynı zamanda antik Yunan tiyatrosunun gelişimine önemli bir katkı sağladı.

Wagner'e göre, "Halkta her şey gerçektir ve harekettir; eylemde bulunur ve kendi eylemini düşünerek sevinir." Atina'nın tutkulu halkı bir zamanlar sanatsever bir yöneticinin (Peisistratos) hüznünlü oğullarını kovmuş, özgürlüklerini ilan etmişlerdi. Yeniden sahneyi kuran bu halk, tanrılar ve kahramanlar olabilmek için tragedya maskeleri takarak, yaratıcılıklarının tatlı bilincine vardılar. Tragedyanın altın çağı, halkın birliği ve ortak inançları sürdüğü sürece devam etti. (Wagner, 2023, s.133)

Antik Yunan'da Dionysos'un onuruna düzenlenen şenlikler hem tragedya hem de komedy türlerinin gelişimine zemin hazırlamıştır. Tragedya, satyrların⁴ dansları ve koronun söylediği şarkılardan (dithyrambos), komedy ise fallus⁵ gösterilerinden evrilmiştir. Tragedya kelimesi Yunanca "tragos" (keçi) kelimesinden türetilmiş olup, bu, şenliklerde satyrların gerçekleştirdiği dansların doğasını yansıtır. Tiyatro

² Peisistratos: MÖ 561/560-527 arasında hüküm sürmüş Atina tiranı. Onun dönemi Atina'nın en parlak dönemlerinden biri olmuştur... Atina'da halka açık bir kütüphane kuran ilk kişi oldu.

Can, A. (2015) "Peisistratos", Antik Çağ Sözlüğü, (s.705) İstanbul: Sentez Yayıncılık

³ Arion(ü.MÖ 630-610): Methymna'lı şair ve lir sanatçısı... Herodotos denizde ölmekte olan Arion'u bir yunus balığının kurtardığını, şirde dithyrambos türünü onun bulduğunu yazar.

Can, A. a.g.e (s.118)

⁴ Satyr: Söylencelerde adı geçen erkek yaratıklar. Üst kısımları insan, alt kısımları keçi ya da atır.

Can, A., a.g.e (s.838)

⁵ bkz."fallus" Can, A. a.g.e (s.325)

oyunlarının ilk kez sahnelenmesi MÖ 530'larda, başlamıştır. MÖ 509'dan itibaren tragedya, MÖ 486'dan itibaren ise komedyaya için oyun yazarları arasında yarışmalar düzenlenmiş, bu yarışmalarda her şenlikte seçilen üç tragedyaya yazarının eserleri yarışmıştır. Zafer kazanan yazarlara sarmaşık çelengi verilirken, eserler başlangıçta yalnızca bir kez sahnelenirken, MÖ 386'dan itibaren tragedya, MÖ 339'dan itibaren ise komedyaya eserlerinin tekrar sahnelenmesine izin verilmiştir. Tiyatroda maskelerin kullanılması, aktörlerin sadece sesleri ve tavırlarıyla tanınmasını sağlamıştır. Tragedya türünün gelişiminde önemli katkıda bulunan yazarlar arasında Khoerilos, Phrynikhos ve Thespis bulunurken, Aiskhylos, Sophokles ve Euripides bu türün en büyük yazarları olarak kabul edilir. Ion ve Agathon ise diğer önemli yazarlardır. (Can, 2015, s. 961)

Antik Yunan'ın kültürel dokusunun ayrılmaz bir parçası olan tragedyalar, müzik, şiir ve dans gibi sanat unsurlarının mükemmel bir birleşimini temsil ediyordu. Tragedyalar, genellikle bir kahramanın kader veya karakter kusurları nedeniyle çöküşünü içeren ciddi temaları içinde barındıran dramatik oyunlardı. Bu oyunlarda müzikal unsurların eşlik ettiği koro şarkıları, dramatik etkileri artırır ve önemli anları vurgulardı. Sigua'ya göre, "Tragedya, ciddi, eksiksiz ve belli bir büyüklükte olan bir eylemin taklididir; farklı sanatsal süslerle bezenmiş bir dildir, oyunun ayrı bölümlerinde anlatı değil eylem biçiminde çeşitli türler bulunur; acıma ve korku bu duyguların uygun bir şekilde arınmasını etkiler". (Sigua, 2014) Anlatı, diyalog ve müzik arasındaki bu sinerji, Antik Yunan tragedyalarının sanatsal ifadenin bütünsel ve çağrışımcı bir biçimini oluşturmasını sağladı.

Yunan tragedyası doğası gereği toplumsaldır ve hedef kitlesi belirli bir sosyal ya da kültürel grup değil, tüm insanlıktır. Bu toplumsal yönü onu sınırları aşan, evrensel bir sanat formu haline getirir. Tragedya duygusal katharsis için bir kanal görevi gördüğünden, seyircinin katılımı önemlidir, seyirciler trajediye sadece seyirci kalmazlar, bununla birlikte içlerinde hem kaybın acısını hem de insanlık durumunun sanatsal tasvirinden alınan hazzı uyandıran sanatsal yaratımın katılımcıları haline gelirler.

Aristoteles'e göre; Trajedinin özü, doğuştan gelen bir kötülükten ziyade trajik bir hata nedeniyle mutsuzluğa bir kişinin tasvir edilmesinde yatar. Ne olağanüstü erdemli ne de doğuştan kusurlu olan bu trajik karakter, seyirciyi acıma ve korku duygularına sürükleyerek bu tür duygulardan arındırır. " Bu kişi erdemle ve doğruluğuyla

sivrilmiş biri de değildir, kötülüğü ve alçaklığı yüzünden bedbaht olmuş biri de değildir; büyük nam salmış bahtiyar bir insanken bir hatadan dolayı bedbaht olmuş biridir; Oidipus, Thyestes ve böyle soylardan gelen şanlı kişiler gibi” (Aristoteles, 2024, s. 34).

Nihayetinde tragedya, seyirciyi taklit edilen eylemlerde tasvir edilen trajik hataların etkisinden arındıran bir katharsis aracı olarak hizmet eder. Katharsis, yani duyguların arındırılması, bu trajik öykünün sunumuna karmaşık bir şekilde bağlıdır ve sanatsal yaratımın özü olarak gelişir. Katharsisi dönüştürücü bir deneyim haline getiren, yalnızca trajik olayların anlatılması değil, duygusal etkiyi güçlendiren sanatsal yorumdur. Özünde trajedi, katharsisin estetikle birleştiği bir araç haline gelir ve izleyiciyi kederli olanla sanatsal olarak işlenmiş olanın birleştiği bir alana çekerek duygusal boşalım ve sanatsal tatminin eşsiz bir dokusunu yaratır.

Aristoteles'in "Poetika" adlı eserinde sanatın, özellikle şiirin, insan doğasında yer alan iki temel eğilime dayandığını öne sürer. Taklit etme içgüdüğü ve taklit ürünlerinden hoşlanma. Aristoteles, insanların taklit yoluyla öğrenme yeteneğine sahip olduklarını ve bu yeteneğin, insanları diğer tüm canlılardan ayıran önemli bir özellik olduğunu belirtir. İnsanlar, çevrelerindeki dünyayı taklit ederek ve bu taklitler üzerine düşünerek bilgi edinirler. İkinci olarak, Aristoteles insanların taklit edilmiş şeyler karşısında bir hoşlanma duygusu hissetmelerinin, sanat eserlerine olan ilgisini açıkladığını söyler. Buna göre, gerçekte hoşlanmadığımız şeylerin sanat eseri olarak temsili, bu şeylere karşı tutumumuzu değiştirebilir. Örneğin, gerçekte hoşlanmadığımız hayvanların resimleri, sanat eseri olarak karşımıza çıktığında, onları takdir edebilir hale gelebiliriz. Bu, öğrenmenin getirdiği zevk ve taklit edilmiş nesnelere yönelik estetik değerlendirmelerle ilgilidir. (Aristoteles, 2024, s.14)

Nietzsche, Yunan tragedyasını, bireysel ve kültürel anlamda bir sentez ve zıtlıkların birleşimi olarak görür. Bu hem estetik bir değerlendirme hem de insan doğası ve toplum üzerine derin bir yorumdur. Yunan tragedyası, Nietzsche için, Apollon ve Dionysos'un zıt karakteristiklerinin mükemmel bir şekilde dengelenmiş birleşimiyle, insan varoluşunun temel sorunlarına ışık tutan bir sanat formudur. Bu çatışma ve birleşim, Nietzsche'ye göre, tragedyayı, insan deneyiminin derinliklerini keşfetmek için eşsiz bir araç yapar. Nietzsche, tragedyanın sadece bir sanat dalı olmakla

kalmayıp, aynı zamanda evrensel anlamlar taşıyan bir kültürel ifade olduğunu savunur. Bu, karşıtların birleşiminden doğan bir güçtür. (Şeref, 2019, s. 272)

Friedrich Nietzsche'nin "Tragedyanın Doğuşu" (Die Geburt der Tragödie) eseri, 1872 yılında yayımlanan, antik Yunan tragedyasını ve onun doğasını inceleyen felsefi bir çalışmadır. Eser, Nietzsche'nin gençlik dönemindeki düşüncelerini yansıtır ve Batı düşüncesine derin etkiler bırakmıştır. Nietzsche, antik Yunan tragedyasının, özellikle Aiskhylos ve Sophokles'in eserlerinin, bu iki gücün mükemmel bir birleşimini temsil ettiğini savunur. Ancak Euripides'in gelişiyi ve Sokratik düşüncenin yükselişiyi tragedyaya, Apolloncu düşüncenin ağırlığı altında çökmeye başlar. Bu çöküş, Nietzsche'ye göre, derinliği ve tutkuyu kaybetme, bireysel karakterlerin ve mantıksal açıklamaların ön plana çıkmasıyla karakterizedir. (Nietzsche, 2022, s. 78-89)

Nietzsche Tragedyanın Doğuşu'nda çok etkilendiği Schopenhauer'in müzik öğretisi ve Dionysosçu ile Apolloncu sanat yönlerinin nasıl birbirleriyle ilişkili olduğu üzerine düşünceleri aktarılıyor. Schopenhauer'a göre, müzik, istencin kendisi olup doğrudan dili olmadan da anlamı ifade edebilen bir sanat formudur ve hayal gücümüzü etkileyerek bize görünmez ama etkili dünyaları şekillendirme ve canlandırma hissi verir. Ayrıca, müziğin Dionysosçu genelliğin temsilcisi olarak, trajik olanın kavranmasında nasıl bir araç olduğunu ve lirik şairlerin bu trajik duyguyu Apolloncu imgelerle nasıl dile getirdiğini tartışıyor. Dionysosçu ve Apolloncu unsurların müzikteki birleşiminden, bir yandan somut imge ve kavramla uyumlu bir yükseltilmiş anlam kazandığı, diğer yandan ise müziğin kendine has Dionysosçu bilgeliğini ifade ettiği bir anlam bulabildiği anlatılıyor (Nietzsche, 2022, s.100).

Nietzsche, Yunan tragedyasının, seyircinin sanat eseriyle olan ilişkisini yeniden düşünmeye zorlayan bir örneğini sunuyor. Prometheus örneğinde, Yunan seyircisinin sahnedeki karakterlerle, özellikle de tanrılarla gerçek bir empati ve bağ kurduğunu gösteriyor. Bu, sanatın ve seyircinin rolünün sadece estetik bir zevk alma işi olmadığını, aynı zamanda bir gerçeklik algısı ve duygusal etkileşim işi olduğunu ileri sürer.

“Yunanlıların trajik korusu sahne kişilerinde etiyle kemiğiyle insanlar görmek zorundaydı: Okeanos Kızları Korosu karşısında titan Prometheus'u gördüğüne gerçekten de inanır ve kendisinin de sahnedeki tanrı kadar gerçek olduğunu

kabul eder. En üstün ve en arı seyircilik tarzı, Okeanos kızları gibi, Prometheus'un ta kendisinin karşısında durduğuna inanmak ve onu gerçek kabul etmek miydi? İdeal izleyicinin belirtisi de, sahneye koşmak ve tanrıyı işkencecilerinden kurtarmak mıydı?'' (Nietzsche, 2022, s.46)

Wagner, Yunanların Apollon'u sadece şarkı tanrısının yumuşak arkadaşı olarak değil, aynı zamanda enerjik ve ciddi bir figür olarak algıladıklarını belirtir. Aiskhylos'un tanıdığı Apollon, güzelliği ve gücü ile öne çıkan bir tanrıydı. Sparta gençleri dans ve müsabaka ile bedenlerini geliştirirken, tanrının doğasını öğrendiler ve Atinalılar da Apollon'u benzer şekilde görüp sanat aracılığıyla kendi varlıklarını yeniden doğuşa yönlendirdiler. Dionysos tarafından ilham alan trajik şairler, tüm sanat elementlerini bir araya getirerek dramayı yarattılar. Apollon, tanrıların ve insanların tüm işlerini, acılarını, zevklerini ve ciddiyetlerini ebedi bir uyum içinde yansıttı. Böylece Yunan sanat eserleri, tanrıları Apollon'u somutlaştırdı ve Yunan halkı en yüksek gerçeklik ve güzellik düzeyine ulaştı (Wagner, 2023, s. 77-78).

Yunan medeniyeti, insanın evrende merkezi bir konuma yerleştirilmesiyle tanınır. Bu anlayış, "insan her şeyin ölçüsüdür" felsefesiyle özetlenebilir, yani gerçeklik ve değerler insan algısı ve anlayışına göre şekillendirilir. Foster'a göre, "Yunanlılar, doğaüstü güçleri ve fenomenleri anlamlandırma çabalarında, insanı doğanın hegemonyasından kurtarıp, onu varlıkların merkezine yerleştirerek önemli bir dönüşüm gerçekleştirdiler. Bu dönüşüm, Yunan mitolojisinde de açıkça görülür; burada tanrılar, insan formunda ve insanlaştırılmış niteliklerle tasvir edilir. Bu tanrılar, insan güzelliğinin mükemmel formunu giymiş kişisel doğa güçleri olarak betimlenir, böylece insanlık durumunun zirvesini ve idealini temsil ederler. Bu, bireysel nesnel töze sahip özneler olarak, insanın kendi çevresini ve kendisini nasıl algıladığının ve yorumladığının bir yansımasıdır" (Foster, 2010, s. 206)

Trajik sunum, bireyin ve toplumun içinde bulunduğu dünyanın karmaşık doğasını yansıtan bir ayna işlevi görür. Aristoteles, sanatın, bireyin kendi içinde tamamlanmış eylemleri aracılığıyla, insan deneyiminin bütünlüğünü ve derinliğini ifade edebileceğini öne sürer. Bu bağlamda, trajedi, sadece bireysel bir tecrübe değil, aynı zamanda kolektif bir bilinç ve etik değerlerin paylaşımı olarak da işlev görür. (Duman, 2013/2, s. 131-132)

Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışının temel taşlarından biri, Antik Yunan'ın sanat anlayışı ve özellikle de tragedya geleneğine dayanır. Wagner'in Yunan trajedilerine olan tutkusu ve müzikteki dramatik ifade yeteneği, onun eserlerinin temel taşlarından biridir.

Wilson'a göre, Wagner'in eserlerinin biçim ve içeriği üzerinde Yunan kültürünün doğrudan bir etkisi olup olmadığını kesin olarak belirlemek zor olsa da, Yunan ideallerinin onun üzerinde derin bir izlenim bıraktığı ve çalışmalarına ilham kaynağı olduğu açıktır. Wagner, kendi kültürünün efsanelerini dramatize ederek Yunan trajedilerinin izinden gittiği için, klasik Yunan kahramanlarını doğrudan taklit etmekten kaçınmıştır. Wagner'in Yunan edebiyatından aldığı ilhamı, eserlerine doğrudan bir taklit yerine, daha çok kendi sanatsal anlayışı ve yaratıcılığıyla bütünleştirme şeklinde kullanmayı tercih ettiğini öne sürüyor. Yunan trajedileriyle paralellikler gösteren eserler üretmesine rağmen, bu paralelliklerin çoğu bilinçsiz bir şekilde ortaya çıkmış olabilir. Wagner'in Yunan trajedilerine olan derin saygısı ve bu eserlerden aldığı ilham, eserlerinin ciddiyeti ve karakterlerin basit ama güçlü çizimlerinde görülebilir. (Wilson, 1919, s.12-13)

Wagner'in sanatının Yunan trajedileriyle olan ilişkisi, doğrudan taklitlerden ziyade, genel temalar, karakter yapıları ve dramatik yapı açısından benzerlikler içerir. Wagner'in Yunan edebiyatına olan tutkusu, onun eserlerine derin bir estetik ve felsefi boyut kazandırmış ve 19. yüzyılın en büyük dehalarından biri olarak kabul edilmesinde önemli bir rol oynamıştır.

Antik Yunan dramalarında şiir, müzik ve teatral gösterinin birliği, Wagner'in bütünsel bir sanat eseri arayışına rehberlik eden bir yol haline gelir. Wagner'in hayranlığı yalnızca biçimlerin taklit edilmesine değil, birden fazla sanatsal disiplinin uyumlu ve duygusal açıdan etkili bir deneyim yaratmak üzere bir araya gelmesinin doğasında var olan gücün farkına varılmasına dayanır.

1.2 Yunan ve Cermen Mitolojisi

Mit, Yunanca kökü μύ (mu) olan ağızla ses çıkarmak anlamındaki *myhtos* sözcüğünden gelir ve dolayısıyla insan varoluşunun temelinde yatmaktadır. Bildiğimiz üzere; " başlangıçta Söz vardı." Geleneksel imanlı içinse bizim mit dediğimiz, Tanrı'nın sözü, "bilinmez" in metaforik, simgesel yahut dolaysız ifadesidir: " ve Söz, Tanrı'yıydı ve Söz Tanrı'ydı." (Leeming, 2020)

Bu mitler, insanların, evrenin ve tanrıların doğuşu, doğa olaylarının açıklanması, toplumun temelleri ve ahlaki değerler gibi konuları içerir. Aynı şekilde, dinlerde de mitolojik öğeler bulunabilir. Örneğin, "başlangıçta Söz vardı." ifadesi, Hristiyanlıkta bulunan ve Yuhanna İncili'nin başlangıcında yer alan bir ifadedir.⁶ Bu ifade, Tanrı'nın yaratılış eylemini, evrenin ve her şeyin O'nun Sözü aracılığıyla meydana geldiğini ifade eder. Dolayısıyla, mitler ve dini inançlar arasında benzerlikler ve ilişkiler bulunabilir. Mitler genellikle sembolik veya metaforik anlamlar içerirken, dinlerde bu mitlerin daha katı bir inanç sistemi ve ritüellerle ilişkilendirilmiş şekilleri bulunabilir. Ancak, her ikisi de insanların varoluşsal sorularını cevaplamak, toplumsal değerleri iletmek ve insanların dünya ile ilişkilerini anlamalarına yardımcı olmak gibi ortak işlevlere sahiptir.

Yeryüzünde ikamet edilmiş her yerde, bütün çağlarda ve her koşulda, insana ait mitler türemiştir ve bu mitler insanın vücudunun ve aklının eylemleriyle ortaya çıkan ne varsa hepsinin esin kaynağıdır. (Campbell, 2008, s.13) Campbell, mitlerin evrensel olduğunu ve insan deneyiminin her zaman mitlerle şekillendiğini vurguluyor. Bu, insanların farklı coğrafyalarda ve zaman dilimlerinde benzer mitlere ve hikayelere sahip olmalarının nedenini açıklar. Mitler, insanların yaşadığı ortak deneyimleri anlama ve ifade etme yoludur. Aynı zamanda, mitler insanın bedensel ve zihinsel eylemlerinin kaynağını açıklar. İnsanların davranışlarını, inançlarını ve değerlerini şekillendiren mitler, toplumların ve kültürlerin temelini oluşturur. Örneğin, bir toplumun doğaüstü varlıklara dair inançları, o toplumun çevresiyle olan etkileşimini ve doğaya bakışını belirler.

Mitin, kozmosun sonu gelmez enerjilerini insanın kültürel yaratımına akıtan gizli bir yarık olduğunu söylemek çok ileri gitmek olmayacaktır. Dinler, felsefeler, sanatlar, ilkel ve tarihsel insanın sosyal biçimleri, bilim ve teknolojideki büyük buluşlar, uyku

⁶ "Başlangıçta Söz vardı, Söz Tanrı ile beraberdi ve Söz bir tanrıydı" (Yuhanna 1:1)

kaçıran düşler, hep o temel ve büyülü mit çemberinden doğar. (Campbell, 2017, s. 13) Mitler, insanın kültürel ve düşünsel yaşamında derin izler bırakan evrensel bir fenomen olarak kabul edilir. Joseph Campbell'ın ifadesinde olduğu gibi, mitler kozmosun sonsuz enerjilerinden beslenen gizemli bir kaynaktır ve insanın yaratıcılığını etkileyen temel unsurlardan biridir. Mitler, farklı dönemlerde ve coğrafyalarda dinlerden sanata, felsefeden bilime kadar geniş bir yelpazede görülürler. İnsanlar, mitler aracılığıyla hayal güçlerini ifade ederken, aynı zamanda toplumsal ve bireysel kimliklerini bulma sürecinde de önemli bir rol oynarlar. Toplumları bir arada tutan temel değerleri ve normları şekillendirirken, bireylerin dünyayı anlamlandırma çabalarına da rehberlik ederler. Bu bağlamda, mitlerin gizemli doğası insanların derin anlamlar arayışlarını ve düşünsel keşiflerini teşvik eder, böylece insanlık tarihindeki önemli bir kültürel ve düşünsel miras oluştururlar. Bu durum, C.G. Jung'un belirttiği gibi, insanların mitleri sadece yaratmadıkları, aynı zamanda yaşadıkları bir gerçekliği de ortaya koyar.

C.G.Jung şöyle ifade etmişti: "İlkel zihin mitleri icat etmez, onları yaşar. Mitler bilinç öncesi psişenin özgün vahiyleri, bilinçsiz psişik hadiselerle ilişkin istem dışı izahlardır... Amaç mitin fiziksel veya tarihsel karşılığını değil, mitin kendisinde içkin olan anlamı aramaktır; çünkü mitler, tıpkı rüyalar gibi, psişik anlamda gerçektir." (Leeming, 2020)

Mitler, bu yönüyle, insanların dünyayı ve kendi iç dünyalarını anlamlandırma süreçlerinde kritik bir role sahiptirler. Fernand Comte, insanlık tarihinin en eski dönemlerini kavramak ve eski toplumların karmaşık dokusunu anlamak için mitolojiyi araştırmanın şart olduğunu zekice gözlemlemiştir. Mitolojinin, geçmiş dönemlerin zihniyetini, değerlerini ve toplumsal yapılarını ayırt edebileceğimiz bir merceğe görevi gördüğünü ileri sürmüştür. Comte, "eski insanların mitolojileri anlaşılmasından anlaşılamayacağını" ileri sürerek, mitolojik anlatıların kültürel algıları ve dünya görüşlerini şekillendirmedeki derin öneminin altını çizmiştir. Bu eski uygarlıklar için tanrılar, varoluşun hem özünü hem de maddeselliğini kapsayarak kutsal somutlaştırmış ve kişileştirmiştir. Varlıkları uhrevi olarak algılansa da etkileri hissedilebilirdi, kolektif bilince nüfuz ediyor ve insan arzularını, isteklerini ve hedeflerini şekillendiriyordu.

Mitlerin evrenselliği ve ortak motifleri, farklı kültürler ve coğrafyalarda benzer insan deneyimlerinden ve evrensel soruların varlığından kaynaklanır. Bu ortak motifler, insanların dünyayı ve varoluşun anlamını anlamaya çalışırken benzer yolları izlediklerini gösterir. Mitlerin bu ortak motifleri, farklı zamanlarda ve farklı yerlerde yaşamış insanların temel deneyimlerinin ve sorularının ne kadar benzer olduğunu gösterir. Mitler, bu deneyimleri ve soruları simgesel bir dil aracılığıyla ifade eder ve böylece farklı kültürler arasında evrensel bir anlayış ve empati köprüsü kurar. Eski Yunan mitolojisi, Şefik Can'a göre, tanrılar, tanrıçalar ve kahramanlar hakkındaki hikayelerle sadece tarihsel bir güzellik ve derin sembolik anlamlar barındırmaz; aynı zamanda insan zekasının ürünü olan zaman üstü şaheserlerdir. Bu mitler, eski Yunan ve Latin edebiyatından Rönesans dönemine ve günümüze kadar Avrupa edebiyatı ve sanatında büyük bir etki yaratmıştır. Can'a göre, bu mitolojik hikayeler olmadan, ünlü sanat eserlerinin tam anlamıyla kavranması mümkün değildir; mitoloji bilgisi olmadan klasik eserlerin derinliği anlaşılabilir. Bu nedenle, Yunan mitolojisi, kültürel ve edebi anlamda sonsuz bir yaşam sürmeye devam edecektir. (Can Ş. , 1994, s. 15)

Çoğu kültürde, ilk ana-babanın gökyüzü ve yeryüzü tanrıları olarak betimlenmesi, evrenin yaratılışını ve dünyanın düzenini anlatır. Bu motif, insanların evrenin kökenine ve yaşamın başlangıcına olan ilgisini yansıtır. İlk insanların ağaç, kaya, bitki ve çamur gibi doğal elementlerden yaratılması, insanların kendilerini doğanın bir parçası olarak görmelerini ve insan yaşamının doğal dünyayla iç içe olduğu fikrini vurgular. Büyük tufanla dünyanın yok edilmesi ve ardından yeniden doğuşu, birçok mitolojide önemli bir yer tutar. Bu motifler, yıkım ve yeniden yaratılış, ceza ve affetme, ölüm ve yeniden doğuş gibi temalara işaret eder. İnsanların doğal afetler karşısındaki korkularını ve dünyanın döngüsel doğasına olan inançlarını yansıtır. Kahramanların olağanüstü doğumları, büyük güçlere sahip olmaları, canavar öldürmeleri, çetin yolculuklara çıkmaları ve alışılmadık şekillerde ölmeleri, mitolojik anlatıların merkezinde yer alır. Bu motifler, bireyin kendini keşfetme, sınavlardan geçme, içsel ve dışsal engelleri aşma ve nihayetinde dönüşüm geçirme yolculuğunu simgeler. Kahramanın yolculuğu, bireysel gelişim ve öz-farkındalık yolunda evrensel bir metafor olarak işlev görür. Doğada olduğu gibi evrende de doğum, olgunluk ve ölümden sonra yeniden doğuşun gelmesi, yaşamın döngüsel doğasına işaret eder. Bu motif, mevsimlerin değişimi, bitki ve hayvanların yaşam döngüleri gibi doğal

süreçlerden esinlenmiştir ve insanların yaşam, ölüm ve ötesi hakkındaki düşüncelerini yansıtır. (Küçük, 2016, s. 10)

Yunanlılar, çevrelerindeki dünyayı anlamaya çalışırken, doğal olayları ve olguları tanrı ve tanrıçaların eylemleriyle açıklamaya yönelmişler. Bu anlatılar, onların evreni anlama şekillerini ve doğa olaylarını nasıl kişiselleştirdiklerini yansıtır. Hesiodos'un "Theogonia"sında bahsedildiği gibi, her şeyin başlangıcı kaos, yani şekilsiz ve sonsuz bir boşluktan gelir. Yunan mitolojisi, tanrı, tanrıça ve kahramanların hikayelerini, dünyanın yaratılışını ve evrenin işleyişini anlatır. (Kalburcu, 2017)

Gaia, Uranos, Eros gibi figürler, doğal dünyanın ve insan yaşamının temel unsurlarına tanrısal nitelikler atfeder. Aynı zamanda, bu mitler, doğum, yaratılış ve dönüşüm gibi temalar üzerinden insan deneyiminin evrensel yönlerini keşfeder. Bu ilkel varlıklar, Yunan mitolojisinde evrenin temelini oluşturur ve sonraki nesiller için zemin hazırlarlar. Gaia ve Uranos'un birleşiminden Titanlar, Kykloplar ve Hekatonkheires gibi varlıklar doğar. Bu hikayeler, Yunanlıların dünyayı nasıl algıladıklarını ve doğal olayları nasıl mitolojik figürlere dönüştürdüklerini gösterir. Uranos'un kendi çocuklarından korkup onları yerin derinliklerine atması ve Gaia'nın bu duruma tepki gösterip Kronos'u Uranos'a karşı ayaklanmaya teşvik etmesi, güç, ihanet ve intikam gibi evrensel temaları içerir. Kronos'un babasını yendiği ve onun parçalarını denize attığı anlatı, evrende yeni bir dönemin başlangıcını simgeler. Bu mücadeleden Aphrodite gibi yeni tanrıçaların doğuşu, yaratılış ve dönüşümün sürekli bir süreç olduğunu vurgular. (Can, 1994, s.22-23)

Yunan mitolojisi, antik dünyanın en zengin ve en etkileyici mitolojik geleneklerinden biridir. Bu mitoloji, evrenin ve insanlığın kökeni, tanrılar ve kahramanlar, doğa olayları, ahlaki ve etik dersler ile tarihsel olayların anlatımı gibi çok geniş bir yelpazede konuları kapsar. Yunan mitleri, insanlar ve tanrılar arasındaki ilişkileri, insanın kendi iç dünyası ve evrenle olan bağını derinlemesine irdeler. Bu mitler, aynı zamanda antik Yunan toplumunun dini, kültürel ve sosyal yaşamının ayrılmaz bir parçasıydı. Yunan mitolojisinin bu kadar zengin ve çeşitli olmasının nedenlerinden biri, farklı şehir devletlerinin (poleis) kendi lokal mitlerini ve tanrılarını geliştirmiş olmasıdır. Zamanla, bu yerel inançlar ve hikayeler birleşerek daha geniş bir Yunan mitolojisi pantheonunu oluşturdu. Örneğin, Zeus'un Hera ile olan ilişkisi, Herkül'ün

on iki emeği, Athena'nın doğuşu, Dionysos'un maceraları gibi hikayeler, Yunan mitolojisine özđü evrensel temaları işler. Bu hikayeler, insan doğasının ve evrenin sınırlarının anlaşılmasına dair derin bir merakı yansıtır (Cartwright M. , 2012).

Yunan mitolojisi, doğa olaylarını ve evrenin oluşumunu açıklama girişiminden çok daha fazlasını sunar. İnsan deneyimini, duyguları, ahlaki dersleri ve evrenin karmaşık yapısını yansıtan zengin ve ayrıntılı hikayelerle doludur. Bu mitler, Yunan kültürünün ve inanç sisteminin temelini oluşturur ve günümüze kadar ulaşan edebiyat, sanat ve felsefe üzerinde derin etkiler bırakmıştır.

Grek mitolojisi, insanlığın doğa ve kültürle olan ilişkisini yansıtan zengin ve karmaşık bir hikâye ve sembol dizisidir. Mitler, sadece fiziksel olayları değil, aynı zamanda insan psikolojisini ve toplumsal değerleri de ele alır, bu yüzden onlar sadece eğlencelik hikayelerden çok daha fazlasını temsil eder. Homeros ve Hesiodos'un eserleri, bu mitolojik geleneğin en erken ve en etkili kaynakları arasında yer alır. Homeros'un "İlyada" ve "Odiseia" destanları, antik Yunan toplumunun değerlerini, inançlarını ve toplumsal yapısını oldukça detaylı bir şekilde yansıtır. Bu eserlerde vurgulanan şeref ve nam gibi kavramlar, bireyler arasındaki rekabete dayalı bir savaşçı toplumun özelliklerini ortaya koyar. Homeros'un kahramanları, bireysel başarıları, cesaretleri ve savaş meydanındaki üstünlükleriyle tanınırlar. Bu kahramanlar için, kişisel onur ve topluluk içindeki saygınlık son derece önemlidir. Hesiodos'un *Theogonia* (Tanrıların Doğuşu) ve *Ergai kai Hemera* (İşler ve Günler) eserleri ise farklı bir perspektif sunar. *Theogonia*, tanrıların ortaya çıkışını ve Zeus'un iktidara nasıl geçtiğini anlatırken, adalet kavramı şiirin arka planında önemli bir yer tutar. Özellikle Uranos ve Kronos'un adaletsiz davranışları ve Zeus'un adaleti yeniden tesis etmek adına başkaldırısı, adaletin ilahi düzlemdeki önemine işaret eder. "İşler ve Günler" ise daha çok insan ve toplum düzeyinde adaleti, hukuki, siyasi ve ahlaki boyutlarıyla ele alır. Hesiodos, kardeşi Perses'in haksızlığından hareketle adaletin gerekliliğini vurgular. Perses'in açgözlülüğü ve adaletsizliği, Hesiodos'un adalet üzerine düşüncelerini ve toplumda adil bir düzenin önemini öne çıkarmasına neden olur (Orhan, 2012).

Homeros'un eserlerinde betimlenen insan tipi, ilahi güçlerin etkisinde ve ani dürtülerle hareket eden bir varlık olarak gösterilir. Bu betimlemeler, insanın özgür iradesinin sınırlı olduğunu ve tanrıların insan hayatı üzerinde büyük bir etkiye sahip olduğunu

vurgular. Ancak, Antik Yunan'da Homeros'tan Klasik Çağ'a geçiş sürecinde, insan ve birey kavramında önemli değişiklikler meydana gelmiştir. Bu dönüşüm, özellikle felsefi düşüncenin ve demokrasinin gelişimiyle ilişkilidir. (Vernant, 2022)

Grek mitolojisi aynı zamanda, insanların kendi üzerlerindeki denetimlerinin ötesinde hissettikleri güçlerle nasıl başa çıktıklarının da bir yansımasıdır. Yağmur, fırtına, gök gürültüsü ve gün ışığı gibi doğal olaylar; hastalık ve ölüm gibi insan yaşamının kaçınılmaz gerçeklikleri; baskın psikolojik dürtüler gibi insanın iç dünyasına dair unsurlar, hepsi kişisel ve tanrısal bir açıklama bulur. Bu mitolojik figürler ve hikayeler, olayları ve duyguları anlamlandırmanın yanı sıra, insanların evrenle olan ilişkilerini ve bu ilişkilerin nasıl yorumlandığını da şekillendirir. Yunan mitolojisi, bu nedenle sadece antik dönemin bir yansıması değil, aynı zamanda insan doğası ve evrenle ilişkimizin derinlemesine bir keşfidir. Bu mitler, zaman ve kültürler ötesinde evrensel temaları ele alır ve modern dünyada bile insan deneyiminin temel yönlerine ışık tutar (Gözlü, 2011, s. 177).

Yunanlılar, tanrıların kralı Zeus'un önderliğinde Olimpos Dağı'nda ikamet eden bir tanrılar panteonuna inanırlardı. Yunan mitolojisinde, tanrılar ve tanrıçaların çok katmanlı ve karmaşık karakterler olması, onların insan deneyimlerinin ve doğal olayların çeşitliliğini yansıttığı anlamına gelir. Bu tanrılar, doğrudan belirli doğa olaylarını, insan duygularını ya da toplumsal değerleri temsil edebilirler, aynı zamanda belirli şehirlerin veya yerlerin koruyucuları olarak görülebilirler. Bunların arasında daha karmaşık özelliklere sahip olanlar da vardır, ki bu, Yunan mitolojisinin zenginliğini ve çeşitliliğini gösterir. Tanrıların arasındaki hiyerarşik düzen, her birinin temsil ettiği güçlerin ve önemin bir göstergesidir. Zeus, tanrıların en güçlüsü olarak kabul edilir ve Olimpos'un kralı olarak görülür. Babasını yenerek ve kardeşlerini serbest bırakarak bu konuma ulaşmıştır. Olimpos Dağı'nda yaşayan ve en saygın kabul edilen 12 Olimpos Tanrısı, Yunan mitolojisinin merkezinde yer alır. 12 Olimpos Tanrısı, Yunan mitolojisinde bir yılın ayları ya da gökyüzündeki Zodyak kuşağını oluşturan yıldızların sayısı olan 12 ile sembolik bir bağlantıya sahiptir. Bu tanrılar, mitolojik anlatılarda insanlık durumunun ve doğal dünyanın çeşitli yönlerini temsil eder ve onlar hakkındaki hikayeler, insan deneyiminin geniş yelpazesini ve doğanın güçlerini simgeler. Bu tanrı ve tanrıçaların öyküleri, antik Yunan toplumunun

değerlerini, inançlarını ve kültürel normlarını yansıtır, bu da onları tarih boyunca ve günümüzde bile önemli kültürel figürler haline getirir.⁷

Cermen mitolojisi ise İskandinav, Cermen ve Anglosakson halkları da dahil olmak üzere Kuzey Avrupa'nın Cermen kabilelerinden kaynaklanmaktadır. Göç Dönemi'nde (MS 4. ila 7. yüzyıllar) ortaya çıkmıştır ve doğası gereği ağırlıklı olarak sözlüdür; destanlar, şiirler ve folklor aracılığıyla aktarılır. Cermen mitolojisi, Kuzey Avrupa'nın sert manzaralarını ve kabile toplumlarını yansıtır; yiğitlik, onur ve hayatta kalmaya vurgu yapar.

Mitoloji, her toplumun kendine özgü tarihsel ve sosyal yapısını yansıtan bir ayna gibidir. Özellikle Avrupa ülkeleri arasında, Hint-Avrupa dil grubuna ait dillerin yaygın olması, mitolojiler arasında belirgin benzerliklerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu benzerlikler, aynı kültürel ve dilbilimsel yapıya sahip topluluklar arasında daha da belirgindir. Cermen topluluğu, tarih öncesi dönemlerde Kuzey İskandinavya ve kuzey Almanya gibi bölgelerde yaşamış, benzer kültürel yapılar paylaşmış ve bu sayede ortak bir mitolojik bilinç geliştirmiştir. Reiner Tetzner'e göre, Cermenlerin edebi eserleri başlangıçta sözlü olarak aktarılmış ve büyü amacıyla kullanılan Run harfleriyle yazıya dökülmemiştir. Hristiyanlaşmanın yayılmasıyla birlikte, bu mitolojik anlatılar büyük ölçüde yok edilmiş, ancak İzlanda'da korunmuş ve günümüze ulaşmıştır. Viking mitolojisi, şimdiki İskandinavya ve Orta Avrupa bölgelerine yerleşmiş olan Cermen topluluklarının efsanelerine dayanır. Vikingler, MS 800 ile 1100 yılları arasında geniş bir coğrafyayı fethetmiş, sömürgeleştirmiş ve ticaretle uğraşmıştır. Bu dönemdeki mitolojik anlatılar, Vikinglerin cesur ve acımasız karakterlerini yansıtan öykülerle doludur. Cermen mitolojisindeki bilgilerin başlıca kaynaklarından biri, Edda derlemeleridir. İki ana Edda metni, Elder Edda ve Younger Edda, İzlandalı bilginler tarafından toplanmış ve derlenmiştir. Bu metinler, mitolojik konuları ele alan şiirler ve nesirler içerir ve Cermen mitolojisinin en önemli kaynaklarından biri olarak kabul edilir. Nibelungen Destanı, 13. yüzyıl başlarında yazılmış olup, 6. ve 7. yüzyıllardaki olayları anlatır. Bu destan, Sigurd ve onun tuhaf kahramanlıklarını içerir ve Völsunga

⁷ “Yunan Mitolojisi: 12 Olimposlular Kimler?” Kıyidan. (<https://kiyidan.com/2021/04/03/yunan-mitolojisi-12-olimoslular-kimler/>) Erişim Tarihi: 18 Mart 2024

Destanı gibi diğer mitolojik anlatılarla derin bağlantılar kurar. Cermen ve Viking mitolojileri, Avrupa'nın kültürel ve edebi mirasında önemli bir yere sahiptir. Bu mitolojiler, sadece tarih öncesi ve Orta Çağ Avrupası'nın sosyal ve dini yapısını değil, aynı zamanda modern edebiyat ve popüler kültüre de büyük etkiler bırakmıştır (Ercan, 2014).

İskandinav dini inancının temelinde yer alan síður kavramı, bu inancın günlük yaşamla nasıl iç içe geçtiğini gösteriyor. İskandinav mitolojisinin Vikinglerin günlük hayatıyla ne kadar iç içe olduğunu anlamak, bu kültürün temel yapıtaşlarını ve değerlerini kavramamıza yardımcı olur. Vikingler için din, sadece tapınaklarda ya da belirli ritüellerde yaşanan bir deneyim olmanın ötesinde, günlük hayatın bir parçasıydı. Bu yaklaşım, Eski Kuzey dilindeki "síður" kelimesinde somut bir örnekle görülebilir. "Síður" kelimesi, genellikle dini bağlamda kullanılarak gelenek, görenek ya da alışkanlık anlamlarına gelir ve bu, Vikinglerin din ve geleneklerini nasıl yaşadıklarının bir göstergesidir. (Groeneveld, 2019) İnsanların ibadetlerini kilise gibi belirli bir yerde yapmak yerine, evlerinde, ormanlarda ya da yeraltı gibi kutsal mekanlarda gerçekleştirmesi, dini uygulamaların doğal ve kişisel bir karakter taşıdığını ortaya koyuyor. Bu, İskandinav dini pratiğinin topluluk yerine bireysel inanç ve ibadet üzerine kurulu olduğunu gösterir. Yggdrasil Ağacı ve boşluk kavramı, İskandinav mitolojisinde yaratılış öncesi durumu betimler. Yggdrasil, dünyalar arasındaki bağlantıyı sağlayan kozmik bir ağaç olarak tasvir edilir ve mitolojik anlatılarda merkezi bir role sahiptir. İskandinav mitolojisinin bu yönü, evrenin nasıl algılandığı ve anlamlandırıldığı hakkında derin fikirler sunar. Snorri Sturluson gibi tarihçiler ve mitograflar, İskandinav mitolojisi ve destanlarını yazılı hale getirirken, bu eserlerin Hristiyanlık öncesi inançları yansıttığı ancak aynı zamanda yazıldıkları dönemin Hristiyan etkisinde şekillendiği bir gerçekliği de beraberinde getirir. Hel ve öbür dünya kavramının, Hristiyanlık öncesi İskandinav inançlarından ziyade, Hristiyanlıkla birlikte evrim geçirdiği ve bu süreçte değişime uğradığı düşüncesi, İskandinav mitolojisinin ve kozmolojisinin nasıl anlaşılması gerektiği konusunda önemli bir perspektif sunar. Bu, Hristiyanlığın İskandinav coğrafyasına yayılmasıyla birlikte yerel inanç ve ritüellerin nasıl dönüştüğünü ve yeniden şekillendiğini gösterir. (Mark, 2018)

Yunan ve Cermen mitolojileri, her biri kendi panteonu, temaları, kahramanları ve kozmolojisiyle farklı kültürel ve tarihsel gelenekleri temsil eder. Yunan mitolojisi antik Yunan'ın entelektüel ve sanatsal başarılarını yansıtırken, Cermen mitolojisi Kuzey Avrupa kabilelerinin değerlerini ve dünya görüşünü somutlaştırır. Farklılıklarına rağmen, her iki mitolojik gelenek de tanrılar, kahramanlar ve insanlık durumuyla ilgili zamansız hikayeleriyle izleyicileri büyülemeye ve onlara ilham vermeye devam etmektedir.

Richard Wagner'ın "Opera ve Drama" eserinde, özellikle mitolojik konuların derinliği ve evrensellik açısından, tarihsel olaylardan daha üstün olduğunu savunmuştur. Bu görüş, Wagner'ın kendi müzik dramalarında mitolojik konuları tercih etmesinin ana nedenidir. Wagner, "Opera ve Drama"da mitin, tüm zamanlar için geçerli, evrensel temalar ve hikayeler sunma kapasitesine dikkat çeker. Ona göre mit, tarihsel gerçekliklerin ötesine geçerek insan deneyiminin ve duygularının özüne ulaşabilir. Bu, Wagner'ın eserlerinde de açıkça görülür; örneğin "Der Ring des Nibelungen" (Nibelung Yüzüğü) operası, kapsamlı mitolojik referanslarla doludur ve insan doğasının temel yönlerini ele alır. Wagner'ın mitolojiye olan bu ilgisi, aynı zamanda dönemin grand operası anlayışından bir kopuşu temsil eder. Grand opera, genellikle büyük tarihsel olayları ve karakterleri sahneye taşıyan, gösterişli dekor ve kostümlerle dikkat çeken bir opera türüdür. Ancak Wagner, grand operanın bu yönlerini eleştirerek, müzik ve drama arasındaki bağı daha organik bir şekilde birleştirmeyi amaçladı. Böylece, müzik dramalarında, müziğin ve dramatik anlatının birbirini tamamladığı, derinlemesine işlenmiş karakterler ve temalar üzerinden anlamlı bir sanatsal ifade oluşturmayı hedefledi. Wagner'ın mitolojiye bu kadar önem vermesi, onun sanatındaki evrenselliği ve zaman üstü mesajları vurgulama arzusundan kaynaklanıyordu. Mitolojik öyküler, Wagner için, insan deneyiminin evrensel yönlerini keşfetmek ve izleyicilerle derin bir duygusal bağ kurmak için ideal bir araçtı. Bu yaklaşım, Wagner'ın eserlerinin, sadece kendi çağında değil, günümüzde de hâlâ etkileyici ve anlamlı kalmasının nedenlerinden biridir (Bermbach, 2013, s. 16-17).

Wagner, mitostaki halkın ortak şiirsel gücünün, şeyleri yalnızca bedensel gözle görüldüğü kadarıyla kavradığını ve ötesine geçemediğini belirtir. Bu anlayış, fenomenleri gerçekte oldukları gibi değil, yalnızca göründükleri gibi ele alır. İnsan, çevresindeki çok sayıda fenomenin gerçek bağlantısını kavrayamadığında huzursuzluk

hisseder ve bu huzursuzluğu yenmek için fenomenler arasında bir bağlantı arar. Ancak, bu bağlantı yalnızca fenomenleri gerçekliklerine göre kavrayan anlayış tarafından keşfedilebilir. Bir insan, fenomenleri yalnızca doğrudan izlenimleri aracılığıyla kavradığında, icat edilen bağlantı yalnızca fantezinin bir ürünü olabilir ve bu nedenle varsayılan neden de şiirsel hayal gücünün bir ürünüdür. Wagner'a göre, tanrı ve tanrılar, insanın şiirsel gücünün ilk yaratımlarıdır. İnsan, doğa olaylarının özünü bir neden olarak temsil ederken, içgüdüsel olarak kendi insan özünü kavrar ve bu hayal edilen neden de bu öz üzerine kuruludur. Fenomenlerin çeşitliliği karşısında huzursuzluğunu yenmeye çalışan kişi, bu hayal edilen nedeni mümkün olduğunca açıkça temsil etmeye çalışır; çünkü duyular aracılığıyla huzurunu yeniden kazanabilir. Bu nedenle, tanrısını hem şeylere bakma biçimine en kesin şekilde cevap verecek şekilde hem de dışarıdan en anlaşılır biçimde ortaya koymalıdır. (Wagner, 2023, s.88)

Mitoloji, zamansız temalar, arketipik karakterler ve evrensel mücadeleler sunarak temel insan deneyimlerini keşfetmek için bir araç görevi görür. Örneğin, insanlığa ateşi getirmek için tanrılara meydan okuyan Prometheus'un Yunan efsanesi, isyan, fedakârlık ve bilgi arayışı temalarını araştırır. (Tökel, 2009) Prometheus'un yolculuğunu inceleyerek, insanın ilerleme arzusu, otoriteye meydan okumanın sonuçları ve bilgelik arayışının sürekliliği üzerine düşünebiliriz.

Wagner'in müzikal draması, mitolojiden ve epik hikayelerden esinlenerek, insanın evrensel temalarını, çatışmalarını ve karmaşıklıklarını ele alır. Örneğin, Yüzük Döngüsü'nde, tanrılar, cüceler, devler ve insanlar arasındaki çekişmeleri anlatırken, güç, aşk, ihanet, intikam gibi evrensel temaları işler. Bu eserler, insan deneyiminin derinliklerine inerken, izleyiciyi mitolojinin ötesine geçerek insanın temel doğasını anlamaya ve sorgulamaya teşvik eder. Wagner'in eserlerindeki karakterler, arketipik özelliklere sahiptir ve insanın içsel çatışmalarını ve dışsal zorluklarını temsil ederler. Örneğin, Wotan gibi karakterlerin tanrısal güçleriyle insan benzeri zaafı arasındaki mücadeleler, insanın içsel çatışmalarını ve çelişkilerini yansıtır.

Wagner, operalarında mitolojiyi, zamansız temaları ve arketipik karakterleri modern çağın sorunları ve insan psikolojisiyle harmanlar. Bu sayede, Prometheus'un hikayesinde olduğu gibi, Wagner'in eserlerinde de insanın ilerleme arzusu, otoriteye meydan okumanın sonuçları ve bilgelik arayışının sürekliliği gibi temaları bulabiliriz. Wagner'in müzikal dramasıyla mitolojinin derin simgeleri arasında kurulan bağ, insan

deneyimini anlamaya ve evrensel insanlık sorularını keşfetmeye yönelik güçlü bir etki yaratır. Campbell'a göre, Küçük bir peri masalından bile insanın yaratıcı merkezlerine dokunma ve onları uyandırma gücü, mitolojinin simgelerinin benzersiz niteliğiyle örtüşür. (Campbell, 2017, s.13) Bu simgeler, insanın iç dünyasının derinliklerinden doğar ve kaynağının gücünü korur. Wagner'in müzikal eserleri, bu simgeleri ustaca kullanarak insan deneyimini inceler ve dinleyicilerini evrensel insanlık soruları üzerine düşünmeye teşvik eder.

Wagner ‘‘Geleceğin Sanat Eseri’’ nde, Yunan sanatının insanlık ve doğa arasındaki ilişkiyi anlamlandırmada ve ifade etmede nasıl benzersiz bir konuma geldiğini vurguluyor. Yunanların, saf insani sanat eserini geliştirmeleri ve bu eserler aracılığıyla doğanın tasvirine doğru genişlemeleri, doğa ile insan arasındaki ilişkinin yeniden tanımlanmasında kritik bir dönüm noktası oluşturuyor. Bu süreç, Yunan sanatının ve mitolojisinin temel figürleri olan Olimposlu tanrıların tasvirleriyle somutlaşır. Zeus'un hayat veren nefesi, Afrodit'in deniz köpüklerinden doğuşu ve Apollon'un güzellik ve uyumun temsili olarak ortaya çıkışı, Yunan sanatının doğayı ve insanı bir arada nasıl ele aldığı örnekleridir.

Wagner'e göre, Yunanlar, doğayı sadece fiziksel bir varlık olarak değil, aynı zamanda kutsal ve mistik bir güç olarak da gördüler. Bu anlayış, Dodona'daki kutsal meşe ormanında doğa kehanetine duyulan ihtiyaçta ve Orpheusçuların doğayı yücelten ritüellerinde görülebilir. Ancak Yunan sanatı, sadece doğayı yüceltmekle kalmaz, aynı zamanda insan yapımı güzellik ve uyumu da kutlar. Bu, lirik şairlerin tanrıların mabedinde düzenledikleri danslar ve tragedya oyuncularının tiyatrodaki sergiledikleri performanslar aracılığıyla açıkça görülür.

Wagner, Yunan sanatının, insanın doğaya olan hayranlığını ve onunla olan ilişkisini, tanrılar ve mitolojik figürler aracılığıyla nasıl yansıttığını betimler. Bu sanat formu, doğanın sadece bir arka plan ya da manzara olmadığını, aynı zamanda insan deneyiminin ve duygularının bir yansıması olduğunu öğretir. Yunan sanatı, insanın doğadaki yerini ve onunla olan etkileşimini, kendi kültürel ve estetik değerlerine göre yeniden yorumlayarak, insan ve doğa arasındaki ilişkiyi daha derin bir seviyede anlamamıza olanak tanır (Wagner, 2023, s.158).

Bu bağlamda, Yunan sanatı ve mitolojisi, insanın doğayı nasıl algıladığı ve onunla nasıl bir ilişki kurduğu konusunda sadece tarihsel bir anlayış sunmakla kalmaz, aynı zamanda bu ilişkinin daha geniş kültürel ve estetik boyutlarını da aydınlatır. Yunanlar, doğayı alt ederek ve onu sanatsal bir vizyonla yeniden şekillendirerek, insanlık tarihinin en önemli sanatsal başarılarından birini gerçekleştirmişlerdir. Bu süreçte, doğa güçlerini insan güzelliğinde ve davranışlarında tanrısal olarak tasavvur ederek, insan ve doğa arasındaki etkileşimi sonsuza dek değiştirmişlerdir.

1.3 Alman Romantik Geleneğinde Gesamtkunstwerk Anlayışı

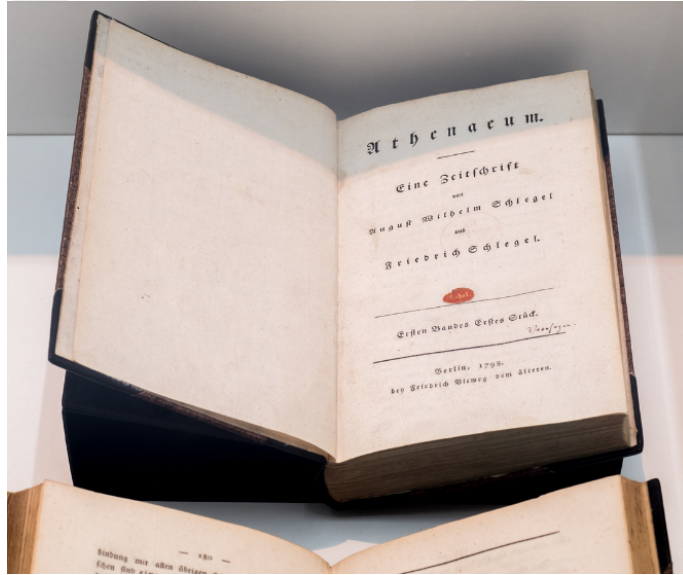
Alman Romantik Geleneği, 18. ve 19. yüzyıllar arasında Avrupa'nın edebiyat, sanat ve felsefe sahnelerinde derin etkiler bırakan önemli bir harekettir. Bu dönem, aydınların ve sanatçıların duygu, doğa ve mistisizmle beslenen bir estetik anlayışını benimsediği bir çağın başlangıcını temsil eder. Alman Romantik Geleneği, klasisizmin katı kurallarına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmış ve duyguyla bütünleşmiş bir sanat anlayışını savunmuştur.

Williams'a göre; Alman kültürü, Aydınlanma döneminde Avrupa'ya hâkim olan klasik yönelimli Fransız kültüründen farklı görülüyordu. Kökleri ilkel doğaya dayanıyordu, duygu ve içgüdülere saf rasyonaliteden daha fazla değer veriyordu ve Alman toplumunun, toplumsal ve bireysel çıkarların bir arada olduğu Orta Çağ'ın organik topluluklarında zirveye ulaştığı düşünülüyordu. (Williams, 2004, s. 7) Williams, Alman kültürünün bu özelliklerini analiz ederken, aynı zamanda Alman kültürünün gelişiminde etkili olan diğer faktörlere de dikkat çeker. Alman düşünce geleneğinde idealizm ve romantizm gibi akımların önemli bir rol oynadığını belirtir. Bu akımlar, Alman kültürünün rasyonalizmle birlikte duygu ve estetiğe olan ilgisini şekillendirmiştir. Almanya'nın siyasi ve coğrafi yapısı, kültürünün gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Özellikle 19. yüzyılda Almanya'nın birleşme süreci ve ulusal kimlik arayışı, kültürel üretim üzerinde önemli etkiler bırakmıştır. Bu dönemdeki siyasi ve toplumsal dönüşümler, Alman kültürünün şekillenmesinde derin izler bırakmıştır.

Alman Romantizmi, genellikle Erken Romantizm Dönemi ve Geç Romantizm Dönemi olarak ikiye ayrılarak incelenir. Erken dönemde Fichte, Schlegel Kardeşler, Schiller, August, Wilhelm, Tieck, Schelling, Schleiermacher ve Herder gibi

düşünürler öne çıkar. Geç romantizm döneminde ise Grimm Kardeşler, Novalis ve E.T.A Hoffmann önemli figürler arasında yer alır. Ancak bazı kaynaklar, Alman Romantizmi'ni üç farklı döneme ayırarak ele alır (Özyön, 2014, s. 85).

Romantik felsefenin ve edebiyatının gelişimine katkıda bulunmuş ve Jena'da Romantik bir çevrenin oluşmasına öncülük eden August ve Friedrich Schlegel kardeşler, Romantizm'in temel fikirlerini yaymak ve geliştirmek için önemli bir rol oynamışlardır. Özellikle 1798 yılında başlattıkları *Athenäum* (bkz. Şekil 1) adlı dergi, bu fikirlerin yayılmasında kritik bir platform olmuştur. Dergi, Romantik düşünceyi tanıtan ve derinleştiren birçok yazıya ev sahipliği yapmıştır. *Athenäum* dergisi, 1800 yılına kadar devam etmiş ve bu süre zarfında birçok önemli düşünür ve yazarın eserlerine yer vermiştir. Bu isimler arasında Novalis, Ludwig Tieck'in kız kardeşi Sophie Bernardi, Friedrich Schleiermacher gibi isimler bulunmaktadır (Albayrak, 2015).



Şekil 1 August Wilhelm and Friedrich Schlegel, *Athenäum. Eine Zeitschrift* (Athenäum: Bir Dergi), 1798

Kaynak: <https://www.documenta14.de/en/artists/21995/august-wilhelm-and-friedrich-schlegel>

Erken Dönem Alman Romantisizmi, Bu akım, 18. yüzyılın sonlarında ve 19. yüzyılın başlarında, Fransız Devrimi ve Aydınlanma Çağı'nın getirdiği büyük değişimlere bir tepki olarak doğmuştur. Aydınlanma, mantık ve bilginin önemini vurgularken, Fransız Devrimi toplumsal ve siyasal alanda büyük dönüşümler yapmıştır. Ayrıca, o dönemde

artan kapitalizm, her şeyi işlevsellik ve ekonomik değer üzerinden değerlendirme eğilimindedir. Bu durumlar, Romantik düşünürler arasında, insanlığın ve evrenin daha derin, ruhsal yönlerinin kaybolmaya başladığına dair bir endişe yaratmıştır. Romantikler, Aydınlanma'nın aşırı akılcılığına ve dönemin siyasal radikalizmine karşı çıkarak, duygu ve sezginin önemini, sanat ve yaratıcılığı öne çıkararak, dinamik ve sınırsız bir evren anlayışını savunmuşlardır. İnsanı, bu büyük ve sınırsız evrende yaratıcı bir varlık olarak görmüşlerdir. Bu yönüyle, Erken Dönem Alman Romantisizmi, toplum, ahlak ve siyaset teorilerinin temelinde yatan gerçeklik anlayışını sorgulayan ve yeniden şekillendirmeyi hedefleyen bir düşünce akımı olarak karşımıza çıkar (Kılınç, 2010).

Friedrich Schlegel, önemli bir romantik şair, eleştirmen ve filozoftu. Eserlerinde, özellikle romantik şiir teorisinde, tüm türleri yeniden birleştirme ve şiiri felsefeyle bağlantılandırma hedefi güttü. Schlegel için romantik eser, duygusal ama gerçekçi tarihsel materyali zekice ve fantastik bir formda sunmalı, Eros ve kaosun sentezi, sonsuz birlik ve sonsuz doluluğun bir yansıması olmalıdır. Bu bakış açısıyla evren, tanrının bir şiiri olarak, metafiziğin ve edebi estetiğin kesişim noktasında tasarlanmıştır. Romantik sanatçının ciddiyetle oyun arasında bir denge kurması gerektiğine inanır, bu modelde Sokratik ironi önemli bir yer tutar; sınırsız şeylerin farkındalığı ve bunları ifade etme kapasitesinin sınırlılığı ile bunu yapma zorunluluğunun birleşimi önemlidir. (Encyclopedia) Taşdelen, Sokratik ironiyi, Sokrates'in "Atinalı Atsineği" olarak anılmasına yol açan ironik söylem biçimi olarak tanımlar. Sokrates'in "bildiğim bir şey varsa o da hiçbir şey bilmediğimdir" ilkesine dayanan bu ironi, konuşmaların ilerleyen aşamalarında bir bilgelik gösterisine dönüşür. Sokrates, bilgisizliğini iddia ederken aslında karşısındaki kişinin ruhundaki bilgileri ortaya çıkarmaya çalıştığını ve bu süreci bir tür ebelik sanatı olarak gördüğünü ifade eder (Taşdelen, 2007).

Schlegel'e göre; "Sanatçılar genellikle aslında doğanın sanat eserleridir. Her ulus, gösteri sahnesinde yalnızca kendi suretine uyan bir ortalama görmek ister; bu yüzden sanatçılar, izleyicilere kahramanların, müziğin ya da aptalların en iyisini sunmalıdır." (Schlegel, 2018, s. 23) Friedrich Schlegel, sanat ve doğa arasındaki ilişkiyi önemli bir şekilde ele alır. Ona göre, sanatçılar aslında doğanın birer parçasıdır ve doğa, sanat eserleriyle kıyaslanabilecek kadar güzel ve etkileyicidir. Romantik akımda, insanın

doğayla derin bir bağ kurması ve bu bağı sanat yoluyla ifade etmesi önemlidir. Schlegel, sanatçıların toplumun beklentilerine uygun eserler yaratmakla sorumlu olduğunu belirtir. Bu hem doğanın güzelliklerini yansıtmaları hem de izleyicilerin kendilerini görebilecekleri, kendilerine özgü eserler sunmaları gerektiği anlamına gelir. Schlegel'in düşünceleri, sanatın hem doğadan ilham alan hem de toplumun aynası olabileceği fikrini ortaya koyar.

Schlegel'in entelektüel biyografisi, onun Yunan şiiri ile modern şiiri karşılaştırdığı erken dönem çalışmasıyla başlar. Bu çalışmada, Yunan şiirinin ideal ve nesnel bir güzellik için çabaladığını, buna karşın modern şiirin ise daha çok karakteristik, bireysel ve özgün bir tarza sahip olduğunu öne sürer. Schiller'in " *On Naive and Sentimental Poetry*" (Naif ve Duygusal Şiir Üzerine) adlı çalışmasıyla benzer bir ayrım yapmasına rağmen, Schlegel bu görüşlere bağımsız olarak ulaşmıştır. Daha sonraları, Schlegel sadece antik ile modern arasındaki farklılıkları değil, aynı zamanda klasik ile romantik arasındaki ayrımı da vurgulamaya başlar ve romantik olanı daha fazla önemser. "Romantik" terimi ve onun "Roman" ile olan ilişkisi üzerine uzun süreli tartışmalar olmuştur, burada "Roman" kelimesi genellikle sadece bir edebi türü değil, aynı zamanda Romantikler için çok daha geniş bir anlamı ifade eder. (Speight, 2021)

Eichner'a göre, Schlegel'in fikirlerinin evrimi, onun "romantisch" ve "Roman" terimleri arasında güçlü bir bağ kurduğunu ve bunları neredeyse eşanlamlı olarak kullandığını gösteriyor. 18. yüzyılın son çeyreğinde "romantisch" kelimesi belirsiz ve moda bir terimken, Schlegel bu terimi belirli bir şiir türünün karakterini belirtmek için kullandı ve bu şekilde terimi edebiyat eleştirisinde merkezi bir öneme sahip olacak şekilde yükseltti. Schlegel'in bu evrimi, modern şiirin ve romantik şiirin anlaşılması üzerinde kalıcı bir etki bıraktı (Eichner, 1956). Kurti'ye göre, Romantik şiir terimi, sadece edebi yaratıcılığı değil, insanın genel yaratıcı potansiyelini kapsayacak şekilde geniş bir anlamda kullanıldığında, önemli bir anlam kazanır. Bu yaklaşım, 1797 yılında Schlegel, Schelling ve Novalis'in dikkat çektiği önemli bir noktayı vurgular: Doğa ile sanat arasındaki süreklilik. Onlara göre, insanın yaratıcılığı, doğanın yaratıcılığının bir yansımasıdır ve her tür sanatsal yaratıcılık, doğanın yaratıcı süreçlerinin bir dışavurumu olarak görülmelidir (Kurti, 2023, s. 16).

E.T.A. Hoffmann, hem edebi eserleri hem de müzikal yetenekleriyle 19. yüzyıl Alman kültüründe etkili bir figürdü. 1917 tarihli "The Musical Quarterly" dergisinden, E.T.A.

Hoffmann'ın "Kreisleriana" eserinden çevrilen ve Arthur Ware Locke tarafından giriş notu ile sunulan makalede Locke, E.T.A. Hoffmann ile Beethoven arasındaki derin bağı keşfeder, Hoffmann'ın müzik tarihi üzerindeki önemli ancak sıklıkla göz ardı edilen etkisini ve onun müzik alanındaki diğer dev figürlerle olan ilişkisini vurgular. Hoffmann, 19. yüzyılın başlarında Alman edebiyatına yaptığı katkılarla öncelikle tanınmasına rağmen, müzik tarihindeki belirgin yeri, müzikal kompozisyonlarından ziyade, müziğin romantik yorumunu vurgulayan edebi yazıları ile belirlenmiştir. Müzik, sınırsız ifade edebilecek bir sanat formu olarak derin anlayışını ortaya koyar ve enstrümantal müziği, belirli duyguları veya anlatıları iletmek zorunda kalmadan müzikal ifadenin en saf formu olarak ayırt eder. Locke, Hoffmann'ı müzikal ve edebi Romantizm'in geniş spektrumu içinde bağlamlandırır ve Hoffmann'ın müzik hakkındaki fikirlerinin, özellikle Beethoven'ın enstrümantal eserlerine olan romantik takdirinin zamanının ötesinde olduğunu ve Schumann ve Wagner dahil olmak üzere sonraki besteciler ve eleştirmenler üzerinde derin bir etki bıraktığını öne sürer. Hoffmann'ın müzik tasviri, özellikle Beethoven'ın kiler, müziğin somut olmayanın ötesine geçen bir aracı olarak tanımlanır; Hoffmann için müzik, "bilinmeyen bir krallığı" açığa çıkarır ve "anlatılamaz bir özlem" uyandırır (Hoffmann, 1917, s. 123-133).

Ferruccio Busoni, çocukluğundan itibaren Hoffmann'ın eserlerine ilgi duymuş ve bu ilgi, yaşamı boyunca sürmüştür. Hoffmann'ın eserleri, Busoni'nin hem müzikal kompozisyonlarında hem de mektuplarında etkili olmuştur. Hoffmann, müziği, insanın iç dünyasında yankılanan ve daha yoğun bir yaşam hissi uyandıran gizemli bir dil olarak görmüştür; bu bakış açısı, onun eserlerinin romantik sanat anlayışıyla uyumlu olmasını sağlamıştır. Hoffmann ve onun müziğe dair görüşleri, romantik dönemin en önemli figürlerinden biri olarak kabul edilir (Breiman, 2016).

İtalyan besteci ve piyanist olan Ferruccio Busoni, *Entwurf einer neuen Ästhetik der Tonkunst* (Sketch of A New Esthetic of Music) adlı eserinde Hoffmann'ın müzikle ilgili yazılarında hayal gücünün, doğüstü temaların ve mistisizmin etkileyici bir şekilde betimlendiğini ve bu betimlemelerin sadece müzik aracılığıyla tam olarak ifade edilebileceğini belirtir. Bu da Hoffmann'ın müziği, özellikle de mistik ve hayalperest öğeleri ifade etmek için doğru bir araç olarak gördüğünü ve müziğin bu öğeleri hayata geçirmek için mükemmel bir dil sunduğunu düşündüğünü gösterir.

"Notasyonun müzikte stili ne kadar güçlü bir şekilde etkilediği ve hayal gücünü nasıl sınırladığı, nasıl "formun" ondan ortaya çıktığı ve formun "gelenekçilik" olarak ifade edildiği, E. T. A. Hoffmann'ın trajik bir şekilde gösterdiği ve intikam aldığı bir konudur. Benim için burada tipik bir örnek olarak gelen Hoffmann, Yazılarında eşsiz bir üslupla ortaya koyduğu gibi, hayalperest ruh halleri içinde kaybolan ve transandantalizmden zevk alan bu olağanüstü adamın zihinsel kavramları, doğal olarak, tonların rüya gibi ve transandantal sanatında kendine özgü bir dil ve ifade tarzı bulmuş olmalıdır. Mistisizm perdesi, doğanın gizli ahengi, doğaüstünün heyecanı, hayallerin sınır bölgesinde alacakaranlığın belirsizliği, aslında tüm bunları kelimelerin hassasiyetiyle etkili bir şekilde çizdiği şeylerdir ve bunların hepsi tam anlamıyla müziğin yadurumuyla et etkili şekilde yorumlanabilirdi..." (Busoni, 1911, s. 16).

Novalis, asıl adı Friedrich von Hardenberg olan Alman şair ve düşünür, Alman Romantik hareketinin öncülerinden bir diğeridir. Onun eserleri, özellikle sanat, mistisizm ve estetik konularındaki derin düşünceleriyle bilinir. Novalis'in mistik görüşleri de sanat ve estetik düşüncesini etkiler. Onun için, sanatın amacı yalnızca zevk vermek değil, aynı zamanda ruhsal bir derinlik ve anlam taşımaktır. Bu mistik perspektif, sanatın farklı disiplinlerini birleştirerek bir tür bütünsel deneyim oluşturma fikrine yönelmiştir. Özellikle "Heinrich von Ofterdingen" adlı eseri, Novalis'in romantik düşüncesini ifade etmede önemli bir kaynaktır. Bu eser, Orta Çağ Almanya'sında geçen ve minnesinger ⁸ geleneğine dayanan bir hikâye anlatır ve Novalis'in kendi mistik ve romantik felsefesiyle harmanlanmıştır.

Novalis, sanat ve edebiyat anlayışını bu eserinde en iyi şekilde ifade eder. Bu roman, Alman Romantizmi'nin önemli bir örneği olarak, orta çağın Katolik birliğinde geçer ve doğanın bir sanat eseri olarak görüldüğü bir "büyülü idealizm" anlayışını temsil eder. Eserde, doğa ile insan arasındaki ilişki, özgürlük ve kavrayış arasındaki gerilimi ortadan kaldırarak insanlara dünyaya ait olma ve doğada evde olma hissi verir. Novalis, sanayi ve Fransız Devrimlerinin yarattığı şok karşısında doğayı bir sığınak olarak görür. Kültürel rasyonelleşme ve dinin değer yitimine uğramasıyla birlikte "dünyanın büyüünün bozulduğu" bir dönemde, Novalis hem geceye hem de doğaya övgüler yazar. Eserde, insanın doğayla kurduğu ilişki üzerinden bir "daha derin anlam" arayışı ve mükemmellik ifade edilir. Şairler ve sanatçılar için doğa, sonsuz bir ruhun çeşitliliğini ve hayal gücünü taşır. Novalis, insanın doğa ile bütünleşmesi sonucunda

⁸ *Minnesinger*, 12. ve 13. yüzyıl Alman şair-müziyenlerinden herhangi biridir. Bu şairlerin kendi kullanımlarında, *Minnesang* terimi sadece kibar aşkı (*Minne*) ele alan şarkıları belirtiyordu; bu terim, *Sprüche* (siyasi, ahlaki ve dini şarkı) ile birlikte *Minnesang*'in tüm şiirsel-müzikal yapılarına uygulanmıştır. Britannica Ansiklopedi. "minnesinger" (<https://www.britannica.com/art/minnesinger>)

ruhunun büyülenmesini, manevi deneyimlerin sihirli bir değneğe temas etmeye benzettir. Aydınlanma döneminin "akıl" anlayışının ötesine geçen bu yaklaşımla, Novalis, büyü bozulan dünyayı yeniden büyülemek isteyen bir sanatçı olarak karşımıza çıkar (Aksakal, 2019).

Novalis'in eseri "Heinrich von Ofterdingen", romantizmin derinliklerine dalmak isteyenler için paha biçilemez bir başyapıttır. Roman, insanın iç dünyasındaki metafizik özlemi, bu özlemi sembolize eden mavi çiçek metaforu ve kahramanın bu özlemi tatmin etme yolculuğu üzerine kuruludur. Özkan'a göre, mavi çiçek, romanın ana temasını oluştururken, Heinrich'in rüyasında belirmesi ve sonrasında Mathilde ile olan ilişkisi, arayışın sadece fiziksel değil, aynı zamanda ruhsal bir boyutu olduğunu gösterir (Özkan, 2013). Novalis, bu eserinde insan ruhunun derinliklerine bir yolculuk yapar ve okuyucuyu kahramanın maceraları aracılığıyla kendi iç dünyasını keşfetmeye davet eder. Romanda geçen çeşitli karakterler ve Heinrich'in karşılaştığı insanlar, onun ruh dünyasını genişletir ve içsel bir dönüşüm yaşamasına neden olur. Özkan, bu sürecin, bir sufünün kendi içsel yolculuğunda yaşadığı dönüşüm ve arınmayı anımsattığını belirtir. Novalis, bu yolla sadece bir hikâyeye anlatmakla kalmaz, aynı zamanda dönemin felsefi, estetik ve metafizik meselelerine dair derin görüşlerini de aktarır (Özkan, 2013)

Schelling, şiirin müzikle şarkılarda, dansla resimde ve sahne sanatlarında plastik sanatların canlı formu olarak hakiki plastik sanatlara geri döndüğünü belirtir. Bu sanatlar, sözlüden biçimlendirici sanatlara doğru bir yönelimle ortaya çıktıklarından, kendilerine mahsus ikincil sanatlar alanı oluştururlar. Schelling, "yalnızca tüm sanatların en mükemmel bileşiminin, şiirin müzikle şarkıda, şiirin resimle dansta bir bütün haline gelişi ve bu ikisinin birlikte yeniden sentezlenmesiyle ortaya çıkan en komplike tiyatro gösterisi olduğunu" ifade eder (Schelling, s. 442). Antik dönem draması böylesi bir tiyatro gösterisi olup, modern operanın bu idealden geriye kalan bir karikatür olduğunu savunur. Schelling'e göre, müzik, şarkı ve dans gibi drama türleri kamusal yaşamda var olabilir ve birleşebilir. Kamusal yaşam yok olduğunda ise, halkı birleştiren yalnızca içsel, ideal bir drama kalır; bu da dinî âyin ya da ibadettir (Schelling, 2020, s. 444).

Schelling'in "en mükemmel bileşim" olarak tanımladığı şiir ve müziğin, resim ve dansın sentezi, sanatların birleşimi ile hem antik dramının bütünselliğini yeniden

canlandırmayı hem de izleyicilere derin ve bütünlüklü bir estetik deneyim sunmayı amaçlar. Böylece, Schelling'in teorik çerçevesi, Gesamtkunstwerk kavramı ile hayata geçerek, sanatın tüm formlarını bir araya getirir ve mükemmel bir estetik bütünlük oluşturur.

Bu isimler, Alman Romantik Geleneği'nin temelini atmış ve romantik estetiği edebiyat, felsefe ve sanat alanlarında yaygınlaştırmıştır. Onların eserleri, romantizmin duygu, doğa ve metafizikle beslenen estetik anlayışının zengin bir ifadesidir ve ayrıca bireysel sanat formlarının birleşiminden doğan bütünsel estetik deneyimi vurgulayarak, Gesamtkunstwerk kavramının temellerini atmıştır. Bu etkileşim, Richard Wagner gibi daha sonraki sanatçılar için ilham kaynağı olmuştur ve Alman Romantik geleneği, Bütüncül Sanat Yapıtı anlayışının yaygınlaşmasında önemli bir role sahiptir.

Wagner'in müziğe olan ilgisi ve yeteneği erken yaşlarda başlamıştır. Weber'in "Der Freischütz" operası, Wagner'i çocukluğundan itibaren derinden etkilemiş ve sanatsal yolculuğuna yön vermiştir. Ancak, müzisyen olma hayali küçük Wagner'in aklında yoktur. Kreuzschule'deki filolog hocası Karl Julius Sillig, Homeros aracılığıyla Wagner'i Eski Yunan dünyasıyla tanıştırmış ve onun Yunanca konusundaki yeteneklerini fark ederek filolog olması için teşvik etmiştir. Bu dönemde, Ulusalçı Romantik Müzik ve Eski Yunan Mitolojisi Wagner'in sanatını biçimlendiren iki temel etki olmuştur. Romantik sanat anlayışının unsurları olan Orta Çağ sevgisi, mitolojiye ilgi, ve trajik aşklar, Wagner'in eserlerinde sıkça rastlanan motiflerdir. Ayrıca, Shakespeare'in eserleri de Wagner'in dünyasını zenginleştirmiş ve gençlik yıllarında yazdığı "Das Liebesverbot" operasında Shakespeare'in "Measure for Measure" oyununun hikâyesini kullanmıştır (Ekren, 2022, s.8).

Wagner'in sanatını biçimlendiren ve müziğe tamamen yönelmesini sağlayan diğer besteci Beethoven'dır. Wagner, ileriki yaşlarında Beethoven üzerine bir kitap ve birçok makale yazmıştır. Beethoven'in 9. Senfonisi'nin son bölümünde Schiller'in "Neşe'ye Övgü" şiirini koral olarak bestelemesi, Wagner için büyük bir önem taşımaktadır. Bu yenilik, Wagner'in Yunan tragedyalarındaki koro bölümünün işlevi hakkındaki düşünceleriyle birleşmiş ve Wagner'in müzik teorilerini şekillendirmiştir. Bu teoriler, onun ünlü "Gesamtkunstwerk" kavramını oluşturmasında büyük rol

oynamıştır (Ekren, 2022, s.11). Wagner, Geleceğin Sanat Eseri'nde, Beethoven'ın müziğini şöyle yorumlamıştır;

‘Enstrümantal müziğin uçsuz bucaksız yeteneğine doğanın karşı konulmaz kudretinin zorlamasını ve arzusunu Beethoven kazandırdı. Hıristiyan armonisinin en sınırsız dolgunluğa ve en çaresiz harekete mahkûm bu akıl sır ermez denizinin kendine özgü doğasını en zincirlerinden çözülmüş özgürlüğe kavuşturmayı becerebildi.’ (Wagner, 2023).

Beethoven'in senfonilerinde, enstrümanlar geleneksel müzik sınırlarını aşarak, dünyanın daha önce bilmediği bir dil yaratır. Bu dil, saf müzikal ifadenin olağanüstü bir ısrarıyla karakterize edilir ve dinleyiciyi karmaşık ve çeşitli nüanslar ağına sıkıca bağlar. Bu, hiçbir sanat formunun ulaşamayacağı derinlikte, dinleyicinin en iç duygularını harekete geçirir ve benzersiz bir düzeyde duyguları ve düşünceleri uyandırır. Beethoven'in senfonileri, dinamik ve öngörülemeyen bir düzen sergiler; bu düzen, mantıksal akılcılıktan daha zorlayıcı görünür, ancak geleneksel mantık yasalarına hiçbir şekilde bağlı kalmaz. Bu anlamda, müzik, rasyonel düşüncenin tipik olarak izlediği neden-sonuç yolunu takip etmez ve mantıksal ilerlemeye yer bırakmaz. Bu devrimci müzik yaklaşımı, senfoniye başka bir alemden bir vahiy gibi gösterir. Dünya olaylarının olağan mantıksal yorumlarından önemli ölçüde sapar ve benzersiz ve inkâr edilemez bir etki sunar. (Goldman & Sprinchorn, 1964, s. 187)

Alman Romantizmi'nin temel özelliklerinden biri, doğanın sadece fiziksel bir çevre olmaktan çıkıp, insan ruhunun beslenmesi ve iyileşmesi için manevi bir kaynak olarak görülmesidir. Bu anlayış, sanatın çeşitli dallarında kendini göstermiştir ve Caspar David Friedrich gibi ressamın doğa ve maneviyatı birleştiren tablolarında, Ludwig van Beethoven'ın insanın doğayla derin bağını ve içsel barışını ifade eden "Pastoral Senfoni" gibi müzikal yapıtlarda somutlaşmıştır. Beethoven, bu eseriyle, doğanın sunduğu huzur ve içsel barışı müzikal bir dilde anlatmayı başarır.

Romantik şairler ve ressamlar, doğanın görkemini ve doğanın insana yansıttığı derin duyguları keşfetmek için sık sık doğa manzaraları konu almışlardır. Caspar David Friedrich'in "Bulutların Üstünde Yolculuk" ya da orijinal Almanca adıyla "Wanderer über dem Nebelmeer" (Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin) eseri, sanatçının doğa karşısında insan deneyimini keşfetme konusundaki derin ilgisini yansıtan başka bir

önemli çalışmasıdır. Bu tablo, genellikle "Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin" olarak bilinen ve sıklıkla romantizmin en ikonik eserlerinden biri olarak kabul edilen eserle karıştırılmamalıdır. Ancak, her iki eser de benzer temaları ve imgeleri paylaşır: doğanın muazzam ve etkileyici gücü karşısında bireyin yeri ve deneyimi. Eserdeki genç adamın sırtı izleyiciye dönük şekilde, geniş bir manzara ve sis denizine bakışı, izleyiciyi doğanın görkemli güzelliği ve sınırsızlığı karşısında düşünmeye davet eder (Gül, 2016).



Şekil 2 _Friedrich Caspar David, "*Wanderer above the Sea of Fog*" (Sis Denizinin Üstündeki Gezgin)ya da (Bulutların Üzerinde Yolculuk)1817

Kaynak:<https://www.artsy.net/artwork/caspar-david-friedrich-wanderer-above-the-sea-of-fog>

Friedrich'in bu eseri, izleyiciye doğa karşısında kendi kişisel deneyimini ve varoluşsal düşüncelerini keşfetme fırsatı sunar. Doğa hem fiziksel hem de ruhsal bir keşif alanı olarak sunulurken, eser aynı zamanda bireyin iç dünyasına ve insanın evrenle olan karmaşık ilişkisine dair derin bir meditasyon sunar. Romantik dönemin sanat eserleri arasında özel bir yere sahip olan "Bulutların Üstünde Yolculuk," doğanın ve insan ruhunun sonsuz derinliklerine dair sorgulamaları teşvik eden etkileyici bir çalışmadır.

Alman Romantizmi'nin bu özellikleri, dönemin sanatçılarının ve düşünürlerinin, doğayı sadece bir arka plan veya dekor olarak değil, aynı zamanda insan ruhunun gelişimi ve anlam arayışı için vazgeçilmez bir ortak olarak gördüklerini gösterir. Bu anlayış, doğa ve maneviyat arasındaki ilişkiyi keşfeden eserlerin ortaya çıkmasına yol açmış ve sonraki nesiller üzerinde kalıcı bir etki bırakmıştır.

Richard Wagner, Alman romantik geleneğinden oldukça etkilenmiştir ve eserlerinde bu etkiyi açıkça görebiliriz. Wagner'in müzikal ve estetik anlayışı, romantik dönemin ruhunu yansıtırken aynı zamanda onu modern döneme taşıyan özgün bir bakış açısı sunar. Alman Romantik geleneği, Wagner'in eserlerinde sık sık karşımıza çıkan doğa, mitoloji ve insanın iç dünyası gibi temaları işlemede önemli bir rol oynar. Wagner, insanın duygusal derinliklerine inmeyi ve metafizik düşünceleri müzik aracılığıyla ifade etmeyi hedefler. Bu açıdan bakıldığında, Wagner'in eserleri, Alman Romantik geleneğinin vurguladığı duygusal yoğunluk ve mistik atmosferi yansıtır.

Wagner ve romantizm arasındaki önemli bir bağlantı, Wagner'in eserlerinde sıkça yer verdiği kahramanlık hikayeleri ve mitlerdir. Sarıtaş'ın belirttiğine göre, Wagner mitlerin tarihin önemini hatırlatma ve ona anlam kazandırma konusunda büyük fayda sağladığını düşünmektedir. Bu sayede karakterler, olaylar ve düşünceler arasında daha kolay bağlantılar kurulabilir. Bu nedenle Wagner, eserlerinde mitlere sıkça yer verir. Örneğin, Nibelung Yüzüğü gibi eserleri tamamen mitlerle doludur. (Sarıtaş, 2004, s. 104). Mitlerin opera eserlerinde yoğun bir şekilde kullanılması Wagner ile birlikte başlamış olsa da, sanat eserlerinde mitlerin yoğun olarak kullanılması, romantizmin icracılarının da kullandığı bir yöntemdir.

Wagner'in operalarında romantizmin coşkulu etkileri belirgindir ve sosyal ile siyasal teorileri de bu doğrultudadır. Sarıtaş, Wagner'in düşünce yapısında çöküş temasının merkezi bir yer tuttuğunu belirtir. Ona göre, romantizmin temel unsurları olan coşku, dil, ırk, mitler ve çöküş temaları ile kahramanlık hikayeleri Wagner'in eserlerinde sıkça görülür. Ancak, romantizm akımı ile Wagner'in fikir dünyası arasında devrimci perspektif açısından farklılıklar da vardır. Romantizm içindeki muhafazakâr düşünceye sahip bireyler, Fransız Devrimi sonrasında yaşanan şiddet ve toplumsal değişimler nedeniyle devrimciliğe karşı olumsuz bir tutum sergilerken, Wagner hayatı boyunca devrimci fikirleri savunmuştur. Bu durum, Wagner'i romantizmin muhafazakâr kanadından ayıran bir özellik olarak öne çıkar. (Sarıtaş, 2004, s. 104)

Alman romantizminde doğa ve manzara, insan duygularını ve ruh halini yansıtan önemli bir tema olarak kabul edilir. Wagner'in eserlerinde de bu tema sıkça karşımıza çıkar. Wagner'in "Tannhäuser"ında doğanın betimlemesi ve onun üzerinden aktarılan duygusal ve tematik katmanlar, Romantizm'in doğa anlayışına dair zengin bir perspektif sunar. Romantikler için doğa, yalnızca estetik bir manzara veya fon değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerine dokunan, kutsal ve kehanet veren bir güç olarak görülür. Schelling ve Goethe gibi düşünür ve yazarlar, bu anlayışı, doğayı bir Weltseele (Dünya Ruhu) olarak gören panteistik bir vizyonla ifade ederler. Bu vizyon, doğanın yalnızca gözle görülebilir öğelerinden çok daha fazlasını içerir; onun içindeki parlayan, kutsal yaşam ve anlaşılmaz güçler, insanın ruhunu derinden etkiler. Wagner, bu Romantik doğa anlayışını "Tannhäuser" ve diğer eserlerinde, özellikle de karakterlerin iç dünyalarını ve çatışmalarını vurgulamak için kullanır. Örneğin, Tannhäuser'in Venüs'ü reddettiği ve ardından kendini güneş ışığı altında, mavi gökyüzüne açılan bir vadiye taşındığını bulduğu sahne, onun içsel dönüşümünü ve arınmasını sembolize eder. Doğa, bu bağlamda, sadece bir dekor değil, aynı zamanda karakterin duygusal durumunu ve ruhsal yolculuğunu yansıtan bir ayna işlevi görür. Leon Plantinga'nın belirttiği gibi, Tannhäuser'ın "resmedilmeye değer Alman kırsalında" geçmesi ve doğanın tasvirlerinin operaya bir "Romantik" nitelik kazandırması, müzik türünden ziyade bir dünya görüşü meselesidir. Bu, doğanın Romantik anlayışının, sadece estetik bir zevkten öte, bir düşünce ve duygu derinliği sunduğunu gösterir. Wagner, bu anlayışı eserlerinde dramatik bir etki yaratmak ve karakterlerinin iç dünyalarını zenginleştirmek için kullanır (DiGaetani, 2009, s. 57-58).

Sonuç olarak, Wagner'in estetik ve felsefi düşünceleri, Alman Romantik geleneğinden ayrı düşünülemez. Bu geleneğin vurguladığı gibi, Wagner'in sanatı da insan deneyiminin duygusal yoğunluğunu, mistik atmosferini ve bireysel ile evrensel arasındaki ilişkileri keşfeder. Bu bakımdan, Wagner'in müzik ve dramaları, romantik dönemin ideallerini yansıtan ve bu idealleri çağdaş bir sanat formunda yeniden hayal eden eserler olarak değerlendirilebilir. Alman Romantizmi, Wagner'in sanatsal ve estetik vizyonunu şekillendiren temel bir etmendir. Onun eserleri, romantik dönemin özünü taşıyan ve bu özü modern bir sanat anlayışıyla bütünleştiren bir miras olarak görülebilir. Wagner, Alman Romantizmi'nin sunduğu zengin fikir ve temaları benimseyerek, bu geleneği kendi benzersiz sanat anlayışıyla ileriye taşımıştır.

2. WAGNER'İN GESAMTKUNSTWERK ANLAYIŞININ FELSEFİ ARKA PLANI

Richard Wagner'in devrim niteliğindeki Gesamtkunstwerk anlayışının merkezinde, Wagner'in sanatsal vizyonunu şekillendiren felsefi temeller bulunmaktadır. Bu bölüm, Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramını geliştirirken etkilendiği felsefi düşünceleri araştırmayı amaçlamaktadır. Bu bölüm özellikle Wagner'i derinden etkileyen Arthur Schopenhauer'in müzik metafiziği, Ludwig Feuerbach'ın dünya görüşü ve Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in estetik anlayışını incelemeyi amaçlamaktadır.

Richard Wagner'in düşünce dünyası ve sanatsal ifadesi, dönemin sosyal, kültürel ve felsefi akımlarından derin bir şekilde etkilenmiştir. 19. yüzyıl, özellikle Avrupa'da, sanayi devriminin getirdiği ekonomik ve sosyal değişikliklerle birlikte, kapitalizmin yükselişi, sanatsal değerlerin ticarileşmesi, kültürel çöküş ve yaşamda anlam kaybı gibi pek çok karmaşık sürecin yaşandığı bir dönemdir. Bu dönem, aynı zamanda, sanat, felsefe ve bilimde büyük keşifler ve yeniliklerin gerçekleştiği bir zamandır.

Wagner, bu dönemin zorluklarına ve paradokslarına duyarlı bir entelektüel ve sanatçı olarak, kendi sanatsal ve felsefi pozisyonunu şekillendirmiş, özellikle Arthur Schopenhauer'in felsefesinden büyük bir etki almıştır. Schopenhauer'ın *İrade ve Tasarım Olarak Dünya* adlı eseri, Wagner'in sanatında önemli bir dönüm noktası olmuş, özellikle *Tristan und Isolde* ve *Parsifal* operalarında görülebilecek metafizik temaları derinden etkilemiştir. (Ülger, 2014, s. 203) Wagner'in bu eserleri, aşk, özlem, kurtuluş ve fedakarlık gibi temaları işlerken, Schopenhauer'ın iradenin (istenç) evrenin temel gücü olduğu ve hayatın temelinde yatan acı ve tatminsizliğin üstesinden gelme fikrini yansıtır.

Wagner'in felsefi etkilerinin başında Arthur Schopenhauer gelir. Schopenhauer'ın iradeyi varoluşun temel itici gücü olarak görmesi, sürekli bir çaba ve doyumsuzlukla

hareket etmesi, Wagner'in müzikli dramlarında, karakterlerin sıklıkla içsel arzuları ve tutkularıyla hareket ettiği şeklinde yankı bulmuştur. Dahası, Schopenhauer'ın evrensel ile bağlantı kuran bireysel benliği aşan yüce kavramı, Wagner'in tüm insan deneyimlerini kapsayan bir bütüncül sanat formu arayışında ifadesini bulmuştur.

Wagner'in Ludwig Feuerbach'ın felsefi düşüncelerinden etkilendiği ve Feuerbach'ın materyalist ve insan-merkezli felsefesini benimsediği bilinmektedir. Feuerbach'ın felsefesi, tanrı ve din kavramlarını insanın kendi özü ve duygularıyla ilişkilendirerek tanrıyı insanın kendi yansıması olarak görmüş ve dini bir insan yaratımı olarak ele almıştır. Wagner de Feuerbach'ın bu felsefi görüşlerinden etkilenmiş ve geleneksel Hıristiyanlığı reddetmiştir. Ona göre, dinler insanın toplumsal ve duygusal ihtiyaçlarını karşılamak için bir araçtır ve tanrı kavramı da insanların toplumsal coşkularını ve inançlarını yansıtır. Bu düşünceler, Wagner'in sanatının ve eserlerinin dinamiklerini önemli ölçüde etkilemiştir. Özellikle müzikal dramlarında dini ve mitolojik temaları, insanın içsel ve toplumsal deneyimlerinin bir yansıması olarak ele almış ve işlemiştir. Bu yaklaşım, Wagner'in eserlerinin derinliğini ve insan doğası üzerine olan düşüncelerini daha da zenginleştirmiştir.

Feuerbach'ın dini eleştirisel materyalist bakış açısı ve insan merkezli düşünceleri de Wagner'in düşüncesinde derin bir iz bıraktı. Feuerbach'ın Tanrı'nın insanın arzuları ve özelliklerinin bir yansıması olduğunu iddia etmesi, Wagner'in geleneksel dini temaları reddetme eğilimini etkilemiş ve daha çok dünyevi, insan odaklı anlatıları tercih etmesine yol açmıştır. Ayrıca, Feuerbach'ın dini dogmalardan insanlığın kurtuluşu için çağrısının, Wagner'in geleneksel operatik formların ve toplumsal normların kısıtlamalarından sanatı özgürleştirme isteğiyle bütünleşmiştir.

Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in diyalektik yöntemi ve mutlak tin ya da mutlak zihin kavramı, Wagner'e sanatın ve kültürün tarihsel gelişimini anlama çerçevesi sağlamıştır. Hegel'in farklı sanat formlarının bir araya gelerek daha yüksek bir bütünlüğe dönüşmesi fikri, Wagner'in Gesamtkunstwerk vizyonunu öngörmüş, burada müzik, drama, şiir ve görsel unsurların birleşerek bütünlük bir sanatsal deneyim yaratması gerektiğine inanmıştır. Ayrıca, Hegel'in çağın ruhunu ifade etmede sanatın rolüne vurgusu, Wagner'in sanatın toplumu şekillendirme ve insan ruhunu yüceltme gücüne olan inancını etkilemiştir.

Ekren'e göre, Nietzsche'nin sanata olan yaklaşımı, gelenekle olan bağlantısını ve bir toplumsal misyonu olması gerektiğini vurgulaması açısından Wagner'in sanat anlayışıyla benzerlik gösterir. Nietzsche, Hristiyanlıkla olan bağlarını koparmış olsa da sanata dair bu görüşünü korur. Bu noktada, her ikisi de Hristiyan geleneğinden farklı olarak, eski Yunan dünyasına ve tragedyaya anlayışına yönelir; bu anlayış, Wagner ve Nietzsche'nin kendilerini temsil ettiğine inandıkları bir ruhu yansıtır. Müzik, tragedyaya, Yunan sanatı ve misyonu, Schopenhauer'ın felsefesi gibi unsurlar, bu iki büyük düşünürün yollarının kesişmesini sağlayan temel faktörlerdir (Ekren, 2016, s.103).

Ülger, Wagner'in "sonsuz ezgileri, leitmotif tekniği, mutlak müzik fikri ve bütüncül sahne eseri 'Gesamtkunstwerk' ile müzikal anlatım olanaklarını ve müziksel düşüncenin mutlak gerçekliğe eklemlenmesi sürecini önemli ölçüde ileri taşıdığını" belirtir. Ülger'e göre Wagner, bu yönleriyle sadece kendi çağının ötesinde bir filozof-besteci olmakla kalmamış, aynı zamanda pek çok sanatçı, kral, entelektüel ve özellikle Nietzsche üzerinde derin bir etki bırakmıştır (Ülger, 2014, s. 204).

Bu ifade, 19. yüzyılın sonlarındaki sanat ve felsefe dünyasında Wagner'in merkezi bir figür olduğunu ve onun sanatsal ve felsefi katkılarının o dönemin düşünce yapısını şekillendirdiğini öne sürmektedir. Wagner'in müziği, özellikle Alman Romantizmi ve mutlak idealizmle birlikte, Arthur Schopenhauer'ın istenç metafiziği gibi felsefi akımlarla iç içe geçmiş bir düşünce sistematığının parçası olarak görülür. Bu bağlamda, müzik sadece estetik bir değer taşımakla kalmaz, aynı zamanda insan ve varlık üzerine derin bir sorgulamayı temsil eder. Wagner, müziği, dramatik ifadenin ve duygusal yoğunluğun ötesine taşıyarak, müziksel düşüncenin mutlak gerçeklik ile bütünleşmesini sağlar. Bu yaklaşım, müziği, insan deneyiminin ve varoluşun temel sorularını sorgulayan bir felsefi araç haline getirir.

Wagner'in sanatının bu derin etkisi, onun müziğini ve sanatsal felsefesini, 19. yüzyılın sanat ve düşünce dünyasında devrimci bir güç haline getirir. Wagner, müziği sadece bir sanat formu olarak değil, aynı zamanda insanın varoluşsal durumu üzerine düşünmeyi teşvik eden bir felsefi ifade aracı olarak yeniden tanımlar. Bu, müzik ve sanatın, insanın kendisini ve çevresini anlama çabasında oynadığı rolü genişletir ve derinleştirir.

Sonuç olarak, Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramı, 19. yüzyıl felsefesi ve sanatının zengin ve karmaşık bir sentezidir. Schopenhauer, Feuerbach, Hegel ve diğer düşünürlerin katkılarını araştırarak, Wagner'in bütüncül sanat eseri vizyonunun, geleneksel operatik formların sınırlarını aşan ve evrensel insan durumuna hitap eden devrimci bir felsefi temelinin anlayışını elde ederiz. Bu vizyon, müziği ve sanatı, bireyin ve toplumun daha yüksek bir bilinç düzeyine ulaşmasına yardımcı olacak araçlar olarak gören, evrensel insan durumuna hitap eden devrimci bir felsefi temel üzerine inşa edilmiştir. Wagner'in bu bütüncül sanat eseri yaklaşımı hem sanat dünyasında hem de felsefi düşüncede derin etkiler bırakmıştır.

2.1 Schopenhauer'ın Müzik Metafiziği

Magee'ye göre, Wagner'in otuzlu yaşlarının sonlarından kırklı yaşlarının başlarına kadar olan dönem, gerçekten de önemli bir dönüm noktası olmuştur. Özellikle, politik umutlardan tamamen vazgeçilmesiyle sonuçlanan bir hayal kırıklığı yaşaması, onun sanatsal ve kişisel inançlarında derin bir sarsıntıya yol açmıştır. Wagner, politik ve sosyal değişim umudunu kaybettikten sonra, sanatın geleceği için de umut bulamadığını düşünmüştür. Bu da onun kişisel ve sanatsal inançlarında büyük bir çöküşe neden olmuştur. Politik ideallerinin çöküşü, Wagner'in kendi geleceğinden umutsuzluğa düşmesine yol açmıştır. Bu durum, orta yaş krizi olarak adlandırılabilir ve Wagner'in bu süreci şiddetle yaşadığı ve klinik düzeyde bir depresyon yaşadığı belirtilmektedir. (Magee, 2001, s.63) Wagner, Hayatı boyunca, toptan yıkım arzusunu ifade ettiği patlayıcı öfke patlamaları yaşadı. Magge'ye göre bu durum, dünyadan yabancılaşma hissiyle ilgiliydi; bu, hayatı boyunca süren bir temaydı ve yaşlandıkça, dünyayı kötü bir yer olarak reddetme şeklini daha da fazla aldı. Bu tutum, Schopenhauer'u keşfetmesiyle felsefi bir dayanak kazandı. Aslında, Schopenhauer'u ilk okumasının hemen ardından, Ekim 1854'te Liszt'e yazdığı bir mektupta şöyle yazdı: 'Dünyayı sadece küçümsemeyle ele alalım; çünkü daha iyisini hak etmiyor; ama kalplerimiz aldanmasın diye ona hiçbir umut bağlanmasın! O kötüdür, kötüdür, temelde kötüdür... Alberich'e aittir: başka kimseye değil!! Uzaklaştır onu!' Magge'ye göre, Wagner'in kişiliğinin bu yönünün, genç bir adam olarak benimsediği devrimci anarşizmin bir parçası olduğunu ve 'devamlı olarak

yıkımı ve daha fazla yıkımı savunan' arkadaşı Bakunin'e karşı duyduğu 'karşı konulmaz çekicilik' ile ilgiliydi (Magee, 2001, 35-36).

Schopenhauer'ın felsefesi, Wagner için derin bir etki yaratmıştır. Wagner, zaten depresyonda olan ve neredeyse dini bir inancını politik çözümlerde kaybetmenin etkisiyle derinden sarsılmış biri olarak, dünyaya yeni bir bakış açısı kazandırmıştır. Schopenhauer'ın görüşüne göre, tüm kamusal işlerin, politika dahil, önemsiz olduğunu ve hayal kırıklığı yaşamayı, dünyadan ve değerlerinden uzaklaşmayı savunduğunu görmüştür. Schopenhauer'ın felsefesi sanatı, özellikle de müzik sanatını, insan etkinliklerinin en değerlisi olarak görmüştür. Wagner'in, Schopenhauer'ın bu görüşlerini benimsemesi, sanata ve müziğe olan tutkusunu daha da derinleştirmiştir. Bu değişimler, Wagner'in sanatsal ve kişisel inançlarında derin bir dönüşüme yol açmıştır. Schopenhauer'ın felsefesiyle tanışması, Wagner'in politikadan tamamen vazgeçmesine ve sanata, özellikle de müziğe olan bağlılığını güçlendirmesini sağlamış, Wagner'in yaşamında ve eserlerinde önemli bir etkiye sahip olmuştur ve onun sanatının daha içe dönük ve metafizik bir yöne doğru evrilmesine katkıda bulunmuştur.

Arthur Schopenhauer halk arasında genellikle "pesimist" olarak bilinir; bu tanım, umut varken dahi pes etmeye eğilimli ve kötümser bir tutum sergileyenleri ifade etmek için kullanılır. Schopenhauer'ın eserleri, bu yoruma yol açabilir çünkü o, dünyanın baştan hiç varolmamış olmasının daha iyi olacağını belirtmiştir. Ancak Schopenhauer'ın pratik mesajı; kendisiyle ve diğerleriyle barış içinde yaşamak, diğer canlılara karşı merhamet göstermek, sanatın ve müziğin güzelliğini takdir etmek, pek çok kişinin hayatını meşgul eden önemsiz tartışmalar, arzular ve endişelerin üstesinden daha objektif ve sakin bir şekilde gelmeye çalışmak, hepimizin aynı özden olduğunu ve aynı türden acıları çektiğimizi kavramak ve nihayetinde, sıradan mekansal-zamansal dünyanın önemsiz hale geldiği, derinliğiyle üstün bir bilinç durumuna ulaşmaktır (Wicks, 2020, s. 1).

Schopenhauer'ın düşünceleri ve Wagner'in sanatsal eserleri arasındaki ilişki, her ikisinin de kamusal ve siyasi meselelere karşı derin bir hayal kırıklığı ve ilgisizlik hissettiği, ancak cinsel aşkı ve özellikle müziği insan faaliyetlerinin zirvesi olarak gördüğü benzer bir dünya görüşüne dayanmaktadır. Schopenhauer'ın, sanat ve

özellikle müzik üzerine düşünceleriyle, Wagner'in estetik, entelektüel ve kişisel özelliklerine paralel bir yol izlediğini belirtiyor. Bu bağlamda, Wagner'in, eğer büyük bir besteci ve oyun yazarı olmasaydı, büyük bir filozof olarak Schopenhauer benzeri bir felsefe üretebileceğine dair bir his uyandırdığını vurguluyor. Magee, Schopenhauer'in felsefesinin, Wagner için sadece derin bir etki ve ilham kaynağı olmakla kalmayıp, aynı zamanda onun sanatını şekillendiren felsefi bir zemin olarak hizmet ettiğini öne sürüyor (Magee, 2001, s. 105).

Schopenhauer'in müzik metafiziği anlayışını tam olarak anlamak için, öncelikle onun düşüncelerine etkide bulunan Platon ve Kant'ın görüşlerine değinmek önemlidir. Schopenhauer'in felsefesi, Immanuel Kant ve Upanişadlar⁹ gibi çeşitli kaynaklardan etkilenmiştir, ancak Platon'un felsefesinin özellikle önemli bir yer tuttuğu görülmektedir. Platon, ideaları felsefenin temeline yerleştirerek, fenomenler dünyasında yaşayan insanların idealar âlemini anlamasını sağlayan kavramlar geliştirmiştir. Bu kapsamda, idealar, değişmez özler olarak, fenomenler dünyasındaki geçici varlıkların gerçek bilgiye ulaşmasını mümkün kılar. Kant ise, numen ve fenomen ayrımıyla, numenleri bilginin konusu dışında bırakarak, onları ahlaki düşünce için bir temel olarak sınırlandırmıştır (Akbaş, 2022/2, s. 239).

Schopenhauer ise, Platon'un idealar ve Kant'ın fenomenolojisi arasında sentez yaparak, iradenin varlık algısı üzerindeki etkisini ortaya koyar. Bu düşünceler, sanat ve güzellik üzerine olan fikirlerini de şekillendirir, böylece hem Platon'un hem de Kant'ın teorilerinin ötesinde yeni bir yorum sunar (Cartwright, 2023, s. 274-275).

Platon, felsefi düşüncelerinde *idealar* kavramını merkeze alır. Platon'un evren algısı fizik ve metafizik olarak ikiye ayrılır. Fiziki evren, algılarımızın erişebildiği, duyu organlarımızla tecrübe edebildiğimiz dünyadır. Platon, bu dünyada algıladığımız her şeyin eksik veya yetersiz bir kopya olduğunu, dolayısıyla gerçek bilginin fiziki nesnelere üzerinden değil, idealar üzerinden elde edilebileceğini savunur. Bu bağlamda,

⁹ Upanişadlar MÖ 600 yıllarında ortaya çıkmıştır. Eski Hintlilerin evreni, tanrıyı, yaşamı, ölümü ve ölümden sonrasını açıklamaya çalıştıkları felsefe ve teoloji metinleridir. Upanişadlar'daki öğretiyeye göre en yüce amaç Brahma ile bir olmaktır. Bu amaca ulaşmak da bilgisizliğin yenilmesiyle mümkün olabilir. Hindistan'daki bütün düşünce akımlarını etkileyen Upanişadlar'ın batı felsefesi üzerinde de etkileri görülür. Schopenhauer, Upanişadlar için şöyle demiştir: "Bu, dünyadaki en iç rahatlatıcı ve insanı yücelten eser olsa gerek. Yaşamımın tesellisi o oldu, ölümümün de o olacak." Sanskritçeden Çev. Kaya, K. (2024). Upanişadlar. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Platon'un ideaları, her türlü fiziki ve duyuşal deneyimin ötesinde, değişmez ve mükemmel örnekler olarak görür. Bu idealar veya formlar, fiziki dünyanın varlıklarının ve soyut kavramların (güzellik, adalet gibi) temelini oluşturur. Her bir fiziki varlık veya kavram, ideaların eksik yansımalarıdır ve bu nedenle tam olarak kesinlik veya mükemmellik iddiasında bulunamaz. Platon'a göre, örneğin kedi kavramı üzerinde düşündüğümüzde, düşüncemizde canlandırdığımız kedi, fiziki dünyadaki herhangi bir kediyle tam olarak aynı olamaz. Fiziki dünyadaki kediler, idealar dünyasındaki "ideal kedi"nin sadece gölgeleri veya kopyalarıdır. Dolayısıyla, gerçek, değişmez ve mükemmel kedi yalnızca idealar dünyasında var olabilir. Fiziki dünyadaki her şey, idealar dünyasının kötü bir kopyası olarak kabul edilir. (Arkeoloji, 2016) Bu düşünce, Platon'un mağara alegorisinde de öne çıkar, burada insanların gerçeği sadece mağara duvarlarına yansıyan gölgeler aracılığıyla tecrübe ettikleri anlatılır. Gerçek bilgi ve varlık ancak bu gölgelerin kaynağı olan ideaların doğrudan kavranmasıyla mümkün olabilir. Platon'un mağara alegorisi, gerçek bilgiye ulaşmanın zorluğunu ve fiziksel dünyanın sınırlılığını vurgulayan bir örnektir. Alegori, yeraltı mağarasında yaşayan ve sadece duvarlara yansıyan gölgeleri gerçek sanan zincirlenmiş tutsakların hikâyesini anlatır. Bir tutsak zincirlerinden kurtulup mağaranın dışına çıkarak gerçek dünyayı ve sonunda güneşini görür. Bu deneyim, bilginin ve gerçeğliğin doğası üzerine derin düşüncelere yol açar. Tutsak mağaraya döndüğünde, diğerlerini aydınlatmaya çalışır, ancak onlar onun gördüklerine inanmaz ve onu deli olarak görürler. Platon'a göre, bu alegori, insanların gerçeği algılama biçimlerini ve hakikate ulaşmanın zorluklarını simgeler; gerçek bilgi duyuşal algıların ötesinde yer alır ve idealar aracılığıyla erişilebilir. Bu, Platon'un idealar dünyası ile duyuşal dünyayı nasıl ayırdığını ve ideaların mükemmel bilginin kaynağı olarak nasıl görüldüğünü gösterir (Salihoğlu, 2021).

Platon'un bu idealist düşüncesi, Arthur Schopenhauer'ın müzik metafiziği kavramını şekillendirirken önemli bir etkiye sahiptir. Schopenhauer, müziği, Platon'un idealar dünyasına en yakın sanat formu olarak değerlendirir. Schopenhauer'a göre, sanat eserleri Platoncu ideaların bilgisini geliştirmek için tek tek şeyleri resmeder, çünkü sanat yapıtları her zaman bireysel nesnelere temsilidir. Bu, bilen öznenin idealarla örtüşen değişikliği sayesinde mümkündür. Ancak, müzik bu kuralın dışındadır; çünkü ideaları dikkate almadan, görüğü dünyasından tamamen bağımsızdır ve istemenin doğrudan bir nesneleşmesi olarak görülür. Müzik, görüğü dünyasını tamamen göz

ardı eder ve teorik olarak dünya olmadan da var olabilir, bu durum diğer sanatlar için geçerli değildir. Müzik, ideaların değil, istemenin kendisinin doğrudan bir kopyasıdır. İstemenin nesneleşmesi idealar olduğu için, müziğin etkisi diğer sanatlardan daha güçlüdür ve insanın içine daha derinden işler. Diğer sanatlar sadece ideaların gölgesini sunarken, müzik istemenin özünü ifade eder. Hem idealar hem de müzik, aynı istemenin farklı biçimlerde nesneleşmesidir (Schopenhauer, 2023, s. 206).

Immanuel Kant, bilgi ve gerçeklik hakkında düşüncelerini geliştirirken, insan bilgisinin temelinde yatan bazı önemli ayrımları vurgulamıştır. Bu ayrımlardan en önemlileri fenomen (görünen) ile numen (kendinde şey) arasındaki ayrım ve a priori (deneyim öncesi) bilginin doğasıdır. Kant'a göre, fenomenler, bizim duyuşsal algımız ve deneyimimiz yoluyla algıladığımız şeylerdir. Yani, bir çiçeği görüyor veya bir müzik parçasını dinliyorsak, bu deneyimlerimiz fenomenlerdir. Fenomenler, dünyayı algılama şeklimize bağlıdır ve bu nedenle gerçekliğin nasıl görüldüğü ile ilgilidirler. Numen veya kendinde şey (Ding an sich), fenomenlerin ötesinde yer alan ve doğrudan algılanamayan gerçekliğin kendisidir. (Bobaroğlu) Kant, numenin insan algısının ötesinde olduğunu ve dolayısıyla onun hakkında doğrudan bilgi sahibi olamayacağımızı belirtir. Kant, duyuşsal algının (fenomenlerin) biçimi aracılığıyla şeylerin nasıl a priori olarak bilinebileceğini açıklar. Kant için, a priori bilgi, deneyim öncesi bilgidir; bu bilgi, deneyime girmeden önce zihnimizin sahip olduğu yapısal koşullar ve ilkeler aracılığıyla elde edilir. Bu argümanın merkezinde, şeylerin "kendileri olarak değil, ama bize nasıl göründükleri" şeklinde bir ayrım bulunur. Bu, Kant'ın nesne ile özne arasındaki temel ayrımıdır (Kant, 2002, s.32).

Kant'a göre, a priori bilgi, deneyimden bağımsız olarak elde edilen bilgidir. (Taşkın, 2002) Matematik ve mantık gibi alanlarda bulunan bu bilgi türü, evrensel ve zorunlu doğasıyla öne çıkar. Kant *Prolegomena* eserinde, deney nesnelere ve deneyin kendisinin zorunlu yasalara uygunluğunun a priori (deneyim öncesi) olarak nasıl bilinebileceği sorusuna odaklanıyor. Kant, doğanın biçimsel anlamda, yani deneyim nesnelere yasalara uygunluğu olarak tanımlandığını belirtir. Bu, deneyimden bağımsız olarak, yani a priori bilinebilecek bir uygunluktur. Ancak, Kant aynı zamanda doğa yasalarının, nesnelere kendi başına şeyler olarak değil, ancak deneyimle ilişkili olarak, yani deney nesnelere olarak ele alındığında a priori olarak bilinebileceğini öne sürer. Bu, doğa yasalarının kendi başına şeylerin özellikleri olarak

değil, ancak bizim onlarla olanaklı deneyimimiz çerçevesinde kavranabileceğini ifade eder (Kant, 2002, s. 46).

Sintetik A Priori İlkeler ilkeler, deneyim öncesi bilgiye dayanırken, aynı zamanda deneyim dünyamızı da şekillendirir. Örneğin, " $7 + 5 = 12$ " ifadesi, deneyimden bağımsız bir gerçeklik sunar ve her zaman geçerlidir. Bu basit aritmetik işlem, Kant'a göre, a priori bir bilgi örneğidir. İşlemin sonucunu deneyimlemek zorunda kalmadan, yani fiziksel olarak 7 ve 5 nesnesini bir araya getirmeden önce 12 sonucunu biliyoruz. Bu bilginin kaynağı deneyim dışıdır; yani bu bilgi, deney öncesinde, zihinsel kavramlarımızın ve mantığımızın bir ürünü olarak var olur (Kant, 2002, s. 16-17). Saf Matematik ve Saf Doğa Bilimi, fenomenler dünyası içindeki olayları ve ilişkileri inceler. Saf matematik, uzay ve zaman gibi temel kavramları kullanarak, bu dünyanın içindeki matematiksel ilişkileri açıklar. Saf doğa bilimi de benzer şekilde, fenomenler dünyasındaki doğal olayları ve onların ilişkilerini inceler (Kant, 2002, s.33). Ancak, Kant'a göre, bu disiplinler numenin, yani gerçekliğin kendisinin doğasını açıklayamazlar. Yalnızca fenomenlerle, yani algıladığımız ve deneyimlediğimiz dünya ile ilgili bilgi sağlayabilirler.

Schopenhauer'un felsefesi, Kant'ın düşüncelerinin üzerine inşa edilmiş ve onları kendi özgün yorumuyla genişletmiştir. Kant'ın fenomen-numen ayrımı, Schopenhauer tarafından "Tasarım (Vorstellung)" ve "İsteme (Wille)" olarak yeniden şekillendirilir (Aytimur, 2019, s. 2178). Ancak, Schopenhauer bu ayrımı kendi "İstenç" kavramıyla yeniden yorumlar, böylece Kant'ın felsefesini yeni bir yöne taşır. Schopenhauer için "İstenç", evrenin temel gücü ve esasıdır; görünüşlerin arkasındaki gerçeklik, yani numen'in ta kendisidir. İstenç hem içsel hem de dışsal doğada kendini gösterir. Schopenhauer'ın yeniliği, "İstenç"i sadece insan iradesi olarak değil, aynı zamanda evrenin her yönünde çalışan bir güç olarak görmesidir. Bu, Kant'ın "kendinde şey" kavramını çok daha geniş ve evrensel bir bağlama taşır. Schopenhauer, İstenç kavramıyla, insan istencinin ve doğadaki güçlerin psikolojik motivasyonlarını birleştirir. Bu yaklaşım, daha sonra Nietzsche ve Freud gibi düşünürler tarafından "bilinçdışı" olarak daha da geliştirilecek olan bir alanı açar (Sans, 2006, s.47-48).

Schopenhauer, *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya* eserinde "Dünya benim tasarımımdır." diyerek, dünyayı bizim algılamamızın ve düşüncelerimizin bir

yansıması olarak görür. Yani, dışarıdaki her şeyi biz kendi zihnimizde bir şekilde çizeriz veya tasarlarız. Bu tasarım, bizim gözümüzle gördüğümüz, kulağımızla duyduğumuz ve diğer duyularımızla algıladığımız şeylerden oluşur. Ancak, Schopenhauer'a göre, bu tasarım tam olarak dış dünyanın gerçek hali değil, sadece onun bizim zihnimizdeki yansımasıdır. (Schopenhauer, 2023, s.5-6) Ona göre, "Dünya benim tasarımımdır" yani gerçeklik, bizim zihnimizde nasıl algıladığımıza bağlıdır. Eğer düşünme yetimizi kaybedersek, dünya da bizim için var olmaktan çıkar, çünkü dünya bizim algılarımızdan başka bir şey değildir. Bu algılarımız, Kant'ın belirttiği gibi, zaman ve mekân gibi temel kategoriler tarafından şekillendirilir. Bu kategoriler, zihnimizin dünyayı nasıl düzenlediğini ve anlamlandırdığını belirler. Yani, biz dünyayı, bu temel kurallar sayesinde anlayabilir ve hakkında düşünebiliriz. Schopenhauer ve Kant'a göre, gerçeklik yalnızca bize nasıl görüldüğü kadarıyla var olur ve bu görünüş, zihinsel süreçlerimizle sınırlıdır (Sans, 2006, s. 24-25).

Schopenhauer "İsteme ve Tasarım olarak Dünya" da Kant'ın *a priori* bilgi kavramını ve yeter sebep ilkesini ele alıyor ve kendi felsefi görüşünü ortaya koyuyor. Öncelikle, Kant'ın felsefesinde *a priori* bilgi, deneyimden önce gelen, dolayısıyla insan zihninde doğuştan var olan evrensel ve zorunlu bilgiler olarak tanımlanır. Kant, bu *a priori* bilgilerin insan bilincindeki yapısal unsurlar olduğunu savunur. Schopenhauer, Kant'ın bu görüşünü kabul eder ve şöyle söyler; " Şimdi ben buna ek olarak şunu ileri sürüyorum: Yeterli gerekçe ilkesi, nesnenin bizim *a priori* bilincinde olduğumuz bütün bu kalıplarının ortak anlatımıdır. Dolayısıyla, saf, *a priori* bildiklerimizin hepsi, bu ilkenin içeriğinden başka bir şey değildir, bu ilkeden çıkanlardan başka bir şey de değildir. Bundan ötürü gerçekten bizim kesin, *a priori* bilgimizin tümü onda içerilir." (Schopenhauer, 2023, s.9) Bu ilke, basitçe her şeyin bir nedeni olduğunu söylüyor. Yani, olan herhangi bir şeyin, olmasının bir sebebi var.

Schopenhauer, her şeyin ve herkesin dünyada sadece nedensellik bağları içinde var olduğunu, bu bağların farkında olmadığımızda ise bu şeylerin bizim için var olmadığını savunur. Bir şeyin gerçek temelini anlamanın, kendimiz hakkındaki bilgiyle mümkün olduğunu, ancak bunun derin bir bilgi değil, hissedilen bir şey olduğunu belirtir. Dünya, sadece fikirler (ide) olarak ve görsel imgeler aracılığıyla anlaşılabilir hale gelir. Bu imgeler sayesinde dünya, bilen biri tarafından bağımsız olarak tanımlanabilir hale gelir ve bu bilgi tam olarak kavrandığında, dünyanın insanlardan

bağımsız bir varlık olduğunu ve sonsuz olduğunu fark ederiz. İnsan ve dünya, bu sonsuzluk içinde bir birlik oluşturur ve bu birliği kavrayan kişi yaratıcı bir insan haline gelir, insanlığın ve dünyanın yapısını anlar. Schopenhauer, sanatı, dünyanın geçici görünüşlerinin ötesindeki ebedi ide ve esasları yakalayan ve ifade eden bir insan başarısı olarak görür. Sanatın amacı, bu ide ve esasların bilgisini başkalarına aktarmaktır. Bilim ve diğer deneyimsel çalışmalar, dünyayı neden-sonuç ilişkileri üzerinden anlamaya çalışırken, sanat, nesnelere ve durumlara nedensellikten bağımsız bir şekilde bakar ve onların evrensel değerlerini, zaman ve mekânın ötesindeki anlamlarını ortaya çıkarır. Sanat, insanların, hayvanların, nesnelere veya durumların özünü, yani onları ne yapıyorsa onu gösterir. Bir sanat eseri, bir ağacı, bir tavşanı ya da bir insanı betimlediğinde, bu betimlemelerde o varlıkların evrensel niteliklerini ortaya koyar. Bu, sanatın ide ve esasları aktarma yeteneği sayesinde mümkün olur (Kuçuardı, 2023, s. 21-22).

Schopenhauer, sanatı iki ana kategoriye ayırır: en alt ve en üst basamak. Bu ayırım, sanat eserlerinin maddi dünyayla olan ilişkisine ve ideallere olan mesafesine dayanır. Alt basamakta yer alan sanat eserleri, somut ve görüngülere dayalıdır. Örneğin, mimari ve plastik sanatlar (heykel ve resim gibi) bu kategoriye girer. Mimari, doğanın zorunluluğuna ve fizik kurallarına uygunluk gösterirken, heykel ve resim daha çok doğal güzelliklerin, hayvanların, bitkilerin ve insanların kopyalarını üretme amacı güder. Bu sanatlar, maddenin ve onun doğa yasalarıyla olan ilişkisinin bir yansıması olarak görülür (Schopenhauer, 2023, s.170-171).

Schopenhauer'a göre, saf bilgi insanı istemden uzaklaştırır ve yüce bir duyguya doldurur. Sanatın bu saf bilgiyi sunma potansiyeli vardır. Sanat eserleri, izleyiciyi evrenle bir olmaya, düşüncelerin ötesinde bir derinliğe taşır. İnsanın varlıkla bütünleşme çabası, sanat aracılığıyla gerçekleşir. Sanat, insanın varoluşsal çaresizliğini aşmasına yardımcı olur ve onu evrenle birleştirir. Schopenhauer'ın perspektifinden bakıldığında, sanatın amacı evrenle uyum içinde bir varoluşu sağlamaktır. Bu nedenle, sanat eserleri, izleyicinin içsel dünyasında derin bir etki bırakır ve onu yüce bir duyguya taşır.

Arthur Schopenhauer, felsefi düşüncesinde irade kavramını temel alarak çarpıcı bir metafizik sistem kurmuştur. Ona göre, dünya sadece fenomenler dünyasıyla sınırlı

değildir; aynı zamanda kör bir istemenin bir ifadesidir. Schopenhauer, bu kavramı "irade" olarak adlandırır ve ona bilinç veya farkındalıkla eşlik etmeyen bir güç atfeder. Bu nedenle, "irade" terimiyle sadece insan iradesinden değil, tüm canlı varlıkların ve hatta evrenin kendisinin de bir tür isteme gücüne sahip olduğunu ifade eder. Schopenhauer'a göre, irade kavramı sadece insan deneyiminde değil, evrenin temel yapısında da merkezi bir role sahiptir.

Schopenhauer'ın bu felsefi çerçevesi, müziğin nasıl özgür iradeyi sağlayabileceği konusunda bir temel oluşturur. Müzik, insanı dünyadan ve istemeden kurtararak, özgür iradeyi deneyimleme potansiyeline sahip olduğu düşünülen bir araç olarak kabul edilir. Bu nedenle, Schopenhauer'ın felsefi düşünceleri ve müzik arasındaki ilişki, özgür iradenin olanağına dair derinlemesine bir anlayışın anahtarı olabilir.

“O bütün başka sanatlardan kopuk, tek başına durur. Müzikte dünyadaki yaratıkların ideasının taklidini, yeniden üretimini saptayamayız. O, büyük, parlak bir sanattır. Müziğin insanın en derin doğası üzerine etkisi çok güçlüdür. Yetkin, evrensel bir dil olarak, insanın en derin bilincinde derinlemesine, tam olarak anlaşılır.” (Schopenhauer, 2023, s.204).

Schopenhauer, müziği diğer sanatlardan ayırarak, felsefesinde müziğin özel bir yer işgal ettiğini savunmuş, ona metafiziksel bir nitelik atfetmiş ve yaşamın anlamını kavramada güçlü bir araç olarak görmüştür. Müzik, diğer sanatlar gibi dış dünyayı taklit etmez veya yeniden üretmez; bunun yerine, evrensel bir dil olarak insanın en derin doğası üzerinde derin etkilere sahiptir. Müziğin etkisi, insanın bilincinin en derin noktalarına kadar ulaşır ve anlaşılır. Ayrıca, müziğin anlamının, sadece dışsal olarak değil, içsel olarak da algılanabildiği ve hatta dünyanın kendisini aşabileceği belirtir. (Schopenhauer, 2023, s.204) Schopenhauer' a göre, müzik özellikle diğer sanat türlerinden farklı olarak, insanı irade ve istençten arındırarak saf bilgi ve yücelik duygusuyla donatma potansiyeline sahiptir. Schopenhauer, müziği diğer sanat türlerinden ayıran temel özellik olarak onun sözel olmayan, soyut ve sembolik bir ifade aracı olmasıyla vurgular. Diğer sanat formlarının aksine, müzik dil sınırlamalarından arınmıştır ve insan duygularını en saf ve derin şekilde ifade edebilme potansiyeline sahiptir. Bu nedenle, müzik insanın iç dünyasına en derinlemesine nüfuz edebilir ve onu iradenin etkisinden geçici bir süre için kurtarabilir.

Schopenhauer, müziği en saf sanat formu olarak gördü çünkü ona göre müzik, evrenin altında yatan güç olan iradenin en doğrudan ifadesidir. Wagner için bu fikir, müziğin kelimelerin tek başına ifade edemeyeceği duygusal ve varoluşsal gerçekleri ifade etme gücü hakkındaki kendi sezgileriyle yankı buldu. Böylece, Tristan und Isolde'de Wagner, sadece bir anlatıyı müziğe dökmekle kalmadı, aşk, arzu ve ölümlülük üzerine felsefi derinlikleri keşfetmeyi amaçladı. Örneğin, Gottfried'in Tristan'ındaki Minne (soylu aşk) kavramı, geleneksel olarak ulaşılamaz, asil aşkla ilişkilendirilmişken, Wagner bu kavramı Schopenhauer bakış açısıyla yeniden yorumladı. Minne, bireyleri hem yönlendiren hem de azap çeken bir güç olarak arzunun irade olarak tezahürü bir temsil haline geldi. Bu yorumlama, Schopenhauer'in arzunun acının kökü olduğu felsefesinin merkezi bir ilkesiyle uyumludur. Dolayısıyla, Wagner'in Tristan und Isolde'si, sadece bir aşk hikayesi tasvir etmekle kalmaz, arzunun doğasını, toplumsal normların ötesine geçme gücünü ve kaçınılmaz olarak acı ve ölümlü olan bağı derinlemesine incelemektedir (Chafe, 2005, s. 5).

Schopenhauerci bakış açısını takip eden Wagner, müziği dramayı ve şiiri içeren ardışık seviyeleri kapsayan bir hiyerarşinin tepesine yerleştirir. Wagner, olgun müzik dramalarının deneyimine sahip bir besteci olarak, müziğin iradenin doğrudan bir ifadesi olduğunu ve sadece müziğin bu gücü ifşa edebileceğini savunur. Bu nedenle, Wagner'in kendi eserleri için "opera" terimini artık kullanmaması ve bu terimi açıkça olumsuz bir anlamda kullanması anlaşılabilir hale gelir. Schopenhauerci eğilim, Wagner'in tartışmalarında dramayı metafizik bir seviyeye soyutlayarak, iradenin doğrudan bir ifadesi haline getirir ve müziğin bu ifadenin en yüksek formu olduğunu öne sürer (Nattiez, 1993, s. 149).

Arthur Schopenhauer'ın müzik metafiziği üzerine yürütülen bu bölüm, müziğin, Schopenhauer felsefesindeki merkezi yerini ve onun insan deneyimi ve evrenin anlaşılması üzerindeki derin etkisini aydınlatmıştır. Schopenhauer, müziği, fenomenlerin ötesindeki metafiziksel gerçekliği doğrudan ifade edebilen ve insanın irade ile olan karmaşık ilişkisini aydınlatan bir sanat formu olarak ele alır. Bu çalışma, müziğin, Schopenhauer'ın düşünce yapısında, insanın varoluşsal sıkıntılarını ve iradenin zincirlerinden kurtulma arzusunu yansıtan bir araç olarak nasıl benzersiz bir konuma sahip olduğunu ortaya koymuştur. Müzik, Schopenhauer'a göre, insanın doğasının en derin katmanlarıyla rezonans kurabilen ve bireyi evrenin temel yapısıyla

uyum içinde bir anlayışa taşıyabilen evrensel bir dil sunar. Sonuç olarak, Schopenhauer'ın müzik metafiziği, sanatın insanın evrenle ilişkisini nasıl şekillendirebileceğine dair zengin ve çarpıcı bir perspektif sunar. Bu, müziğin sadece bir duyuşsal deneyimden çok daha fazlasını sunduğunu; aynı zamanda, insanın kendini ve çevresini anlamasında temel bir araç olduğunu vurgular. Schopenhauer'ın müzik üzerine düşünceleri, dolayısıyla, sanatın ve estetiğin, insanın varoluşsal arayışında merkezi bir role sahip olduğunu gösteren derinlemesine bir felsefi keşif olarak değerlendirilmelidir.

2.2 Hegel'in Estetik Anlayışı

Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 19. yüzyıl Alman felsefesinin önde gelen isimlerinden biridir ve onun estetik teorisi, sanatın doğası ve insanlık tarihi içindeki rolü üzerine derinlemesine bir inceleme sunar.

Dilmaç'a göre, Hegel'in estetik teorisi, onun felsefesinin merkezi bir parçasıdır ve genel olarak idealizm akımı içinde yer alır. Sanat, Hegel'e göre, gerçekliğin, özellikle de insan ruhunun (tinin) evrimini ve kendini ifade ediş biçimlerini yansıtan bir süreçtir. Hegel, tini (Geist) evrenin temel ilkesi olarak görür ve tüm gerçeklik bu ilkenin kendini açığa çıkarma ve kendi bilincine varma süreci olarak anlaşılabilir. Tinin evrimi, Hegel'in diyalektik yöntemiyle açıklanır; tez, antitez ve sentezin sürekli çatışması ve birleşmesiyle ilerler. Bu süreçte tin, öncelikle kendisinden yabancılaşır ve doğada somut bir varlık olarak gerçeklik kazanır. Sonrasında, kültür ve tarih aracılığıyla kendini yeniden keşfeder ve özgürlüğe kavuşur (Dilmaç, 2019).

Bozkurt'a göre, Hegel için estetik, güzellik ve sanatın felsefi bir incelemesidir. Ancak bu inceleme, sanata katı kurallar koymak ya da sınırlar çizmekle ilgili değildir. Hegel'in yaklaşımı, sanat eserlerinin ele alınırken, onlardaki güzellik ve sanatsal değerlerin temel unsurlarını ve öne çıkan özelliklerini kavramaya yöneliktir. Sanat, Hegel'e göre, insanın yaratıcılığının bir ifadesidir. Sanat eserleri, yaratıldıkları zaman ve mekânın ötesine geçen, kendi içsel amaçlarına hizmet eden yapılardır. Bu yapılar, seyreden kişide bir hoşnutluk hissi uyandırmakla kalmaz, aynı zamanda onu düşündürür ve duyuşsal bir deneyim sunar. Bu deneyim, günlük yaşamın pratik amaçlarından bağımsızdır ve düşünsel bir değer taşır (Bozkurt, 2014, s. 201).

Bozkurt, Hegel'in "Saltık Tin" kavramının, onun felsefesinde oldukça merkezi bir yere sahip olduğunu belirtir. "Saltık Tin", gerçekliğin idealist evreni ve her şeyin içinde bulunan "Saltık Us"un veya "İde"nin farkına varan bir bilinç düzeyidir. Bu bilinç, kendisiyle örtüşen ve kendi kendinin bilincidir; yani, kendine dönük bir bilinçtir ve yaşamın sınırsız yayılımında sonsuz olarak bulunur. Hegel bu bilinç düzeyini üç temel biçim altında tanımlar: Sanat, Din ve Felsefe. Bu üç alan aracılığıyla insanlık, gerçekten Tanrısal'a yükselir ve Tanrı hakkında bilgi edinir. Hegel'in sistematigi, bu üç alanın birbirine bağlılığını ve bir bütün olarak nasıl işlediğini gösterir. Saltık Tin'in bu üç biçimi, yaşamın tüm yönlerine üstünlük sağlayan bir düzenlilik sunar (Bozkurt, 2014, s. 202).

Hegel'in sanatın rolü üzerine düşünceleri, onun estetik teorisinin önemli bir parçası olarak görülür. Hegel, sanatı, ruhun duyusal bir biçimde ifade edilmesi olarak tanımlar ve bu sayede fikirlerin duyusal bir görünüm kazandığını belirtir. Bu bağlamda, sanat doğa ile ruh arasında bir aracı olarak işlev görür ve bireyin kendini ve dünyayı anlamasında kritik bir role sahiptir. Ayrıca, Hegel'in sanat üzerine düşünceleri, sanatın hem felsefi hem de dini bir süreçle paralel olarak ruhun kendini bilme evrelerinden biri olduğunu öne sürer. Bu süreçte, sanatın sona ermesi, onun kendi içsel sınırlamalarından kaynaklanır: Materyalitenin ruhu tam olarak temsil edememesi. Bu, Hegel'in "sanatın sonu" teorisini şekillendirir; ancak bu son, sanatın tamamen sona erdiği anlamına gelmez, ruhun evriminin ve kendini keşfetme sürecinin bir parçası olarak sanatın sürekli dönüşüm geçirdiğini gösterir. (Summa-Knoop, 2013)

Hegel'in sanatın rolüne dair bu tanımı, onun estetik ve felsefi düşüncelerinin temel bir yansımasıdır. Hegel, sanatı, duygusal ve geçici olan dışsal gerçeklik ile saf ve katıksız düşüncenin arasında bir köprü olarak görür. Hegel için sanat, "mutlak tin" biçimlerinden biri olarak, insanın en yüksek ilgileri üzerine düşünme yoludur. Sanatın temel amacı, eğlence veya rahatlama gibi geçici amaçları aşarak, insanın tinsel bilincini yükseltmek ve kutsal ifade etmektir. Sanat, "İde"yi duyusal bir formda sunarak, normatif bir bütün içindeki yerimizi anlamamıza yardımcı olur. Sanat eseri, kullandığı malzemeleri (taş, çamur, yağlıboya gibi) "İde"yi düşünsel olarak kavrayıp üzerinde düşünebileceğimiz biçimlere dönüştürür. Bu süreç başarılı olduğunda, sanat eseri "idenin duyusal görünüşü"nü sağlar ve güzellik kazanır. Bu anlayışa göre, sanat

sadece estetik bir deneyimden öte, felsefi ve tinsel bir işlev görür, insanın kendini ve evreni anlamasında önemli bir role sahiptir. (Pinkard, 2010, s. 587)

Hegel, sanatın tinin kendini ifade etme biçimi olarak önemli bir yer tuttuğunu savunuyor. Sanatın, rasyonalizmin baskı altında tuttuğu imgelemi serbest bırakma erdemi olduğunu vurgulayarak, sanatın tarih içindeki rolünü ve değerini yeniden tanımlıyor. Bu bakış açısı, sanatı sadece estetik bir nesne olarak değil, aynı zamanda felsefi ve tinsel bir arayışın ürünü olarak gören bir perspektifi yansıtır. Rose'a göre;

"Aesthetics isimli eserinde Hegel, sanatın sembolik, klasik ve Romantik aşamalarındaki gelişimini inceleyerek tinin gerçekleştirilmesinin izlerini aramıştır. Hegel'e göre sembolik sanatta form ve ide arasında sadece "soyut bir birlik" vardır; klasik sanatta ise ide ile sanat eseri arasında tam bir uyum olduğunu söyler, sanatın öznel dönemi olan Romantik sanatta ise ide mutlak "içselliğiyle" kendi bilincine geri çekilir. (Rasyonalizm, Aydınlanma hareketinin nitelediği gibi, "imgelemi baskı altında tutması" erdemiyle Hegel tarafından sanat tarihinden ayrı tutulmuştu" (Rose, 2015, s. 29).

Hegel'in "Estetik Üzerine Dersler" adlı eseri, sanatın tarihsel ve sistematik bir çerçevede incelenmesini sunar. Sanatı üç ana tarzda sınıflandırır: sembolik, klasik ve romantik. Her tarz, sanatın evrimini ve insan ruhunun yansımalarını temsil eder. Ayrıca, sanat dallarını mimari, heykel, resim, müzik ve şiir olarak ayırır. Bu dallar, farklı estetik değerleri simgeler. Ayrıca Hegel, sanat tarihini üç ana döneme ayırır: eski Doğu, antik Grek ve Roma, ve Hıristiyan modernitesi. Bu tarihsel sınıflandırma, onun felsefi sistemine dayanır ve dönemlerin özgün estetik ve felsefi özelliklerini açıklamak için somut örneklerle desteklenir. Örneğin, mimarlık eski Mısır'da sembolik sanat olarak önemliyken, sonraki dönemlerde bu öncülüğünü kaybeder. Hegel bu şekilde, sanatın tarihsel bir fenomen olarak evrimini detaylı bir şekilde ele alır. (Inwood, 1992, s. 42-43)

Rose' a göre, Hegel'in klasik sanata, özellikle de Yunan sanatına bakışını Rose Johann Joachim Winckelmann'ın Yunan sanatındaki form ve "edle Einfalt und stille Grösse" (soylu yalınlık ve sessiz görkemlilik) kavramları arasında bir harmoni olduğunu savunan görüşlerine benzer yönler taşır. Winckelmann, Yunan sanatını idealize ederken, bu sanatın form ve içerik açısından ulaştığı mükemmelliği ve estetik idealini vurgulamıştır. Yunan heykelinin zarafeti, denge ve uyumu, Winckelmann'ın estetik anlayışının merkezindedir. Bu, Hegel'in Yunan sanatını klasik sanatın zirvesi olarak

görmesine paralel bir düşüncedir. Hegel, Yunan sanatını, tinin kendini ideal bir formda ifade ettiği ve insan formunun ilahi olanla uyum içinde tasvir edildiği bir dönem olarak görür. Bu nedenle, Hegel'in estetik teorisinde Yunan sanatı, insanın ve doğanın ideal bir uyumunu yansıtan klasik sanatın en iyi örneği olarak kabul edilir. (Rose, 2015, s.29)

Rose'a göre, Hegel'in "Philosophy of History" (Tarih Felsefesi) adlı eserindeki Yunan ve Musevi tin anlayışları arasındaki karşılaştırma, onun tarihsel süreç içinde tinin nasıl geliştiğine dair genel görüşünü yansıtır. Bu karşılaştırma, aynı zamanda Hegel'in sanat, tarih ve felsefe arasındaki ilişkileri nasıl kavradığının da bir göstergesidir. Hegel için Musevi tininin "duyulardan arınmış" olması ve doğayı "dışsal bir olgu" olarak indirgemesi, bu düşünce sistemini özgürlüğün somut koşullarından soyutlayan bir özelliktir. (Rose, 2015, s.29) Musevilik, Hegel'in analizine göre, Tanrı kavramını soyut ve ulaşılmaz bir ilke olarak konumlandırır. Bu, tinin özgürlük arayışında önemli bir adımdır çünkü tin, bu aşamada kendisini doğanın ötesinde bir gerçeklikle ilişkilendirir ve bu yönüyle özgürleşir. Ancak, bu özgürleşme tam olarak tamamlanmamıştır çünkü tin henüz somut özgürlüğün koşullarını kendi içinde gerçekleştirilmemiştir.

Hegel, sanat üzerine düşünceleriyle pek çok felsefeci, sanat teorisyeni ve sanatçı üzerinde derin bir etki bırakmıştır. Bu etki, özellikle 19. ve 20. yüzyıllarda, estetik teorisi, sanat tarihi ve sanat eleştirisi alanlarında hissedilmiştir. Hegel'in estetik anlayışı, özellikle modern sanatın anlaşılması ve yorumlanmasında önemli bir temel oluşturmuştur.

Joachim Köhler, Georg Wilhelm Friedrich Hegel'in Richard Wagner üzerindeki etkilerini değerlendirirken, Hegel'in Wagner için önemli bir düşünce kaynağı olduğunu vurgular. Köhler'e göre, Wagner, amcası Adolf Wagner ve onun filozof dostu Christian Hermann Weiße'nin etkisinde kalarak Hegel'in felsefesini benimsemiştir. Bu etkileşim, genç Wagner'in Hegel'in eserlerini Dresden'deki son yıllarından çok önce keşfetmesine olanak tanımıştır. Ayrıca Köhler, 1848 Dresden devriminden kısa bir süre önce Wagner'in Hegel'in Tarih Felsefesi ve Ruhun Fenomenolojisi gibi önemli eserlerini okuduğunu belirtir. Wagner kendi otobiyografisi Mein Leben'de , Hegel'in Tarih Felsefesi'nin üzerinde bıraktığı derin izleri anlatır: Hegel'in bu eserini felsefeye giriş olarak seçtiğini, eserin kendisini derinden etkilediğini ve "Mutlak" üzerine düşünme arzusunu artırdığını ifade eder. Hegel'in

zekasına duyduğu hayranlıkla, onu felsefi düşüncenin temel taşı olarak gördüğünü dile getirir. (Baines, 2012, s. 4-5)

Wagner, otobiyografisinde anlattığı üzere, felsefi eğitimine Hegel'i okuyarak başladı. Hegel, Kant'ın ardından dönemin önde gelen filozofu olmuştu. Hegel'i etkileyici ve öğretici bulsa da okuduklarının çok azını gerçekten anladığını fark etti. (Kitcher, 2004, s.15) Wagner'in çalışmalarının, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren gelişen Hegel estetiğinin önemli bir etkisi altında olduğu gözlemlenmektedir. (Sarıtaş, 2018, s. 103)

Ülger'e göre, Richard Wagner, müzikli dramalarında leit-motif tekniğini geliştirmiştir. Bu teknik, eserlerine özgü temaları veya motifleri tekrarlayarak, müziğin anlamını derinleştirir ve izleyiciye dramın ana fikirlerini hatırlatır. Wagner bu teknikle, müziğin geleneksel yapılarından uzaklaşarak "sonsuz ezgiler" yaratmış ve müziksel anlatımı genişletmiştir. Bu yaklaşım, aynı zamanda Hegel'in "kötü sonsuz" düşüncesi ile paralellik gösterir ve Schopenhauer'dan farklılaşır. Wagner, özellikle "Opera ve Drama" isimli yazısında, bu motiflerin dramatik yapı içinde nasıl işlev gördüğünü açıklar. Motifler, eser boyunca çeşitli şekillerde ele alınarak izleyicinin olaylar ve karakterler arası bağlantıları kavramasını sağlar. Ayrıca, Wagner'in eserleri genellikle üç perdeden oluşur, bu yapı Hegelci diyalektik düşüncenin tez, antitez ve sentez adımlarını yansıtır. Wagner'in bu felsefi yaklaşımı, müzikli dramalarında yeni bir bilinçlenme ve düşünsel olgunlaşma sürecini temsil eder ve böylece müzik tarihinde önemli bir yenilik olarak kabul edilir (Ülger, 2014, s. 215).

Windell'a göre, Wagner'in Hegel'in doğrudan etkisi altında kaldığına dair bir olasılığı neredeyse tamamen göz ardı eden erken dönem bilginlerine rağmen, Arthur Drews¹⁰, Hegel'in özellikle büyük tarihsel bireylerin kavramı gibi bazı düşüncelerinin Wagner üzerinde etkili olduğu sonucuna varmıştır. Adorno ise, "Ring" ile Hegel'in tarih felsefesi arasında bazı benzerlikler olduğunu kabul etmiş, ancak Wagner'in bu dram özelliklerini Hegel'den aldığını öne sürmemiştir. Wagner'in ölümünden beş yıl sonra, en parlak eleştirmeni Nietzsche, Wagner'i açıkça bir Hegelci olarak tanımlamış ve müziği "idea" olarak görmüştür. (Windell, 1976, s.40)

¹⁰ Christian Heinrich Arthur Drews (1865-1935) Alman yazar, tarihçi, filozof.

Sonuç olarak, Wagner' in diyalektik bir yapıyı müzikli dramlarında bilinçli olarak kullanıp kullanmadığı veya bu yapının eserlerine Hegelci düşünceden dolayı olarak mı yansıdığı konusunda kesin bir kanıt olmasa da onun felsefeye ve özellikle Romantik Dönem'in felsefesine olan ilgisinin eserlerine yansıdığı açıktır. Hegel'in felsefesi, tarihsel süreçler ve fikirlerin gelişimi üzerine odaklanırken, Wagner'in müzikli dramları da karakterlerin ve temaların evrimini, bir tür bilinçlenme ve dönüşüm süreci olarak dramatize eder. Wagner'in müziği ve operaları, Hegel'in idealin ifadesi üzerine düşüncelerini somut bir biçimde yansıtarak, sanatın birey ve toplum için ruhsal ve felsefi bir arayışın merkezinde yer alabileceğini kanıtlar. Bu nedenle, sanatın ve felsefenin birbirine bu derin bağlılığı, kültürel ve entelektüel mirasımızın zenginleşmesine katkıda bulunur ve insan deneyiminin evrensel boyutlarını keşfetme yolculuğumuzda bize rehberlik eder.

2.3 Feuerbach'ın Dünya Görüşü

Ludwig Feuerbach, 19. yüzyılın ortalarında felsefi düşüncenin seyrini önemli ölçüde etkileyen bir filozoftur. Genç Hegelciler arasında öne çıkan ve Karl Marx gibi düşünürler üzerinde derin bir etki bırakan Feuerbach, özellikle dinin eleştirisine ve insan merkezli bir dünya görüşünün geliştirilmesine katkılarıyla tanınır. Feuerbach'ın felsefesi, Hristiyanlığı ve genel olarak dini, insanın kendini anlama ve dış dünyayı yansıtma çabasının bir ürünü olarak ele alır. Bu yaklaşım, onu döneminin en radikal düşünürlerinden biri yapar ve sonraki düşünce akımları üzerinde kalıcı bir etki bırakır. Windell, Feuerbach'ın Genç Hegelciler ile ayrımını şöyle yorumlamıştır:

"Marx dışında Genç Hegelciler arasında en iyi tanınandır ve 84'lerde Marx'tan daha önemliydi. Hegelci diyalektiği Hristiyanlığa uygulayan ve böylece onu tamamen insani, tarihsel bir olguya indirgeyen genç akademisyenler üçlüsünden biriydi -diğerleri David Friedrich Strauss ve Bruno Bauer'di-. Feuerbach, Hegel'in Weltgeist'ını ilk gerçeklik olarak maddi dünya ile değiştirerek diğerlerinden bir adım daha ileri gitti" (Windell, 1976, s. 29).

Feuerbach'ın din eleştirisi onu, bazılarına göre Aydınlanmanın bir öncüsü, diğerlerine göre ise bir tehdit olarak göstermiştir. Ona göre din, insanın kendi özünün ve gerçek insanî yaşamın özelliklerinin bu dünyanın ötesine, hayali bir alana aktarılması sonucu oluşan bir tür yanılsamadır. Feuerbach, hem teoloji hem de metafiziğin yerini bilimsel

bilgiye dayanan bir felsefenin alacağını savunarak, insan hayatı, bilgisi ve değerlerinin doğalcı bir yorumunu öne süren "gelecek felsefesi"ne çağrıda bulunur. İnsan olmanın anlamını kavrayabilmemiz, sadece yaşayan doğanın bir parçası olduğumuzun farkındalığıyla değil, aynı zamanda insanların sosyal varoluş koşulları altında doğamızın nasıl evirildiğini ve diğer hayvanlardan nasıl niteliksel farklılıklar gösterdiğimizi kabul ederek mümkündür. İnsanlık hali, topluluğumuzun duygusal, duyusal ve zihinsel kapasitelerimizi nasıl şekillendirdiği üzerinden anlaşılır. (Philip Kitcher, 2004, s. 15)

Marx'a göre, Feuerbach, dini özü insanın özüne indirger. Ancak bu insan özü, her bireyin doğasında bulunan soyut bir kavram değil, gerçekte toplumsal ilişkilerin tümünü kapsar. (Engels, 1999, s. 68)

Batı düşüncesinde, Aydınlanma sonrası din anlayışı ciddi bir dönüşüm geçirmiş ve insan merkezli bir perspektife bürünmüştür. Bu dönemde, insanın Tanrılaştırılması ve Tanrı'nın insanileştirilmesi fikirleri öne çıkmıştır. Ludwig Andreas Feuerbach'ın yansıtma teorisi bu değişimin önemli örneklerinden biridir. Feuerbach'a göre, din, insanın ihtiyaçlarının bir yansımasıdır ve Tanrı, insan suretinde düşünülerek oluşturulmuştur. Bu teori, dini, aşkın bir nesne olmadan sadece insani ihtiyaçlar üzerinden açıklar ve dini inancın doğasını yeniden değerlendirir. (Yıldırım, 2010, s. 66) İnsan, dini aracılığıyla kendi değerlerini bir başka varlığa aktararak kendini inkâr eder ve bu da yabancılaşmaya yol açar. Feuerbach, Tanrıyı insanın gerçekleşmemiş ideallerinin bir yansıması olarak görür; iyilik, adalet, hikmet ve aşk gibi kavramlar idealize edilerek hayali bir tanrısal alanda var olurlar. Feuerbach'a göre, insan kendini anladığında aslında Tanrı'yı anlamış olur. (Akdemir, 2003, s. 345)

" İşte o sırada Feuerbach'ın "Hıristiyanlığın Özü" kitabı çıktı. Sözünü esirgmeden materyalizmi yeniden tahta çıkararak, bu çelişkiyi bir çırpıda toz etti. Doğa her türlü felsefeden bağımsız olarak vardı; o, kendimiz de doğanın ürünleri olan biz insanların, üzerinde büyüdüğümüz temeldi; doğanın ve insanların dışında hiçbir şey yoktu, ve bizim dinsel muhayyilemizin yarattığı üstün varlıklar sadece, bizim kendi öz varlığımızın hayali yansımaları idi. Büyü bozulmuştu; "sistem" parçalanmış ve bir kenara atılmıştı, çelişki, sadece muhayyilede var olan birşey olarak, çözülmüştü. - Bu kitap hakkında bir fikir edinebilmek için, onun özgürleştirici etkisini bizzat yaşamış olmak gerekir. Coşku herkesi sardı: Hepimiz bir anda Feuerbachçı olduk. Marx'ın yeni görüşü nasıl coşkuyla selamladığı ve bütün eleştirel

kayıtlarına karşın- ondan ne derecede etkilendiği, "Kutsal Aile"de' okunabilir. " (Engels, 1999, s.20)

Feuerbach için felsefe, insanın kendisi ve dünya hakkındaki anlayışını derinleştiren bir araçtır. Onun antropolojik materyalizmi, insan varoluşunu ve bilincini, onların doğa ve toplumla ilişkileri üzerinden açıklamaya çalışır. Feuerbach'a göre, insanlar kendi gerçekliklerini yalnızca diğer insanlarla ve çevreleriyle etkileşimleri yoluyla kavrayabilir.

Sanat meselelerindeki görüş ayrılıkları, tıpkı insan hayatı ve şeyler hakkında neredeyse tüm çelişkili iddialar gibi, insanların daha önce inceleme yapıp yapmamalarına bağlı olarak benimsedikleri temel felsefi kavramlara bağlıdır. Wagner, Schopenhauer'ın derin pesimist felsefesi zihnini aydınlatıp insanlar ve şeyler hakkındaki kavrayışını olgunlaştırmadan önceki günlerinde, Ludwig Feuerbach'ın iyimser antropolojik görüşlerine hevesle sarılmıştı; Feuerbach ile birlikte, Tanrı fikrini insan ruhunun gölgesi olarak, tüm dinlerin özünü saf ve basit bir şekilde insan olarak görmeye ve sanatta, yeryüzü şeylerinin son ve nihai çiçeğini görmeye hazırды. (Dannreuther, 2009, s. 12)

Wagner, Feuerbach'ın *Gedanken über Tod und Unsterblichkeit* (Ölüm ve Ölümsüzlük Üzerine Düşünceler) başlıklı 1830 tarihli eserinden çok etkilendi. Ludwig Feuerbach'ın eserinde, insanlık tarihinin eski dönemlerinde bireylerin toplulukla olan organik ilişkilerine dikkat çeker. Bu dönemlerde, özellikle Ortaçağ Katolikliği'nde, bireylerin varoluşları, Hıristiyan topluluğuna olan bağlılıklarıyla tanımlanıyordu. Ancak Feuerbach'a göre, Protestanlıkla birlikte bireyler daha özerk ve yalıtılmış hale gelmiş, bu da insanları sosyal bağlardan yoksun bir boşluğa sürüklemiştir. Bu değişim, Feuerbach'ın insan doğası ve toplum arasındaki ilişkiler üzerine düşüncelerini yansıtır.

Wagner, Feuerbach'ın görüşlerinden etkilenecek sevgiyi toplumu bir arada tutan temel güç olarak görmüştür. Wagner için sevgi, insanın özgürleşmesini sağlayan ve doğanın tümünü birleştiren bir güçtür. İnsan, kişisel arzularından vazgeçip sevgisini evrensel değerlere yönelttiğinde, egoist bireycilikten sıyrılarak sanat ve toplumla bütünleşir. Bu durum, insanın kendini aşarak üstün bir varlık olmasını mümkün kılar. (Saritaş, 2018, s. 96)

Feuerbach, Wagner için, bireyin geleneksel otorite inançlarından kurtulması gerektiğini savunan radikal bir düşünür olarak önem kazanmıştır. Wagner, Feuerbach'ın din eleştirilerini siyasi ve ekonomik alana taşıyarak, Alberich'in Ren altınını sermayeye dönüştürmesi gibi, maddi değerlerin köleleştirici etkisini ele almıştır. Bu eserlerde, yasalar ve güç, insanları yöneten ve sınırlayan faktörler olarak işlenir. Wagner ve Feuerbach, gerçekliğin sürekli değişimde olduğunu ve hayalin sabit kaldığını vurgularlar. Bu düşünceler, Wagner'in "Ring" ve "Parsifal" eserlerinde işlenmiş ve Wagner'in felsefesi, yeni metafizik kaygılara rağmen, bu temalarla zenginleştirilmiştir. (Vazsonyi, 2020)

Richard Wagner ile Ludwig Feuerbach arasındaki ilişki, felsefenin nasıl bir ilham kaynağı olabileceğini ve sanatsal yaratımı nasıl etkileyebileceğini açıkça ortaya koyar. Feuerbach'ın 1843 tarihli "Geleceğin Felsefesinin İlkeleri" adlı eseri, sevgi ve duyguyu yeni felsefenin temeli olarak öne sürerek dikkat çeker. Wagner, Feuerbach'ın yazılarını okuduğunda bu fikirlerden büyük ölçüde etkilendiği bilinmektedir (Kitcher & Schacht, 2004, s. 16).

Ekren'e göre, Wagner'in "Nibelung Yüzüğü" eserinde, Feuerbachçı tezlerin somutlaşmış halleri açıkça görülmektedir. Feuerbach, "Geleceğin Felsefesinin İlkeleri"nde yeni felsefesinin temelini sevginin hakikati ve duyumsamanın hakikatine dayandırır. Bu yeni felsefenin, insanların sevgide ve duyumsamada kabul ve itiraf ettikleri hakikat olduğunu belirtir. Feuerbach'a göre, bu felsefe, duyumsamanın bilinç düzeyine çıkarılmış özü olup, her insanın yürekte onayladığı şeyi akılda ve akılla kabul eder. Bu görüşler, "Nibelung Yüzüğü"nde Siegfried ile Brünhilde arasındaki aşkın ve sevginin, soyut ya da metafizik bir sevgi olmayan, gerçek insanlar arasındaki sevginin ifadesi olarak somutlaşır (Ekren, 2016, s.140).

Feuerbach'ın bu düşünceleri, Wagner'in "Geleceğin Sanat Eseri" adlı kendi manifestosunda da karşılık bulmuştur. Wagner, bu eseri Feuerbach'a ithaf etmiştir.

"Saygıdeğer Beyefendi, bu çalışmayı sizden başka kimseye ithaf edemem çünkü bununla sizin malınızı size tekrar geri vermiş oluyorum. Yalnızca bu arada sizin malınız olarak kalmayıp sanatçının malı haline geldiği için nasıl bir yaklaşım göstereceğim konusunda pek emin olamadım: Acaba siz filozof bir insan olarak bu malı, bağışladığımız sanatçı insanın elinden tekrar geri almaya tenezzül eder miydiniz? Ancak tarafınızdan bana bahşedilen

yüreklenmeye karşı en azından şükranlarımı göstermek için duyduğum arzu ve derinden hissettiğim sorumluluk, bu husustaki şüphelerime ağır bastı " (Wagner, 2023, s.55).

Feuerbach, duyguların ifadesinin, başlangıçta öznel olan bir şeyi nesnel bir hale getirebildiğini savunur. Bu düşünce, Wagner üzerinde etkili olmuş olabilir. Feuerbach'a göre, müzik "nesnelleştirilmiş duygu" olarak işlev görür ve böylece yeni ve daha yüksek bir nesnel gerçeklik dünyaya gelir. Müzik yaparken ve deneyimlerken bu daha yüksek gerçekliğe girebilir ve ona ulaşabiliriz. Müzik veya aşk gibi yüceltilmiş biçimlerle, insanın hayati doğasını ifade ederken, bu tür şeyler bize kendilerinden daha yüksek bir tür insan gerçekliği sunar ve böylece en yüksek özgüven türlerine ulaşmamızı sağlar (Kitcher & Schacht 2004, s.17).



3. WAGNER'İN GESAMTKUNSTWERK ANLAYIŞINDA SANATLARIN İŞLEVİ

Magee'ye göre, "Wagner, 'bir haksızlık dünyasında' yaşadığımızı ve bunun 'adil bir dünya' ile değiştirileceğine inandığı için, bir anlamda geleceği için yaşıyordu. Denklem (şu an = kötü) ve (gelecek = iyi) tüm düşüncelerine yayılmıştı. Sadece şimdiki zamanda ve şimdiki zaman için yaşayan insanların, hiçbir şeyin olması gerektiği gibi olmadığı mahvolmuş bir düzen içinde kendi başına bırakılmış yaratıklar olduğuna inanıyordu. Çünkü değerli olan her şey gelecekte yatıyordu, ona arzu edilen her şeyi 'geleceğin x'i' olarak tanımlıyordu. Mevcut durumlardan çok farklı olan tiyatronun arzu edilen hali 'geleceğin tiyatrosu' idi. Bestelenmesi gerektiği gibi opera 'geleceğin operası' idi. Doğru tür müzik 'geleceğin müziği' idi. Gerçek değerler 'geleceğin değerleri' idi. Bu böyle devam eder. Bu, kelimenin tam anlamıyla ütopyacıdır, mükemmelliğin gelecek yıl, gelecek on yılda ya da gelecek nesilde bizimle olacağına inanmak. Wagner, geleceği zaten zihninde yaşadığı bir ülke olarak sürekli konuşuyordu" (Magee, 2001, s.50).

Wagner'e göre, müzik dünya fikirlerini içeren fenomenlerde tasvir edilmeyen, bunun yerine dünyanın kendisinin kapsamlı bir fikri olan bir sanat formudur. Müzik, dramayı tamamen içinde barındırır, çünkü drama, müziğin dünyayı ifade eden tek yeterli fikridir. Bu şekilde drama, şiirin sınırlarını aşar; tıpkı müziğin diğer tüm sanatları, özellikle görsel sanatları aştığı gibi, etkisi yalnızca yüce olanda yatar.

Modern zamanlarda izleyiciler, dans konserleri ve baleleri izlemekten, müzik dinlemekten ve şiir okumaktan keyif alırlar. Ancak, bu sanat formları bir araya getirilip bütünlüklü bir hikaye oluşturduğunda, Wagner'in 'Gesamtkunstwerk' olarak adlandırdığı şeyi gerçekten kapsarlar. Curtis'e göre, Wagner'in bu yeni gelişen drama tarzını kapsayacak gerçek bir terime sahip olmadığı ilginçtir. Çağdaşları, onun eserlerini tanımlamak için 'musikdrama' terimini kullanmışlardır: tam olarak opera olmayan, ancak başka bir şey de olmayan bir tür. Wagner, eserlerini "Bühnenfestspiel [sahne-festival-oyunu]" olarak tanımlamış olabilir , ancak sanatını yaparken tüm sanat

formlarını bir araya getirmeyi amaçladığını düşündüğümüzde, bu tanım onun amacını daha iyi ifade eder. Görsel sanatları, ana üçlü (dans, müzik ve şiir) karışımına ekleyerek tüm sanat formlarını birleştirmeyi hedeflemiştir. Bu büyük tasarım, festival benzeri bir atmosfer yaratır, ancak bu bütünlük fikri, daha küçük bir ölçekte de olsa, bir müzik dramasında bulunabilir. (Courtis, 2012, s.14)

Lippmann' göre, Wagner, estetik alanında iki farklı bağlılık ve düşünce arasında derin bir çelişki yaşamış ve bu çatışmayı çözmeye yönelik kırk yıllık karmaşık bir çaba sarf etmiştir. Bu, onun düzyazı eserlerinde ve operalarında izlenebilir. 19. yüzyıl müzik estetiğinde, saf enstrümantal müziğin yükselişi büyük bir yenilik olarak ortaya çıkmış ve Beethoven'ın müziği bu konuda yeni bir anlayış gerektirmiştir. Wagner, müziğin dramatik sanatla birleşmesinin, müziğin özerkliğinin değerlerinden ödün vermeyeceğini, aksine en yüksek tatminini bulacağını savunmuştur. Müzik, ifade gücünü artırma yolunda ilerlerken, şiir olmadan bu yeteneklerini geliştiremiyordu. Wagner, senfoni çerçevesinde anlamsız görünen modülasyonların, dramatik bağlamda çok daha anlamlı ve tatmin edici olduğunu belirtmiştir. Wagner, müziğin ifade niteliklerini belirsiz ve insan özelliklerinden yoksun olduğu için yetersiz bulmuş ve müziğin geleneksel yapısal özelliklerine eleştirel yaklaşmıştır. Bu çatışma, Wagner'in mutlak müzik idealini, geleceğin sanat eserinde güçlü bir şekilde ifade edilen ters yönlerdeki eğilimlerle uzlaştırma çabasını belirlemiştir. (Lippman, 1958, s.217-220)

Sanatın evrenselliği ve insanlık tarihindeki derin kökleri, sanatçıların ifade biçimleri ve yöntemleriyle kendini gösterir. Bu bağlamda, Wagner'in sanata dair görüşleri, sanatın özü ve üç ana yeteneğin birleşimi üzerine önemli bir perspektif sunar. Wagner'e göre, insan sanatının üç temel yeteneği – dans, ses ve şiir – birbirinden ayrılmaz ve bu yetenekler, sanatın en saf ve özgün ifadeleri olan lirik eserlerde olduğu gibi, daha yüksek bir mükemmellik seviyesine ulaşan tiyatrodaki da kendini gösterir. Wagner, sanatın bu üç bileşeninin, sanatın tezahürü için gerekli koşullar oluştuğunda bir araya gelerek "üçü-bir" ifadelerini oluşturduğunu vurgular. Ona göre, bu üç kız kardeş – dans, ses ve şiir – sanatın halka dansında fiziksel ve ruhsal olarak birbirlerine sıkı sıkıya bağlıdır. Bu birliktelik, sanatın doğasında var olan hareketi ve canlılığı temsil eder. Ancak bu bağ çözüldüğünde, her biri cansız ve mekanik hale gelir.

Sanatçının yaratıcı sürecinde, bu üç yetenek arasındaki etkileşim ve birbirine olan bağımlılık, sanatın canlı ve özgün kalmasını sağlar. Wagner'in ifade ettiği gibi, bu üç yetenek, sarmaş dolaş bir halde birbirlerine olan bağlılıkları ve özgürlük dürtüleriyle birleşir. Bu birleşim, sanatın gerçek anlamda özgür ve yaratıcı olmasını mümkün kılar.

Yalnız olan sanat özgür değildir, çünkü sevgisizlik içinde sınırlı ve bağımlıdır; birlikte olan sanat ise sevgi içinde sınırsız ve bağımsızdır.

Bu bölüm, Wagner'in sanat anlayışını ve üç ana yeteneğin birbirine olan bağlılığını inceleyerek, sanatın evrensel doğasını ve insanlığın kültürel mirasına olan katkısını irdelemeyi amaçlamaktadır. Wagner'in sanatın özü ve birleşik yapısı hakkındaki görüşleri, sanatsal yaratımın doğasını ve sanatın insan deneyimindeki rolünü daha derinlemesine anlamamıza yardımcı olacaktır.

3.1 Müzik

Gesamtkunstwerk kavramında müzik, sadece bir sanat dalı olmanın ötesinde, diğer sanat formlarını birleştiren ve güçlendiren bir unsur olarak yer alır. Wagner'in yazılarında, müziğin insan doğasından kopmaması ve doğal duyguları yansıtması gerektiği vurgulanır. Gesamtkunstwerk'in idealinde, müzik hem bağımsız bir sanat formu olarak hem de diğer sanatlarla uyum içinde çalışan bir araç olarak önemli bir rol oynar. Wagner'in bu kavramı, sanatın evrensel ve bütüncül bir ifade biçimi olarak gelişimine önemli katkılar sağlamıştır.

Richard Wagner, Gesamtkunstwerk kavramını geliştirirken, müziğin bu kavram içindeki merkezi rolünü vurgulamıştır. Wagner, müziğin ve armoninin, insan duygularını ve ihtiyaçlarını yansıtan bir sanat formu olarak nasıl evrilmesi gerektiği üzerine derinlemesine düşünmüştür.

Wagner'e göre, armoni, benzer ses malzemesinin birleştirilmesi ve birbiri üzerine yığılmasıyla aşağıdan yukarıya doğru dümdüz bir sütun halinde gelişir. Geleceğin Sanat Eseri'nde Wagner şöyle yazar; "Bu tür sürekli yeniden yükselen yan yana iliştirilmiş sütunların sonu gelmez değişimi, tek mümkün mutlak armonik hareketin enine doğru olması sonucunu doğurur" (Wagner, 2023, s.112). Armoninin bu yatay hareketi, onun doğasında bulunan zarafeti ve ritmi tanımlarken, aynı zamanda renkli ışık değişimlerinin bitmek bilmeyen çeşitliliğiyle kendini yeniden oluşturmasını sağlar.

Wagner, armoniyi, "*kendini yeniden oluşturmayı gecerebildiği ebedi bereketli kaynaktır*" olarak tanımlar ve bu kaynağın "*çaresiz -istemsiz keyfilik gereği yeniden kendinin sebebi olan- değişimi harekete geçiren ve canlandıran yaşam nefesi bizzat sesin varlığıdır, akılermez, her şeye kadir kalp özleminin nefesidir*" der. (Wagner,

2023, s.112). Bu ifadeyle, armoninin sonsuz döngüsünü ve yaşamla olan bağlantısını vurgular.

Wagner, armoninin başlangıcı ve sonu olmadığını belirtir: *"Bu yüzden armoni krallığında başlangıç ve son yoktur, tıpkı mesnetsiz, kendi kendini yiyip bitiren duygu ateşinin, kaynağından bihaber, yalnızca kendi olduğu gibi, kendini istemek, özlemek, kendine saldırmak, hasret çekmek - sönüp gitmek, yani herhangi bir şeyde tatmin olamadan ölmek, yani ölmeden ölmek, böylece hep yeniden kendine geri gelmek"* (Wagner, 2023, s.113). Bu ifadeyle, armoninin sürekli değişim ve dönüşüm içindeki yapısını açıklar.

Wagner ayrıca, sözün gücünü ve armoni içindeki rolünü de ele alır: *"Söz, gücü elinde tuttuğu sürece başlangıca ve sona hükmetti; armoninin uçsuz bucaksız dibine battığında, artık yalnızca 'ruhun inlemesi ve ah çekmesi' haline geldiğinde"* (Wagner, 2023, s.113). Bu noktada, sözün armonik düzen içinde nasıl yer aldığını ve nasıl dönüştüğünü açıklar. Armoni, ritimden bağımsız olarak, kendi yasalarını ve düzenini oluşturur ve bu düzen, *"artık sonsuz çıkışı için yasaları bizzat kendisi koymak zorunda kaldı"* (Wagner, 2023, s. 112-115).

Wagner, armoninin diğer sanatsal becerilerle uyumunu da tartışır: *"Armoninin yapısına insanın diğer sanatsal becerileri uygun düşmez: Kendini ne beden maddi olarak belirli hareketlerinde ne de düşünmenin kati sonucunda yansıtmayı becerebilir"* (Wagner, 2023, s.114). Armoni, doğanın kudreti gibi algılanabilir ama tam olarak kavranamaz. Bu nedenle, armoni kendi temelinden yasalar oluşturmalı ve bu yasalara itaat etmelidir. Armonik dizinin benzerliğin doğasına göre temellendirilmiş yasaları, *"keyfi olasılıkların toleransına etkin bir sınır koyan muazzam bir ölçü halinde bir araya gelir"* (Wagner, 2023, s.114).

Wagner'in armoni üzerine görüşleri, armoninin yapısal ve estetik doğasını derinlemesine anlamamıza yardımcı olur. Armoni, benzer ses malzemelerinin bir araya gelmesiyle oluşur ve kendi yasalarını oluşturarak sürekli bir döngü içinde kendini yeniden yaratır. Bu döngü, sanatın diğer formlarıyla olan ilişkisini ve harmonik yapıların zamansal düzenini anlamamızı sağlar.

Operanın yükselişini Barok dönemin başlangıcı için bir sınır olarak kullanan Wagner'in, kendi görüşüne göre halk müziğinden esinlenen bu akımın önemine ilişkin görüşleri, yazıları boyunca radikal bir şekilde değişmiştir. Müziğin Rönesans döneminde armoni alanında kaydettiği en büyük ilerleme olan çok sesliliğin reddedilmesini, erken opera tarzının bir sonucu ve müziğin gelişiminde önemli bir

dönüm noktası olarak gördü. Başta Weber olmak üzere, seçtiği tür açısından kendinden öncekilerin mirasçısı olan Wagner, bir tür muammayla karşı karşıyaydı: Bir Romantik olarak Wagner, eserlerini yaratırken halk yönüne, özellikle de melodiler için ilham kaynağı olarak halk şarkılarına dayanması gerektiğinin farkındaydı. Yine de, doku yoğunluğu ve armonilerin dikkatli kontrolüyle kendisini Bach'ın tarzının mirasçısı olarak gördüğü için, Wagner kontrpuan sanatına ve bu sanatın Palestrina'dan Bach'a kadar giderek daha gelişmiş bir armonik dil yaratılmasına izin vermesine karşı bir borç hissetmiştir. Şimdi operanın armoni pahasına melodiyi vurgulayarak gelişmesiyle birlikte, Wagner bir şekilde kendi tarzı üzerindeki bu iki önemli etkiyi uzlaştırmak zorunda kalmıştır. (Anbari, 2007, s. 133)

Wagner'e göre, müzik diğer sanatlardan farklı olarak, toplumsal ve bireysel özelliklerden beslenir. Müziğin kuralları ve ekolleri genellikle belirli bir sanatçının bireyselliğinden türemiştir. Bu sanatçılar etrafında toplanan ve onları taklit eden loncalar oluşturulmuştur. Bu ekoller ve loncalar, müzik tarihi boyunca genişleyerek ve iç içe geçerek yeni formlar oluşturmuşlardır. Büyük ustalar, müziğin yapısını bireyleştirerek önemli dönüşümlere yol açmıştır. Haydn ve Mozart, bu büyük ustalardan ikisidir. Beethoven, bu büyük ustaların ardından gelen ve müziğin mutlak formunu paramparça eden en büyük müzikal kişilik olarak tanımlanır. Onun son senfonisi, müzik sanatında bir dönüm noktasıdır. Beethoven'dan sonra, onun seviyesinde bir başka deha gelmemiştir ve mutlak müziğin koruyucu meleği artık böyle bir dehaya ihtiyaç duymamaktadır. (Wagner, 2023, s.116-117) Bu düşünceler, müziğin tarihsel gelişimini ve büyük sanatçıların rolünü vurgulayarak, sanatın gelecekteki yönelimi hakkında derin bir bakış açısı sunmaktadır.

Richard Wagner'ın 1860'ta yayımladığı "Geleceğin Müziği" (Zukunftsmusik) başlıklı makalesi, müziğin sadece çağdaş olmakla kalmayıp, aynı zamanda geleceği şekillendirmesi gerektiğini savunan bir vizyonu ifade eder. Wagner, "Tristan und Isolde" gibi devrimci eserlerinde kromatizmi tanıtarak müzik tarihinde derin bir iz bırakmış ve müziği, sürekli ileriye doğru hareket eden aktif bir güç olarak görmüştür. Bu bakış açısı, Hegel ve Feuerbach gibi filozofların düşüncelerinden beslenmiştir; tarih, insan olaylarını daha iyi anlama ve insan kaderini yönetme doğrultusunda ilerleyen bir diyalektik olarak görülür ve sanat yoluyla özgürlüğün artırılması vurgulanır. Wagner'ın düşünceleri, Hegel'in tarih felsefesinden ve Feuerbach'ın zaman ruhu (Zeitgeist) kavramını ilerleme ile ilişkilendirmesinden güçlü bir şekilde etkilenmiştir. Wagner için müziksel yenilik, teknik bir evrimden çok, zamanın ruhunu

yansıtma ve ilerletme misyonunu taşır. Opera eserlerinde, özellikle "Die Meistersinger von Nürnberg"de, Wagner bu teorisini uygular; yeni harmonik ve melodik yapılarla geleneksel formları tazeleyerek, müzik mirasına saygı gösterirken yenilik ihtiyacını dengeler. Bu opera, yeni fikirlerin geleneksel formları nasıl yeniden canlandırabileceğini ve geçmişi onurlandırırken geleceği nasıl kucaklayabileceğini gösterir. (Scruton)

Dolayısıyla, Wagner'in müziğin geleceğe yönelik doğasını vurgulaması, geçmişten tamamen kopmak değil, ondan evrilerek ilerlemektir. Gelenek, Wagner için atılması gereken bir kısıtlama değil, üzerine inşa edilmesi gereken sağlam bir temeldir. Wagner'in fikirleri, bestecileri ve sanatçıları, klişeleri aşarak gerçekten ilham verici ve sanat formlarını yeniden tanımlayacak şekilde sürekli yenilik yapmaya teşvik eder.

Wagner'in Geleceğin Müziğine getirmek istediği yeniliklerde özellikle üç önemli unsur eserlerine damgasını vurur: kromatizm, leitmotif ve sonsuz ezgi.

Ekren'e göre, *"İlkin güçlü bir kromatizm ve ağırlıklı bir disonans yapı ortaya çıkar. Atonal müzik gücünü ve geleceğini Wagner'in ellerinde bulur. En ünlü eseri Tristan ve Isolde'nin girişindeki Tristan akoru devrimin en güçlü habercisidir. Müziğe inanılmaz bir anlam ve derinlik hatta gerginlik katan olağanüstü disonans akor müthiş bir etki yaratır"* (Ekren, 2016, s.130).

Bu bağlamda, Wagner'in eserlerinde kromatizm ve disonansın nasıl kullanıldığını anlamak önemlidir. Wagner'in müziğinde, armonik yapıların kromatik hareketleri ve disonans yapıları, müziğe derinlik ve gerginlik katan unsurlardır. Kromatizm, melodik ve harmonik sınırları genişleterek müziğe daha fazla ifade ve duygu katarken, disonanslar müziğin dramatik etkisini artırır. Tristan ve Isolde operasının girişindeki Tristan akoru, Wagner'in kromatizm ve disonans kullanımıyla ilgili en çarpıcı örneklerden biridir. Bu akor, müziğin yapısında devrim yaratacak bir yenilik olarak kabul edilir. Ekren'in de belirttiği gibi, *"Müziğe inanılmaz bir anlam ve derinlik hatta gerginlik katan olağanüstü disonans akor müthiş bir etki yaratır."*

Wagner'in kromatizm, leitmotif ve sonsuz ezgi kullanımı, müziğin geleceğinde önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilir ve bu unsurlar, onun eserlerinin derinliğini ve etkisini arttıran temel bileşenlerdir. Bu yenilikler, Wagner'in müziğini yalnızca döneminin ötesine taşımakla kalmaz, aynı zamanda sonraki bestecilere de ilham kaynağı olur.



Şekil 3. Tristan Akoru

Kaynak: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/537011>

Tristan'ın ilk akoru, 'Tristan akoru' olarak bilinir ve müzik tarihindeki en ünlü akor olarak kabul edilir. İçinde iki disonans barındırır ve bu, dinleyicide çözüm için yoğun bir arzu yaratır. Ardından gelen akor, bu disonanslardan sadece birini çözer, böylece bir yandan çözüm sağlanırken diğer yandan çözülmemiş bir gerilim bırakır. Bu süreç, müzik boyunca devam eder; her akor değişiminde bir şeyler çözülür ama tam olarak çözülmez, böylece her an müzikal kulak kısmen tatmin edilir ama aynı zamanda hayal kırıklığına uğrar. Tüm uyumsuzluklar sadece eserin son akorunda çözülür ve bu, her şeyin sonudur. Müziğe eğitim almamış olan okuyucu bile bunun devrim niteliğinde bir kompozisyon olduğunu takdir edebilir. Tristan akoru, neredeyse tamamen uyumsuzluklardan oluştuğu için 'modern müzik'in başlangıç noktası olarak görülmüştür. Yüzyıllar boyunca tonalite egemendi, ancak Tristan akoru analiz edilemezdi ve birçok çağdaşa göre tüm mevcut kuralları çiğnemişti. (Magee, 2001, s.166-167)

Eric Chafe, Tristan akorunun, tonalite ve atonalitenin bir bileşimi olduğunu savunuyor. Çoğunlukla, eserdeki tonalitenin onaylanması, Liebestod'un (Aşk Ölümü) en yüksek ifadesi olduğu romantik bakış açısına karşılık gelirken, atonaliteye eğilim (belki de en yakın örneği, üçüncü perdede Tristan'ın laneti ve yeniden düşüşüne yol açan müzikte görülen) Schopenhauer'in olumsuz ya da pesimistik bilgeliğine çok daha yakın bir şeyi yansıtır. Bu iki eğilim, eser boyunca sürekli olarak aşk ve varoluşun yanılması veya rüyası ile altındaki trajik gerçeklik arasındaki semboller olarak etkileşir. (Chafe, 2005, s.15)

Sandner'e göre, Wagner'in armonik ve melodik stili, "Tristan ve Isolde" adlı eserinde ne drama, ne müzikal drama, ne de opera olarak adlandırılabilir bir biçimde, akıcı

geçişler ve renklerin sanatı haline gelmiştir. Bu eser, Arnold Schönberg ve György Ligeti'nin kompozisyon anlayışlarına zemin hazırlamış ve müzik tiyatrosunun en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilmiştir. Sandler, Wagner'in bu eseriyle klasik Batı müziğinin fonksiyonel armoni kurallarını yıktığını ve bunu özellikle "Tristan akoru" ile başardığını belirtir. Fa – si – re diyez – sol diyez seslerinden oluşan bu akor, yönelimi belli olmayan ve tınların geleneksel çözülüm hareketlerini sekteye uğratan bir doğaya sahiptir. Uzmanlar arasında bu akorun hangi tonaliteyle ilişkilendirilmesi gerektiği konusunda hâlâ bir anlaşmazlık bulunmaktadır; la minör mü, fa diyez minör mü, yoksa tamamen atonal mi olduğu belli değildir (Sandner, 2013).

Wagner'in müziği, harmoni ve melodi anlayışına radikal yenilikler getirdi, özellikle "Tristan Akoru" gibi karmaşık armonik geçişlerle tanınır. Bu yenilikler, müzik teorisine önemli katkılar sağlamış ve sonraki bestecilere ilham kaynağı olmuştur. Ayrıca, Wagner operalarının orkestrasyonu son derece güçlü ve yoğundur; geniş bir orkestra kullanarak dramatik ifadeyi artırmıştır. Orkestra içinde yeni enstrümanlar ve ses düzenlemeleri ekleyerek modern orkestrasyonun temellerini atmıştır.

Sandler, "Tristan ve İsolde"nin büyüklüğünü, yoğunluğunu, armonik karmaşıklığını ve enstrümantasyon sanatını vurgular. Clara Schumann gibi çağdaşları arasında nahoş duygular uyandırmış olsa da, bu eser mitolojik güç ve hayalgücü ile birleşen şehvetiyle müzik tiyatrosunda daha önce görülmemiş bir seviyeye ulaşmıştır. Sandler, Wagner'in bu eseriyle klasik armoni kurallarını sorgulayan ve tonalitenin sınırlarını zorlayan "göçebe akor" kavramının ilk adımlarını attığını belirtir. Kesin olan, bu eserin büyük bir ifade gücüne sahip bir sınır aşımı olduğudur. (Sandner, 2013)

Wagner, operanın sadece müzikal bir gösteri olmaktan çıkıp, dramatik bir sanat formu olarak ele alınması gerektiğini savunmuştur. Bu bağlamda, orkestra ve vokal bütünlüğü üzerine yoğunlaşmış, şan partilerini ve orkestrasyonu operanın dramatik yapısına hizmet edecek şekilde düzenlemiştir. Orkestra, Wagner için dramatik akışın ayrılmaz bir parçasıdır ve eserlerindeki yoğun duygusal atmosferi desteklemek için önemli bir rol oynamıştır. Geçmiş müziği kendi eserlerine entegre etmesi ve yüceltmesi, yalnızca geçmiş müzik tarzlarına olan büyük bilgi ve ilgisini değil, aynı zamanda kendi eserlerini kendisinden önce gelen tarihin kemeriyle ilişkilendirme ihtiyacını da göstermektedir. O halde Wagner'in müziği doğası gereği pek çok yönden gerçekten zamansızdır. (Anbari, 2007, s.15)

Wagner'in Gesamtkunstwerk için tasarladığı orkestranın en yaratıcı işlevi, onun "önseziler ve anımsamalar" olarak adlandırdığı şeydir. Wagner'in bu özellikleri orkestranın tamamlayıcı ve eşit derecede önemli işlevleri olarak düşündüğü açıkça görülmektedir. Ancak, anımsamaların çok daha kesin bir şekilde tanımlanabileceği ve çok daha etkili bir bütünleştirici araç olduğu da aynı derecede açıktır. Anımsama motifleri, şimdi evrensel olarak "leitmotif" olarak adlandırılan şeyin teorik prototipleridir; bu terim Wagner tarafından hiç kullanılmamış, ancak Wagner'in dramalarındaki müziksel motiflere dair ilk rehberleri yazan Hans von Wolzogen tarafından daha sonra türetilmiştir. (Stein, 1960, s. 75)

Grey' e göre, Wagner'in müziğinde Wolzogen'in yorumlarının eserle iç içe geçtiği açıktır, ancak sözel veya kavramsal olarak tanımlanmış leitmotiflere göre dinlemenin gerçek bir "Wagnerian" yöntem olup olmadığı sorusu karmaşıktır. Wagner, bu tür kılavuz kitapları sipariş etmemiş ve kullanılmalarını teşvik etmemiştir. Wolzogen'in çabalarına hoşgörülle yaklaşmış, ancak onları memnuniyetle karşılamamıştır.

Wagner'in Wolzogen'a yazdığı mektuplarda Leitfaden'a dair destek bulunmamasının bir nedeni, Ring prömiyerine yönelik eleştirel tepkilerde Wolzogen'in yorumlarının yarattığı belirsizliktir. 1881'de Wagner, Wolzogen'in leitmotif isimlerinin müziğe yazıldığı ilk dört el piyano partiyonunu aldığında, Cosima Wagner şunu not etmiştir: "Ne yazık ki bu baskıda Wanderlust-Motiv, Unheils-Motiv gibi birçok ipucu var. R. şöyle diyor: 'Sonunda insanlar böyle saçmalıkların benim önerimle olduğunu sanıyorlar!'" (Grey, 2009, s. 135-136)

Bu ifade, Wagner'in Wolzogen'in isimlendirme pratiğine yönelik memnuniyetsizliğini gösterir. Wagner, müziğinin izleyici tarafından doğal bir şekilde deneyimlenmesini ve anlaşılmasını tercih etmiş, böylece dinleyicinin kendi yorumlarını oluşturmasına olanak tanımıştır. Leitmotiflere verilen isimler, bu süreci yapay olarak yönlendirdiği için Wagner'in estetik vizyonu ile çelişmiştir.

Wagner'in opera ve tiyatroya dair devrim niteliğindeki yaklaşımları, hem müzikal hem de dramatik ifadelerin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır. Wagner'in operalarındaki senfonik kavram, dramatik gelişimin, sahne hareketinden ve diyalog düzeninden çok orkestraya bırakılmasında anlam bulur. Nutku'ya göre, "Bu yolda, orkestranın çaldığı da devamlı, uzun bir şiir durumunu almaktadır. Bu devamlı şiiri sağlayabilmek için de

bazı temaların dramatik bir şekilde yer yer ışığa çıkması gerekir. İşte bu da bestecinin leitmotiv terimini açıklar. Leitmotiv yükü diyalogdan aldığı gibi bütün eseri başından sonuna dek sıkı sıkıya bağlar" (Nutku, 1967, s. 14)

Wagner'in "Uçan Hollandalı" ve "Yüzük" serisindeki farklı yaklaşımlarını anlamak, bestecinin müzikal yeniliklerini ve dramatik anlatımını derinlemesine incelememizi sağlar. Dahlhaus'a göre, Uçan Hollandalı'da Wagner, düzenli sözdizimine dayanan bir yapı kullanarak melodilerin kolayca tanınabilir şekiller oluşturmasını sağlar. Dahlhaus, bu yaklaşımın eserin popülerliğine önemli ölçüde katkıda bulunduğunu, ancak bu ritmik düzenliliğin, müzik ifadelerinin bireysel ve deklaratif ifade kapasitesini sınırladığını belirtir (Dahlhaus, 1971, s. 20).

Bununla birlikte, Yüzük serisinde Wagner, düzenli sözdizimini yıkarak "müziksel düzyazı"ya geçiş yapmış ve ifadeler arası geçişlerde eşit olmayan uzunluklarda cümleler kullanmıştır. Dahlhaus, bu sözdizimsel düzensizliğin, leitmotiv tekniği ile dengelendiğini ve sürekli tekrar eden motifler sayesinde, ritim ve sözdiziminden kaybolan müziksel uyumun melodik yazım aracılığıyla yeniden sağlandığını vurgular (Dahlhaus, 1971, s.20). Wagner'in bu yenilikçi kullanımı, leitmotiflerin sadece bir melodi parçası olarak değil, aynı zamanda dramatik bir yapıyı ve duygusal derinliği destekleyen temel unsurlar olarak işlev gördüğünü gösterir.

Dahlhaus, Wagner'in müziğin gücünün ötesinde gibi görünen belirsizlikleri ifade etme yeteneğini ve bu yeteneğin "sonsuz melodi" konseptiyle nasıl örtüştüğünü de ele alır. "Wagner'in müziğin gücünün ötesinde gibi görünen belirsizlikleri ifade etme yeteneği, yüzeysel olarak duyulduğunda, kendine özgü bir biçimi olmayan akış halindeymiş gibi görünen 'sonsuz melodide' biçim yaratma, artikülasyon ve karşılıklı ilişkiler yaratma becerisiyle örtüşüyor" (Dahlhaus, 1971, s.154). Bu ifade, Wagner'in melodik yapıdaki yenilikçi yaklaşımını ve müzikal ifadelerin derinliğini nasıl sağladığını açıklar.

Wagner'in müziğinde bu yenilikçi unsurların kullanımı, onun dramatik anlatım gücünü ve müzikal ifadelerdeki derinliğini artırmıştır. "Yüzük" serisinde kullanılan müziksel düzyazı ve leitmotiv tekniği, Wagner'in operatik yapıdaki devrimci yaklaşımını ve müziğin dramatik işlevini yeniden tanımlamasını sağlar. Bu, Wagner'in müzikal anlatımında ritim ve sözdizimi gibi geleneksel unsurları nasıl yeniden yapılandırıldığını ve müzikal ifadeyi nasıl derinleştirdiğini gösterir.

"Wagner'in eserleri, doğrusunu söylemek gerekirse, düzensizlik eğilimine değil, düzensizliği telafi etmeye çalışan bir eğilime tekabül eder. Sonsuz melodi ilkesi bu eğilimi mükemmel bir şekilde sergiler. " (Stravinsky, 2000, s. 49) Sonsuz melodi, müziğin sürekli bir akış halinde olduğu ve geleneksel melodi anlayışının ötesine geçtiği bir yapıyı ifade eder. Wagner, bu yaklaşımıyla, müziğin sürekli değişim içinde olduğu ve belirli bir başlangıç veya bitiş noktası olmadan akıp gittiği bir form yaratmıştır. Wagner'in müziği, melodik yapıları genişletir ve dönüştürürken, aynı zamanda dinleyicinin algı sınırlarını zorlar ve bu durum müzikte ifade özgürlüğünün sınırlarını genişletir.

Wagner'in müziği, bazı dinleyiciler ve eleştirmenler tarafından yenilikçi ve devrimci olarak kabul edilirken, bazıları tarafından müziğin geleneksel yapısına zarar verdiği ve melodik ifadeyi bozduğu şeklinde eleştirilir. Bu tartışma, müzikal ifadenin doğası ve sanatın ilerlemesi arasındaki sürekli çatışmayı yansıtan daha geniş bir sanat ve estetik tartışmasının bir parçasıdır.

Wagner'in müziği ve onun etkisi, modern müziğin evriminde önemli bir dönüm noktası olarak görülebilir, çünkü onun yaklaşımları müzikal ifade ve kompozisyonun sınırlarını zorlamış ve sonraki nesiller için yeni kapılar açmıştır. Bu, onun eserlerinin hala yoğun bir şekilde tartışılmasının ve incelenmesinin nedenlerinden biridir.

Richard Wagner, "sonsuz melodi" ve leitmotifler gibi tekniklerle operalarındaki hikaye anlatımını zenginleştirdi. Bu teknikler, sürekli bir zaman akışı yaratmasına ve anlaşılır, duygusal bir hikaye çizgisi oluşturmaya yardımcı oldu. Wagner, müziğin kendi iç mantığı olduğu düşüncesini reddetti ve müziği dil ve görsel unsurlarla bütünleştirerek daha erişilebilir hale getirdi. Bu yaklaşımıyla, müziksel ifadenin sınırlarını zorlayarak eserlerinde ses ve renk kullanımını öne çıkardı ve böylece müziksel olaylar ile anlatı arasında etkili bir bağ kurdu. (Grey, 2009, s.171)

Wagner'in teorileri, operanın hem müzik hem de şiir açısından yenilikçi bir anlayışa dayanır. Wagner, müziğin ve şiirin birbirine olan bağlılığını ve bu iki sanat dalının nasıl kaynaşması gerektiğini vurgulamıştır. Özellikle, müziğin konuşulamayanı işitilebilir kılması gerektiğini savunur ve bunu "yankılayan sessizlik" olarak tanımlar. (Grey, 2009, s.355) Bu teoriye göre müzik, şiirin yerine geçer ve şair sessiz kalarak

sonsuz melodiyi yaratır. Wagner, müziğin sürekli ve kesintisiz bir melodi oluşturması gerektiğine inanır. Bu melodi, şiirin yerini alarak onun işlevini üstlenir.

Wagner'in "Sprachgesang" (konuşur gibi şarkı söyleme) ve "sonsuz melodi" kavramları, opera sanatında devrim niteliğinde değişiklikler getirmiştir, ancak bu değişiklikler hem övgüyle karşılanmış hem de eleştirilmiştir. Wagner, müziği ve kelimeleri birleştirerek, insan sesini metafizik ve sınırsız olanı ifade eden bir araç haline getirmiştir. Bu yaklaşım, geleneksel "bel canto" (güzel şarkı söyleme) tarzına karşı bir duruş sergiler. Bel canto, açıklık, sadelik ve güzelliği vurgularken, Wagner'in yöntemleri daha karmaşık ve sınırsız bir ifade biçimini amaçlar.

Weissman ve Baker, Wagner'in yenilikçi yöntemlerinin operanın doğallığını ve sadeliğini ortadan kaldırdığını savunuyorlar. Wagner'in müzik-dramasında, müzik ve kelimeler arasındaki uyumsuzluğun daha belirgin hale geldiği ve bu durumun operanın geleneksel formuna geri dönüşü neredeyse imkansız kıldığı belirtiliyor. Verdi gibi besteciler, bel canto'nun sınırlı ama zarif güzelliğini savunmuşlardır, oysa Wagner'in yöntemleri bu sınırlamaları aşmayı hedeflemiştir (Weissmann & Baker, 1925, s. 153)

Wagner, müziğin anında heyecan yaratma gücünü tanıyarak, dramatik doruk noktaları için seyirciyi hazırlamak amacıyla orkestraya güvendi. Ancak, müziğin tek başına duyguyu ifade edebileceği, fakat duygunun nedenini açıklayamayacağı konusunda da dikkatliydi. Goldman ve Sprinchorn, Wagner'in bu yaklaşımını şu şekilde açıklar: "Müziğin anında heyecan yaratma gücünü tanıyan Wagner, bir veya daha fazla perde boyunca hazırlık gerektirecek dramatik doruk noktaları için seyirciyi ısıtmak amacıyla orkestraya güvendi. Ancak, hazırlığı tamamen ortadan kaldırmak işe yaramazdı, çünkü müzik tek başına duyguyu ifade edebilir ancak duygunun nedenini ifade edemezdi". (Goldman & Sprinchorn, 1988, s. 24-25) Bu nedenle, Wagner müzikal ifade ve dramatik motivasyonu bir arada kullanarak, izleyicilere hem duygusal hem de entelektüel bir deneyim sunmayı amaçladı.

Bryan Magee'nin "Wagner and Philosophy" adlı eserinde belirttiği gibi, Wagner'in dramatik duygu ve kompozisyon yeteneği son derece gelişmişti. Wagner, bu yeteneği sayesinde duygusal derinlikleri ve karmaşıklıkları müziğe aktarabiliyordu. Sadece basit karakter ve duyguların ötesine geçerek, karmaşık karakterleri, belirsiz güdülerini, çelişkili duyguları ve çözümsüz durumları müzik aracılığıyla ifade edebiliyordu.

Magee, Wagner'in müziğinin bir anda açık ve içten bir coşkuyla yükselip ardından armonideki bir değişimle ilişkilere dair şüpheler uyandırabileceğini belirtir. Bu, Wagner'in müziğinde hem güçlü hem de narin duygusal geçişler yaratma yeteneğini gösterir. Örneğin, bir cümlenin kesilmesiyle özgüven ile kendini beğenmişlik arasındaki ince çizgiyi açığa çıkarabilir ya da ilgisizlik ile duyarsızlık arasındaki farkı vurgulayabilir. Orkestral sesin tarif edilemez bir unsuru bile, bir aşk ilanındaki boşluğu ve içsel çelişkiyi ima edebilir. (Magee, 2001, s.10)

Magee'ye göre, Wagner, orkestrayı Yunan dramadaki koronun işlevine benzer bir şekilde kullanmayı planlamıştı. Koronun sahnede sürekli var olması, olayları yorumlaması, önemli anları vurgulaması ve karakterlerin unuttuğu veya bilmediği şeyleri hatırlatması gibi işlevler, artık senfoni orkestrası tarafından daha iyi yerine getirilebilirdi. Wagner'in önerdiği, belirli bir karakter, duygu, nesne veya durumla bağlantılı müzikal motiflerin, dinleyicinin zihninde bu orijinal bağlantıyı hatırlatması ve orkestranın dramatik ironi kaynaklarını kullanarak farklı anlamlar ve beklentiler yaratabilmesiydi. Bu müzikal motifler sadece tekrarlanmakla kalmaz, aynı zamanda sonsuz dönüşüm yeteneğine sahipti. Wagner'in amacı, bu tür müziği konser salonundan çıkarıp opera sahnesine taşımak ve böylece dramatik karakterlere ses vermek ve Yunan korusu gibi işlev görmektir (Magee, 2001, s.76).

Wagner'in müziği, sadece bir olayın veya karakterin yüzeydeki anlatımını yapmakla kalmaz; aynı zamanda alt metinlere, gizli anlamlara ve derin duygusal durumlara da işaret edebilir. Bu müzik, betimleme, destekleme ve iddia etmenin ötesinde, ima edebilir, altını oyabilir ve kaçınabilir. Bu çok yönlülük, Wagner'in müziğini sadece dinleyiciler için değil, aynı zamanda tiyatro sahnesi için de son derece etkili ve zengin bir araç haline getirir.

Wagner'in müzik teorileri, özellikle operalarda, müziğin ve şiirin birleşimini vurgular. Bu teoriler, müziğin sadece bir fon değil, dramatik anlatımın bir parçası olarak işlev görmesi gerektiğini belirtir. Wagner'e göre, müziğin bu rolü, operanın dramatik gücünü artırır ve izleyiciye daha derin bir duygusal deneyim sunar. Wagner, müziğin ve armoninin, insan duygularını ve ihtiyaçlarını yansıtmayı gerektiğini savunur. Ona göre, armoni, seslerin üst üste eklenmesiyle gelişir ve sürekli bir yükseliş gösterir. Ancak bu süreç, armoninin doğal yapısına aykırıdır ve zorunlu bir güzellik yaratır.

Armoni, yalnızca seslerin akışındaki değişiklikleri tanır, ancak zamansal dizilim ritme aittir.

Wagner, armoninin sürekli değişiminin ve kendini yeniden yaratmasının bir zorunluluk olduğunu belirtir. Bu değişim, armoninin doğal bir hareket içinde sürekli yeniden doğmasına yol açar. Armoni, kendini sürekli yeniler ve bu döngü içinde kaybolur. Wagner, dilin gücü ile başlangıç ve sona hükmedebilirken, armoni bu kontrolü kaybeder ve yalnızca ruhun ifadeleriyle beslenir. Bu durumda, armonik yapılar ve ritmik oluşumlar birbirine karışır. Armoni, insan algısıyla tamamen uyumlu değildir ve kesin sonuçlara varmaz.

Sonuç olarak, Wagner'in eserlerinde armoni, kendi döngüsüz yapısından doğan zorunluluklarla güzellik yaratmaz; sadece kendini sürekli yenileyen ve sonsuz bir hareket içinde ilerleyen bir süreçtir. Armonik devinim, dilin gücüyle başlar ve ritmik akışla birleşir, böylece insan algısında güçlü bir ritmik ve öğrenilebilir bir yapı oluşturur. Wagner' e göre sanatın geleceği, ses sanatının derinliklerinden gelen ve tüm insanlığı kapsayan bir birliktelik içinde yükselmelidir. Bu yükseliş, saf insani sanatın tabanından, müzikal ritimde tasvir edilen canlı beden hareketinden başlamalıdır.

3.2 Şiir ve Dram

Wagner, yaşamının ilerleyen yıllarında filolojiye büyük bir ilgi duymuş ve aliterasyon, kafiye ve kelime oyunları kullanımını döneminde çığır açıcı olmuştur. Şiirin, daha büyük bir bütünün parçası olarak rolünü tartışırken şöyle der: *“Şiir sanatında, tüm sanatların amacı ilk olarak bilince çıkar: ancak diğer sanatlar, bu amacı oluşturan bilinçdışı zorunluluğu içlerinde barındırır.”* Pratik anlamda bu, Wagner'in teorilerine göre yazılı metin olmadan bir hikâye, derinlemesine bir konu olmadığını ve bu durumun izleyicilere insanlık hakkında başka türlü inceleme dışı bırakılan yönleri öğretmediğini gösterir. Eğer dans bir performansın bedeni ve ton ruhu ise, şiir de kalbidir. (Courtis, 2012, s.13)

Wagner'e göre, sanatın üç ana yeteneği – dans (Tanz), ses (Ton) ve şiir (Ticht) – insanlığın başlangıcından beri var olan ve ayrılmaz bir şekilde birbirine bağlı olan yeteneklerdir. Wagner, "dichten" yerine "tichten" sözcüğünün kullanılmasına izin

verilseydi, bu üç sanatın bir araya getirilmiş isimlerinde mükemmel bir aliterasyon elde edileceğini belirtir. *"Bu aliterasyon, özellikle şiir (Ticht) sanatının onda işgal ettiği yer açısından da anlamlı olurdu: Kafiye'nin son unsuru olarak aslında kafiye'yi gerçekten de kafiye haline getirirdi"* (Wagner, 2023, s.130). Bu ifadeyle, şiirin dans ve ses sanatlarıyla birleşerek tam bir kafiye ve sanatsal bütünlük oluşturduğunu vurgular.

Wagner, şiirin diğer iki sanatla olan ilişkisini, *"aynı sesi tekrarlayan iki sözcük ancak üçüncünün katılımı ve yaratımı vasıtasıyla tam bir kafiye seviyesine yükselirdi"* şeklinde açıklar (Wagner, 2023, s.130-131). Bu üçüncü unsur olmadan diğer ikisinin yalnızca tesadüfen mevcut olacağını, ancak onunla birlikte ve onun vasıtasıyla gerekli olarak tanımlanacaklarını ifade eder. Tıpkı erkek ve kadının ancak onlar tarafından oluşturulan çocuk vasıtasıyla gerçekten kesinlikle gerekli olarak ortaya çıktıkları gibi, şiir de dans ve ses sanatlarıyla birleşerek anlam kazanır. Courtis'e göre Wagner, bu sanat formları birbirini tamamlayarak 'Geleceğin Sanat Eseri' yaratır ve böylece her sanat unsuru bir araya gelerek tek bir eser oluşturur. Wagner, insanın sanatın hem işitme hem de görme duyularıyla kavranabileceğini ve bu iki duyunun birleşimi olmadan sanatın tam anlamıyla tamamlanamayacağını belirtir. (Courtis, 2012, s.12)

Wagner ayrıca, şiirin yaratma sürecindeki önemine dikkat çeker: *"Şiir sanatı, sanat eserinin onun vasıtasıyla hayat bulduğu yaratma sürecidir"* (Wagner, 2023, s.131). Bu bağlamda, şiir sanatı, fiziksel olgunun dolaysız tasvir edilmesiyle gerçek sanat eserini oluşturur. Dans ve ses sanatları olmadan şiir, düşüncenin saf resmi ya da arzusu olarak kendinden biçimsizdir ve ancak oluştuğu yolu gerisin geri katettiğinde sanatsal algılanabilirliğe ulaşabilir.

Wagner'in görüşlerine göre, şiir sanatı diğer sanat türleriyle birleşerek sanatın evrensel ve bütüncül bir ifade biçimi olarak yaşam bulur. *"Yalnızca Hıristiyanların tanrısı hiçlikten bir şey yapmayı becerebilir- şairin ise bu şeye sahip olması gerekir ve bu şey de dans sanatı ve ses sanatında ruhun talebi haline gelen maddi talebi ifade eden tümüyle sanatsal insandır."* (Wagner, 2023, s.131) Bu üçlü birlik, sanatı özgün ve canlı kılarak, insan deneyimini ve duygularını derinlemesine tasvir eder. Wagner'in bu görüşleri, sanatın doğasını ve sanatçının yaratıcı sürecindeki rolünü anlamamıza yardımcı olur.

Wagner'e göre, halkın şiir yazdığı her yerde, şiir yalnızca halktan ya da halk anlayışından doğar ve dans sanatı ile ses sanatının omuzlarında yaşam kazanır. Wagner, *"Orfeus'un lirik şiirinin gücü, vahşi hayvanları kesinlikle suskun, rahatça yere uzanmış bir dalgınlık haline sokmaya yetmezdi, eğer şarkıcı onlara okumak için yalnızca salt kâğıda basılı şiirler vermiş olsaydı"* der. (Wagner, s.130-131) Bu ifadeyle, şiirin yalnızca yazılı olarak değil, aynı zamanda performans aracılığıyla etkili olabileceğini vurgular.

Gerçek halk destanlarının yalnızca ezberden okunan uydurmalar olmadığını belirten Wagner, Homeros'un eserlerinin de zaman içinde seçici ve birleştirici bir süreçten geçtiğini ifade eder. Wagner, *"O yükseklikte şiir sanatının farkına vardığı şey, yalnızca yaşamdı: Ne kadar yükseğe çıkarsa onu o derece kuşbakışı görmeyi becerebildi; onu ne kadar geniş bağlantılar içinde kavramaya gücü yeterse, kendi içindeki bu bağlantıyı ortaya çıkarma, iyice araştırma talebi o derece canlı bir biçimde arttı"* (Wagner, 2023, s.131). Bu bakış açısı, şiirin bilim ve felsefe haline gelme sürecini açıklar.

Wagner, şiirin en derin ve en genel bilimlerin temelini oluşturduğunu ve bilimin gerçekleşmesinin şiir sanatında, diğer sanatlarla birlikte, mükemmel sanat eserinde çözümlenip yok olduğunu belirtir. *"Drama, yalnızca toplumsal sanatsal bir bildirim talebinin en dolu ifadesi olarak düşünülebilir."* diyen Wagner, dramatik sanat eserinin toplumsal bir dürtüye dayanması gerektiğini savunur (Wagner, 2023, s.131). Shakespeare'in eserleri üzerinden örnekler veren Wagner, *"Shakespeare, yalnızca çıplak sözün kudretiyle ve benzer sanat türlerinin hiçbir yardımı olmadan ortaya çıktığını gördüğümüz, bizi öylesine şaşırtan oyunlarını kendi oyuncu yoldaşları için halkın en içsel, en samimi doğasından yazdı"* der (Wagner, 2023, s.131). Bu ifade, Shakespeare'in halkla olan güçlü bağı ve sanatın toplumsal kökenlerini vurgular. Wagner, Shakespeare'in sahnesinden Geleceğin Sanat Eserine uzanan geniş yolculuğunu ve bu süreçte sanatçının karşılaştığı zorlukları derinlemesine analiz eder. Wagner'e göre,

"Shakespeare'in sahnesinden geleceğin sanat eserine uzanan geniş yoldayken şair, kendi yalnız mutsuzluğunun farkına artık gereğince varmış olmalıdır. Oyuncular kooperatifinden doğal olarak drama şairi çıkmıştır; şimdi de budalaca bir kibirle meslektaşlarının üzerinde yükselmek ve onların sevgisi,

onların baskısı olmadan, yalnızca kendisi için, okumuşların kürsüsünden dramayı onlara dikte etmek istemiştir" (Wagner, 2023, s.131).

Bu ifadeler, sanatçının toplumsal bağlarından koparak bireysel bir kibirle hareket etmesinin, dramatik sanat üzerindeki olumsuz etkilerini vurgular. Wagner, sanatçının sanatsal yaşam dürtüsünü yalnızca ifade etmek değil, ona hükmetmek istemesinin dramatik sanatın doğasını bozduğunu belirtir. *"Virtüöz piyanonun tuşlarını nasıl yukarı ve aşağı bastırırsa, aynı şekilde yazar da artık suni olarak birbirine eklenmiş oyuncu kadrosunu ahşap bir müzik aleti gibi çalmak istemiştir ki bu müzik aletinden yalnızca onun kendi özel sanat becerisi duyuluyor, yalnızca o, yalnızca icra eden virtüöz algılanıyor olmalıdır" (Wagner, 2023, s.131).* Bu benzetme, sanatçının eser üzerindeki aşırı kontrolünün, sanatın doğal akışını nasıl bozduğunu ve sanatçı ile eser arasındaki ilişkinin nasıl zarar gördüğünü açıklar.

Wagner'e göre, dramatik sanat, sanatçıların ortak çalışmaları ve toplumsal katılımı geliştirir. Bireysel kibir ve kontrol arzusu, sanatın bu kolektif doğasını bozar ve dramatik eserin doğallığını kaybetmesine yol açar. Wagner, bir oyun yazarı ve dramatik teorisyen olarak, ciddi drama yazarının karşılaştığı ana soruna yeni bir çözüm bulma görevini üstlendi. Wagner'e göre, izleyicileri derinden etkileyecek bir durum yaratılmalı ve bu durum, izleyicilerin sadece kabul etmekle kalmayıp, aynı zamanda bununla sarsılmalarını sağlayacak şekilde ulaşılmalıydı. Albert Goldman ve Evert Sprinchorn, Wagner'in bu yaklaşımını şu şekilde açıklar:

"Melodram yazarlarının benimsediği çözüm, yeterince motive edilmemiş güçlü ancak sahte durumlar serisini bir araya getirmektir. Sofistike izleyici en iyi ihtimalle kahraman ve kötü karakterin heyecan verici maceraları tarafından sadece hafifçe gıcıklandırılabilirdi ve naif izleyici sadece kendisine hoş geldiği kadarıyla etkilenirdi" (Goldman & Sprinchorn, s.24).

Wagner'in dramatik teoriye getirdiği yenilik, duygusal durumları daha derinlemesine ve gerçekçi bir şekilde keşfetmek üzerine odaklanır. Wagner'in dramatistin ana probleminde çözümü, motivasyonu azaltmak ve çoğu zamanı tek güçlü bir duygusal durumu keşfetmekle geçirmektir (Goldman & Sprinchorn, s.24-25).

Wagner, gerçekçi drama ile mümkün olmayan bir içgörü sağlamayı amaçlamıştır. Goldman ve Sprinchorn'a göre Wagner, izleyicilere gerçekçi drama ile mümkün

olmayan bir içgörü derecesi sağlamasını istedi. Bir konuya tamamen gerçekçi bir çerçeve kazandırmak, onu bir yanılsama örtüsü ile kaplamak anlamına geliyordu, çünkü gerçek daha çok motiflerde değil duygulardaydı. Wagner'in yakalamaya çalıştığı şey ruhun hareketleriydi (Goldman § Sprinchorn, s.24-25).

Magee'ye göre, Wagner'in orkestral yaklaşımı, geleneksel operalardan büyük ölçüde farklıydı. Wagner, bir dramanın perdelerinin, devasa ölçekte de olsa, senfonilerin bölümlerine karşılık gelmesi gerektiğine inanıyordu. Bu yaklaşımla ilgili olarak Magee, *"Orkestral açıdan, böyle bir dramanın perdeleri, devasa ölçekte de olsa, senfonilerin bölümlerine karşılık gelirdi. Ve her ne kadar çok daha büyük zaman dilimlerini kapsasalar da, bir senfonik bölümdeki müzikal motiflerin birkaç katına sahip olurlar ve sahnedeki dramatik eylem tarafından sürekli olarak enerjilendirilir, sürdürülür ve yönlendirilirdi."* der (Magee, 2001, s. 76).

Bu, çağdaş operadaki normal uygulamalarla tamamen çelişiyordu. Geleneksel operalarda, orkestra genellikle şarkıcılar, dansçılar ve diğer sahne seremonilerine eşlik eden bir araç olarak kullanılıyordu. Bu operalarda, yapı birimleri müzikal açıdan çok kısıydı; arialardan, düetlerden ve korolardan oluşuyordu ve her bir parça ayrı bir küçük parça olarak partisyonlarda numaralandırılıyordu. Magee, bu durumu şöyle açıklar: *"Her biri ayrı bir küçük parça olarak partisyonlarda numaralandırılırdı ve her birinin sonunda müzik tamamen dururdu – genellikle izleyicilerin alkışlarıyla, ardından farklı bir tempo ve genellikle farklı bir tonda yeni bir numarayla yeniden başlardı"* (Magee, 2001, s. 76).

Geleneksel operada orkestranın müziği, kendi başına pek ilgi çekici olması beklenmezdi. Orkestrasyon sade ve işlevseldi, genellikle güçlü bir karaktere sahip değildi ve eşlik figürlerinin tekrar tekrar kullanılması yaygındı. Magee'ye göre, "Sonuç olarak, orkestranın kullanımı mümkün olduğunca 'senfonik olmayan' bir şekilde tasarlanmıştı. Genellikle tam bir senfoni orkestrasına ihtiyaç duyulmazdı, ancak görkemli ses efektleri gerektiğinde kullanılırdı" (Magee, 2001, s. 76).

Nietzsche'ye göre, Wagner'in mitsel dramalarının kahramanları ve tanrıları, yalnızca sözcüklerle kendilerini anlattıklarında, bu sözcük dilinin teorik insanı uyandırabileceğini ve böylece bizi mitsel olmayan bir alana taşıyabileceğini söyler. Wagner'in dili, kavramlarla düşünmeyen, şiir, imge ve duygu olan ilk duruma geri

götürmeye zorladığını ifade eder. Wagner'in dramalarının her sözcüğünün şarkı olarak söylenebilmesi gerektiğini ve bu sözlerin tanrıların ve kahramanların ağzından çıkması gerektiğini vurgular. Wagner'in bu olağanüstü isteği, onun dilsel fantezisinden kaynaklanır ve bu görevi nasıl korkusuzca yerine getirdiğini açıklar. Nietzsche, Wagner'in dili sevdiği ve ondan çok şey istediği için dilin yozlaşması ve zayıflamasından dolayı acı çektiğini belirtir. Wagner'in, dilin müziğe uyumlu enerjisini ve doğallığını büyük bir gururla hissettiğini ekler (Nietzsche, 53-54).

Sonuç olarak, Wagner'in sanata dair bu derin analizleri, sanatın toplumsal işlevini ve sanatçı ile toplum arasındaki karşılıklı bağı derinlemesine anlamamıza yardımcı olur. Wagner'in sanata dair görüşleri, sanatın toplumsal kökenleri ve işlevleri hakkında derinlemesine düşünmemizi sağlar ve bu bağlamda, sanatın evrensel doğasını ve kültürel mirasımızdaki yerini anlamamıza katkıda bulunur.

3.3 Tiyatro ve Sahne Sanatları

Wagner, müziksel-dramatik bir amaç doğrultusunda ilgili tüm sanatların birleşeceği Gesamtkunstwerk kavramını geliştirirken, fikirleri için ilhamını eski Yunanlılardan almaya devam etti. Uzak geçmişi, dans, müzik ve şiirin aynı anda kullanıldığı ve Yunanistan'ın büyük halka açık amfiteyatrolarında trajediyi tasvir ettiği ideal bir dönem olarak gördü. En erken anılarından itibaren Wagner, antik çağlara ve mitolojinin toplumlarındaki merkezi yerine büyük bir ilgi duydu. Olgunlaştıkça, bu izlenimleri kendi zamanında sanatı topluma bağlayan daha detaylı teorilere dönüştürdü. Özellikle, Wagner tiyatroyu, sahnede gerçek hayata bir benzerini tasvir edebilme yeteneği nedeniyle bireyleri yönlendirebilecek bir nokta olarak gördüğü için kendi çabalarının kesişme noktası olarak gördü (Anbari, 2007, s.43).

Wagner, "Zukunftsmusik" (Geleceğin Müziği) adlı makalesinde, bir sanatçının yaratıcı sürecinde karşılaştığı zorlukları ve bu sürecin sanatın farklı biçimlerini nasıl birleştirdiğini tartışır. Wagner, dramatik şairin sanatsal amaçlarını gerçekleştirmek için tiyatro gibi canlı sanat güçlerinin bir kombinasyonuna ihtiyaç duyduğunu belirtir. Tiyatro, farklı sanat biçimlerinin (oyunculuk, müzik, sahne tasarımı vb.) birleştiği bir platform olarak işlev görür ve bu yüzden özgün bir sanat dalı olarak kabul edilir.

Wagner'e göre, eğer şairin sanatsal eğilimleri tiyatronun gereksinimleriyle örtüşürse, herhangi bir çatışma yaşanmaz ve şair, eserini en iyi şekilde ifade edebilir. Ancak şairin eğilimleri tiyatronun gereksinimlerinden farklıysa, şair, sanatsal amaçlarını ifade etmek için aslında başka bir amaca hizmet eden bir sanat formunu kullanmak zorunda kalır. Bu durum, sanatçı için büyük bir sıkıntı yaratabilir.

Wagner, bu tür bir çatışmanın kendi yaşamında önemli bir dönemece işaret ettiğini ve bu durumun kendisini sanatsal üretim sürecini yeniden değerlendirmeye ve bu zorlukların kişisel bilincine taşınmasına yönlendirdiğini anlatır. Bu, özellikle modern lirik sahne ve opera evi gibi karmaşık ve çok yönlü sanat formlarının bir araya geldiği bir ortamda daha da belirginleşir. Wagner bu durumu, sanatsal unsurların daha önceki sanatçılara göre daha çeşitli ve özel olmasından kaynaklanan benzersiz bir zorluk olarak görür. (Wagner, 1907, s. 296-297)

Nietzsche, Wagner'in yaşamını, dithyrambosçu tiyatro yazarının kendini yavaş yavaş açığa vurması olarak tanımlar. Bu süreç, yalnızca bu tiyatro yazarından ibaret olmayışı nedeniyle, Wagner'in kendi iç mücadelesi ve dünyayla olan çatışmasıdır. Nietzsche, Wagner'in tiyatrodan yola çıkarak tüm sanatların en büyük etkisini yaratma düşüncesine sahip olduğunu ve bu düşüncenin onun özünü yoğun bir şekilde mayalandırdığını belirtir. Bu süreçte Wagner, etkili olmanın ve fethetmenin yollarını aramış ve ruhları derinlemesine okuyan bir drama yazarı olarak izleyicilerinin iç dünyalarını anlamaya çalışmıştır. Nietzsche, Wagner'in büyük kitleler üzerindeki dramatik etkisi ve duyguların yoğunlaştırılmasıyla yaratılan ruh fırtınalarını deneyimlediğini ve bu deneyimin onun kendi duygularının yankılanışı olduğunu savunur (Nietzsche, 2022, s. 40-41).

Wagner, tiyatroya dair düşüncelerini 1851 yılında yazdığı "Oper und Drama" adlı eserinde detaylandırır ve mitolojiyi en doğru ve saf konu kaynağı olarak benimser. Nutku'ya göre, mitoloji, bir halkın özelliklerinden beslenir ve aynı zamanda bir ulusun geleneğinin köklerini yansıtır. Nutku ayrıca, Wagner'in sahne mekanizmasında denediği çeşitli ortamların yirminci yüzyıl tiyatrosuna önemli katkılar sağladığını belirtir. Ona göre, Wagner'in Gesamtkunstwerk düşüncesiyle tiyatrodaki gerçekleştirdiği en önemli unsurlardan biri, oyuncular arasındaki takım ruhudur (Nutku, 1967, s.14).

Wagner'in döneminde tiyatrolarda gereken takım ruhu eksikti; sahnelerde genellikle sadece büyük üne sahip yıldız oyuncular vardı ve bu oyuncular eserleri yalnızca kendi bakış açılarına göre değerlendiriyorlardı. Nutku, Wagner'in başarılarıyla birlikte tiyatrolarda takım ruhunun gerekliliğinin fark edilmeye başlandığını vurgular. Günümüzde de iyi bir tiyatrodan beklenen en önemli özelliklerden biri, takım ruhunun iyi bir denge içinde olmasıdır. Wagner'in kuralları ve denemeleri, yirminci yüzyıl sahnesinde görülen pek çok özelliğin gelişmesine öncülük etmiştir. Nutku'ya göre, Wagner'in mükemmel bir şekilde ortaya çıkabilmesi, bütünleştirici bir estetik düzenin sağlanmasıyla mümkündür (Nutku, 1967, s.14).

Müzik dramasında, karakterler romandaki gibi derinlemesine ve detaylı bir şekilde anlatılamaz. Seyircinin zihnindeki keşif gücüne güvenmek zorundadır ve bu nedenle karakterlerin daha belirgin ve tutarlı olması gerekir. Wagner'in müzik dramasında, karakterler günlük yaşamdan farklı olarak daha tek yönlüdür ve belirli özellikler abartılı bir şekilde yansıtılır. Bu, karakterlerin anlaşılmasını kolaylaştırır ve seyircinin dikkatini dağıtmaz. Müzik, karakterlerin duygusal ve dizginsiz olmasını gerektirir ve karakterlerin müzik aracılığıyla anlaşılmasını sağlar. Wagner, karakterlerin müzikal tasvirinde ustadır ve eserlerinde bu karakterler müzikle net bir şekilde belirginleşir. Müzik dramasında oyunculuk, melodramadan farklı olarak daha ölçülü ve sakin bir tempoda olmalıdır. Oyunculuk tarzı, antik Yunan heykellerinde görülen ölçülü ve güzel hareketlere benzemelidir. Müzik dramasının amacı günlük yaşamı göstermek değil, sanatçının hayal edebileceği en güzel şeyleri göstermektir. Bu nedenle, oyunculuk tarzı günlük yaşamdan daha yapay ve estetik olmalıdır. Müzik dramasında hızlı ve heyecanlı hareketler yerine, yavaş ve soylu hareketler tercih edilmelidir. Wagner'in eserlerinde, özellikle İskandinav mitlerinden esinlenerek sağlam ve ölçülü karakterler öne çıkar. Wagner'in eserlerinde karakterlerin tek yönlü ve belirgin olması, seyircinin dikkatini dağıtmadan müziği anlamasını sağlar. Oyunculuk tarzı, estetik ve ölçülü hareketlerle karakterlerin müzikal tasvirini destekler. Wagner'in eserlerinde bu prensipler net bir şekilde görülmektedir ve müzik dramasının amacına ulaşmasına katkı sağlar (Stone, 1897, s.77-119).

Wagner'e göre, Dans sanatı, diğer tüm sanat türlerinden daha gerçekçi bir sanat formudur. Çünkü sanatsal malzemesi, baştan ayağa kadar tüm bedensel insanı içerir. Bu sebeple, tüm diğer sanat türlerinin koşullarını kendi içinde barındırır. İnsan,

duyusal olarak acı ya da iyi hissettiğini doğrudan bedeninin acı ya da haz hisseden uzuvları ile beyan eder. İnsan kendini geçişlerin zenginliği ve çeşitliliği içinde ifade eder; bu geçişler ne kadar zengin ve çeşitli ise, ilişkili değişimlerin sıralaması da o kadar sakin ve kesin olur (Wagner, 2023, s.96).

"Tüm sanat türleri içinde en gerçek olanı dans sanatıdır. Onun sanatsal malzemesi gerçek bedensel insandır, üstelik yalnızca bunun bir parçası değil, tümüdür, kendini göze gösterdiği gibi ayak tabanından başın tepesine kadar. Bu yüzden geri kalan tüm sanat türlerinin koşullarını kendi içinde kapsamaktadır: Şarkı söyleyen ve konuşan insanın zorunlu olarak bedensel insan olması gerekir; dış şekliyle, uzuvlarının hareketleriyle içsel, şarkı söyleyen ve konuşan insan görülebilir hale gelir; ses ve şiir sanatı ancak dans sanatında (mimik), kusursuz sanat alıcısı insana, yalnızca duyan değil, aynı zamanda gören insana anlamlı hale gelir. " (Wagner, 2023, s.96)

Wagnere göre, bu düzenin yasası ise ritimdir. Dans ancak ritim vasıtasıyla sanat olur. Ritim, hissiyatı anlaşılır kılan hareketlerin ölçüsüdür. Wagner, dans sanatının temelini ritim olduğunu ve ritmin, hissiyatı anlaşılır kılan hareketlerin ölçüsü olarak sanatın ruhunu oluşturduğunu belirtir. Ona göre, ritim olmadan dans sanatı var olamaz; ritim, dansın hareketlerini düzenleyip bütünlük sağlayarak sanatın gerçek formuna ulaşmasını sağlar (s. 98).

Courtis'e göre; Wagner'de öncelikle dans, 'dış' veya görsel bir sanat formudur. Kendi başına dans, tamamen fiziksel olup, insan ruhunun görsel araçlarla tezahürüdür. Dans, ritmi ve insan bedeninin sınırlarıyla ölçülür. Bu hareket düzeni aracılığıyla, duygular ve hikâye anlam kazanabilir, rastgele bir hareketler dizisinin bir araya getirilmesi yerine, "Ton ve Şiir sanatları, ilk olarak Dans, Mimik sanatında anlaşılır hale gelir". Dans, hareket aracılığıyla hikâye yaratan ve güzellik oluşturan meşru bir sanat formudur. (Courtis, 2012, s. 12)

3.4 Görsel Sanatlar

Wagner, sanatın gerçek amacının bireysel yeteneklerin övülmesi değil, insanın yüceltilmesi olduğunu vurgular. Sanatın, her şeyi kapsayıcı bir çaba olarak görülmesi gerektiğini ve gerçek sanat dürtülerinden neşe duyan herkesin, kendine özgü yeteneğinin en yüksek gelişimi vasıtasıyla bu amaca ulaşmayı hedeflediğini belirtir. Wagner'e göre, tüm sanat türlerinin birleşiminden oluşan en yüce sanat eseri drama olup, bu eser en yüksek zenginlikteki sanat türlerinin birleşimi ile mümkün olabilir. Bu durumda, drama diğer sanat türlerinin en yüksek zenginliklerini barındırdığında en etkileyici haline ulaşır (Wagner, 2023, s. 190).

"İzleyicilere insani yaşamın resmini sunması gereken sahne, yaşamın tüm anlaşılabilirliğinin yanı sıra doğanın da canlı bir suretini tasvir edebilmek zorundadır ve bu sahne içinde sanatsal insan da ilk kez kendini ancak böyle tümüyle verebilmelidir. Bu sahenin yukarıdan sanatçıya ve izleyici kitlesine soğuk ve kayıtsız biçimde bakan duvarları, insani sanat eserine katılmaya layık olmak için doğanın canlı renkleriyle, gökyüzünün sıcak ışığıyla süslenmelidir. Plastik mimari, bu noktada kendini sınırlanmış, özgürlüğü kısıtlanmış hisseder ve kendini sevgiye muhtaç biçimde resim sanatının kollarına atar ki resim sanatı da mimarinin en güzel biçimde doğaya karışıp kurtulmasını sağlamalıdır." (Wagner, 2023, s. 191)

Wagner, sahenin izleyicilere hem yaşamın hem de doğanın canlı bir suretini sunması gerektiğini vurgular. Sanatçının ve izleyici kitlesinin sahnedeki deneyiminin, doğanın canlı renkleri ve gökyüzünün sıcak ışığı ile zenginleştirilmesi gerektiğini belirtir. Bu bağlamda, mimarinin kendini sınırlı hissettiği noktada resim sanatına başvurarak doğayla bütünleşmesinin önemine değinir.

Wagner'e göre, manzara ressamlığı, sahnede doğanın güzelliklerini ve yaratıcılığını yansıtmak için vazgeçilmezdir. Ressam, doğanın zenginliklerini sahneye taşıyarak, izleyicilere sanatsal bir gerçeklik sunar. Bu şekilde, ressam sahneyi doğanın yaratıcı gücünün bir tanığı olarak biçimlendirir ve izleyicilere zengin ve anlamlı bir deneyim sağlar. Wagner, resim sanatının sahne dekorasyonunda kullanılan sanatsal araçlar aracılığıyla nasıl mükemmel bir seyir haline getirildiğini açıklar. Ressam, optik ve sanatsal ışık kullanımını en iyi şekilde kullanarak sahneyi canlandırır. Sanatçının,

sahneyi yaratırken mütevazı ama etkili bir rol oynadığını ve bu sürecin sonunda gurur duyduğunu belirtir (Wagner, 2023, s. 192).

Wagner, Geleceğin Sanat Eseri'nde mimarının en yüksek amacının, sanatsal faaliyetler için gerekli mekânsal çevreyi yaratmak olduğunu savunur. Mimarının, insani sanat eserlerinin sahnelenmesi için zorunlu olan bu mekânsal çevreyi yaratmaktan daha yüksek bir amacı olmadığını ve bu çerçevede en yüksek sanatsal amacın drama olduğunu belirtir. Ayrıca, sahnenin izleyicilere yaşamın ve doğanın canlı bir tasvirini sunması gerektiğini ve bu sahne içinde sanatsal ifadelerin tam anlamıyla kendini bulduğunu ifade eder. Bu şekilde, sahne izleyicilere insani yaşamın resmini ve doğanın canlı suretini sunabilmelidir (Wagner, 2023, s. 191-192).

Richard Wagner'in Bayreuth'taki Wahnfried köşkü (bkz. Şekil 4.) ve Festival Salonu, onun sanatsal vizyonunu ve Gesamtkunstwerk kavramını somutlaştıran yerlerdir. Wagner, sanatını her yönüyle kontrol etmeye ve kendi sanatsal idealine ulaşacak bir ortam yaratmaya büyük önem vermiştir. Wahnfried köşkü, Wagner'in kişisel yaşamında ve yaratıcı süreçlerinde bir sığınak olarak tasarlanmıştır. Köşkün adı "Wahnfried" ("Vesveselerimin huzur bulduğu yer."), Wagner'in tutkulu hayallerinin ve sanatsal arayışlarının bir yansıması olarak belirlenmiştir. Bu isim, Wagner'in hem kişisel hayatındaki huzuru hem de sanatsal vizyonunu simgeler. (Ünaltay, 2023, s.28)



Şekil 4. Wahnfried Köşkü

Kaynak: <https://mapcarta.com/W35305394>

Wahnfried köşkü, Wagner'in kişisel yaşamında ve yaratıcı süreçlerinde bir sığınak olarak tasarlanmıştır. Köşkün adı "Wahnfried" ("Vesveselerimin huzur bulduğu yer."), Wagner'in tutkulu hayallerinin ve sanatsal arayışlarının bir yansıması olarak belirlenmiştir. Bu isim, Wagner'in hem kişisel hayatındaki huzuru hem de sanatsal vizyonunu simgeler. (Ünaltay, 2023, s.28)

Bayreuth Festival Salonu ise (bkz. Şekil 5.), Wagner'in Gesamtkunstwerk kavramını sahneye aktarmak için özel olarak tasarlanmış bir yapıdır. Festival Salonu, bu kavramın mükemmel bir örneğidir. Salonun tasarımı, izleyicilerin dikkatlerinin tamamen sahneye odaklanmasını sağlayacak şekilde düzenlenmiştir. Orkestra çukuru, izleyici alanından görünmez bir şekilde ayrılarak, sahne üzerindeki performansın daha etkileyici olmasına olanak tanır. Ayrıca, salonun akustiğine katkı sağlamak amacıyla ahşap malzemelerin tercih edilmesi ve ses emilimini azaltmak için yan cephelerde loca ve koltuk döşemelerinden vazgeçilmesi gibi özellikler de dikkate alınmıştır. (Ünaltay, 2023, s.28)



Şekil 5. Bayreuther Festspielhaus (Bayreuth Festival Tiyatrosu)

Kaynak: <https://www.willebrand.com/en/projects/richard-wagner-festspielhaus-bayreuth.225>

Wagner'in teknik olarak zorlayıcı eserleri, 19. yüzyılın ortalama bir opera binası için her zaman zorlu olmuştur. Bu kaynak eksikliği, eserlerini uygun sahneleme ve yeterli prova süresiyle sunmayı hayal eden besteciyi sıklıkla öfkelen-dirirdi. Wagner, elli dokuzuncu doğum gününde, Bayreuth'un dışındaki Yeşil Tepe'nin üstünde, Festspielhaus adlı yeni bir tiyatronun temel taşının işçilerin döşediğini gördü. Bayreuth, Yukarı Frankonya'da, Frankonya Jura ve Fichtelgebirge Dağları arasındaki bir vadide yer alan büyük bir şehirdir.

Bayreuth şehri, 1744 ile 1748 yılları arasında inşa edilmiş olan gösterişli Margravian Opera Binası ile besteciyi her zaman büyülemiştir. Wagner, bu tiyatroyu iyi tanıyordu, burada birçok kez orkestra şefliği yapmıştı. "Markgräfliches Opernhaus," bestecinin nefret ettiği türden abartılı bir Barok yerdı, her yerden görölüp görülebileceğiniz kutularla doluydu ve sınıf ayrımının en kötü yanlarını teşvik ediyordu. Ancak, tiyatronun Wagner'in sevdiği bir yönü vardı: inanılmaz derecede derin sahnesi. 27 metre derinliğindeki bu sahne, gençliğinde şekillenmeye başlayan büyük müzik hayalleri için mükemmeldi. Nibelung Yüzüğü, sadece fikirlerden bir dizi librettoya ve kağıt üzerinde notlara doğru ilerlerken, bu tür derin bir sahneye sahip bir tiyatroya sahip olmak kilit bir unsurdu. Bavyera Kralı II. Ludwig, en sevdiği besteci için yeni bir opera binası inşa etmeye hem istekli hem de maddi olarak fazlasıyla uygun hale geldiğinde, Wagner, Yüzük'ün prömiyerinin Margravian'de yapılması planlarını bıraktı ve şehrin kuzeyinde yükselen yeni tiyatronun hayallerinin her yönüyle uyumlu olmasını sağlamak için aklını kullandı. Projenin tamamı, gerçekleşmemiş bir Münih opera binasına dayanan Gottfried Semper tarafından tasarlandı ve besteci tarafından tamamen denetlendi, büyük ölçüde Kral Ludwig'in kredileri ile finanse edildi. Ancak besteci, binanın tamamlanması için para toplamak amacıyla birçok yorucu konser turu yapmak zorunda kaldı. Bu yeni tiyatronun en devrim niteliğindeki yönü, seyircilerden tamamen gizlenmiş, orkestranın herhangi bir ışık veya müzisyen görüşü olmadan sahnede dramın yanılması bozamayacağı, gizli bir orkestra çukurunun olmasıydı. Wagner'in hayalinde müzik, sahnenin altından süzölüp ahşap yapıyı doldurarak halkı sesle çevreleyecekti. Bu rüya, çok geçmeden gerçek oldu. Festspielhaus, 13-17 Ağustos 1876 tarihleri arasında gerçekleşen Nibelung Yüzüğü'nün prömiyerine yetişecek şekilde tamamlandı (Vargas).

Bayreuth'un mimarisi, Almanya'daki On Dokuzuncu yüzyıl tiyatro yapılarından belirgin bir şekilde ayrılır ve izleyiciyi bir tiyatrodan ziyade bir fabrikanın önünde duruyormuş gibi hissettirir. Glynatsis, Bayreuth'un Romantikler tarafından estetik ve milliyetçi bir iskelet anahtarı olarak kabul edilen ilkel Cermen ve İskandinav mitolojilerine de bir tapınak olduğunu belirtir. Bu bağlamda, Bayreuth, ziyaretçiye mimari bir palimpsest¹¹ sunar: fabrika, kilise, depo, teknoloji harikası, ulusal sembol ve arkaik anıt gibi çeşitli unsurların bir araya gelerek Wagner ideolojisinin bütünsel etkisine katkıda bulunduğu bir yapı olarak öne çıkar (Glynatsis, 2020).

Bayreuth ve diğer orkestrayı gizleyen çukur sahneleri olan opera evleri, orkestra çukurunun izleyici ile sahne arasındaki görünmez ve ara bir noktadan dramatik unsurları yorumluyor gibi görünmesiyle bu nesneleştirme etkisini daha da artırır. Wagner ve Festspielhaus'un ilk mimarı Gottfried Semper, sunken orkestra çukurunu Bayreuth izleyicisi ile sahne arasında bir tür "mistik uçurum" olarak tasarlamışlardır. "Mistik uçurumdan" yükselen hayalet müzik, izleyiciyi sahne resminin hayatın en gerçek suretine dönüştüğü bir durugörü ile ilham verir. Bu kavram, Delphic kehaneti, Yeryüzü tanrıçası ve kehanetlerini ilettiği toprak çatlağından esinlenmiş olabilir. Herakleitos'un Delphic kehanetini tanımlaması gibi, kâhin "ne konuşur ne gizler, ama işaretler verir" (Foster, 2010, s.76).

¹¹ Palimpsest; " İnsanların henüz kağıt üretimi yokken bir şeyler yazmak için ürettikleri parşömenin üzerine kazıdıkları yazıların, henüz izleri silinmeden bir başka yazının eklenmesi halinde, izlerin iç içe geçmesi, yok olmadan bir yenisinin eklenmesi durumunda kullanılan bir terimdir. "<https://www.turkiyetasarimvakfi.org/tr/blog/137-yok-olmadan-yeniden-dogusun-hikayesi-palimpsest-me>

4. GESAMTKUNSTWERK ÖRNEĞİ OLARAK NIBELUNG YÜZÜĞÜ DÖRTLEMESİ

Richard Wagner'in devrim niteliğindeki müzikli drama eseri olan "Nibelung Yüzüğü Dörtlümesi", sadece bir opera serisi değil, aynı zamanda Gesamtkunstwerk kavramının da zirve örneğidir. Bu dörtlemenin ilk parçası olan "Das Rheingold" (Ren Altını), serinin Prolog'u olarak kabul edilir ve Wagner'in dramatik ve müzikal vizyonunun temellerini atar. Nibelung Tetralojisi (Dörtlüsü) olarak bilinen bu eserler, bazen sadece üç ana drama odaklanılarak Trioloji (Üçlü) olarak da anılabilir. Wagner'in tüm librettoları, kendisinin kaleme aldığı şiirsel metinlerdir ve bu tercih, sanat dünyasında hem övgü hem de eleştiri konusu olmuştur.

Wagner'in şiir ve tragedyalara olan ilgisi çocuk yaşlarda başlamış ve bu ilgi, onu orta düzeyde bir şair olarak nitelendiren uzmanlar tarafından da kabul edilmiştir. Nibelung Yüzüğü, "Das Rheingold" ile başlayıp "Die Walküre" (Walküre), "Siegfried" ve son olarak "Götterdämmerung" (Tanrıların Alacakaranlığı) ile devam eden dört müzikli dramdan oluşan bir bütündür. Bu eserler, Wagner'in müzik ve sanat hakkındaki radikal ve yenilikçi fikirlerinin bir ifadesidir. (Wagner, 2022, s. 7) (Ekren, 2022, s.7)

Wagner'in yazmış olduğu Nibelung taslağı hem çok eski zamanlara uzanan mitolojik bir anlatı hem de politik bir alegori olarak yorumlanabilir. Bu dünyada cüceler (Nibelunglar), devler ve tanrılar ayrı alanlarda yaşamaktadır. Nibelunglar yer altındaki karanlık mağaralarda yaşar ve sürekli hareket halindedirler. Alberich, Ren Nehri'nin saf altınını ele geçirir ve onu kullanarak bir yüzük döver, bu yüzük ona mutlak güç verir ve Nibelungları köle gibi çalıştırır. Alberich, bu gücü kullanarak dünyaya hakim olmayı planlar. Devler, tanrılar için bir kale olan Valhalla'yı inşa ederler ve karşılığında Alberich'in hazinesini talep ederler. Tanrılar Alberich'i yakalar ve hazinesini fidye olarak alırlar. Alberich yüzüğü lanetler, bu lanet yüzüğe sahip olan herkesin yıkımına neden olacaktır. Wotan, yüzüğü devlere teslim eder ama kendi mutlak hakimiyeti için elinde tutmak ister. Üç kader (Norlar) ona yüzüğü teslim

etmesini söyler ve o da teslim eder. Devler yüzük ve hazineden uzak durmayı tercih ederler ve bunları bir ejderha tarafından korunan bir yerde bırakırlar. Wotan, gücünü artırmak için insan ırkı arasında destek yaratmayı planlar ve ölü kahramanlardan bir ordu toplar. Sadece yüzük mutlak hakimiyeti sağlar ve Wotan'ın büyük planı, sözleşmelerle bağlı olmayan bir kahramanın ejderhayı öldürmesi ve yüzüğü ele geçirmesidir (Dahlhaus, 1971, s. 87-89).

Magee'ye göre, *Yüzük*'ün anlaşılması için eserin organik bir bütün olarak algılanması, dört operadan oluşan tek bir sanat eseri olarak görülmesi esastır, sadece dört opera olarak değil. Bu şekilde bakıldığında, izole edilmiş bir senfoni hareketini dinlemek gibi, sanatsal olarak paralel bir deneyim yaşanır ve bu durumda eserin doğru bir şekilde anlaşılması ve tatmin edici olması mümkün değildir. Bütün olarak görüldüğünde eser, var olan en büyük, en geniş ölçekli büyük sanat eseridir (Magee, 2001, s.90).

Das Rheingold 'un açılış sahnesi, cüce Alberich'in Ren Kızları'nın altınını ele geçirmesiyle başlar. Alberich, büyülü bir yüzüğü elde etmek için sevgiden vazgeçer, bu yüzük sahibine sınırsız güç sağlar. Bu sahne, Ring döngüsünün temel entrikasını başlatır. Rheingold özellikle tanrıların, özellikle de Wotan'ın çektiği zorlukları ve Valhalla'yı inşa eden devler Fafner ve Fasolt'a borçlarını ödeme sorunlarını anlatır. Wagner, Rheingold'u Yüzük döngüsüne bir giriş olarak yaratmıştır, bu nedenle diğer bölümler kadar bağımsız değildir. Yine de bu bölüm, Yüzük'ün dramatik çatışmalarının ana hatlarını ve döngünün birçok ana müzikal temasını tanıtır.

Die Walküre'de, Brünnhilde ve babası Wotan, ölümlülerin kaderi konusunda gururlarıyla mücadele ederler. Bu bölüm, tanrılar ve ölümlüler arasındaki karmaşık ve derin ilişkiyi işler. Tanrılar, birbirleriyle oyunlar oynar, favoriler seçer ve taraf tutarlar. Aşkta soyluluk, tanrıların ilahi yeminlerinden sonra gelir. Ölümlü kahraman Siegmund, babası Wotan'ın yasal karısı Fricka'ya itaat etmek zorunda olduğu için ölür.

Siegfried, Yüzük döngüsünün dört dramasından en hafif olanı olarak kabul edilir. Bu opera, kahraman Siegfried'in büyüme sürecini, korkuyu ve aşkı keşfetmesini anlatır. Siegfried, Nibelung Mime tarafından yetiştirilmiş olup genç, masum ve kibirlidir. Gizemli bir Yolcu'nun (aslında Wotan) yardımıyla babasının kılıcı Notung'un parçalarını bulur, yeniden döver ve Nibelung altınını koruyan ejderha Fafner'i öldürür.

Fafner'i öldürdükten sonra Alberich'in lanetli yüzüğüne sahip olur. Siegfried, kuş cıvıltısını takip ederek uyuyan Brünnhilde'yi bulur ve onu uyandırarak aşık olur. Sahnenin sonunda, Siegfried yüzüğü Brünnhilde'ye sevgisini ve sadakatini kanıtlamak için verir.

Götterdämmerung, bir kıyamet havasıyla doludur. Wotan ve diğer karakterler, önceki üç müzikal dramdaki seçimlerinin sonuçlarıyla yüzleşirler. Üç Norn'un bu operanın başındaki kehaneti doğrulanır: Nibelung Alberich'in yüzüğe koyduğu lanet gerçekleşir ve yüzüğe sahip olan herkes sonunda yok olur. Wotan'ın güç kaybı Siegfried'de mızrağının kırılmasıyla önceden belirtilmiştir, ancak tanrıların kaderi, Alberich'in oğlu Hagen'in Siegfried'i kandırıp öldürmesiyle mühürlenir. Götterdämmerung, aşk ve ihanet, iyilik ve kötülük, bilinçaltı ve açık olaylar, büyük ve özel sahnelerin bir panoramasıdır ve Yüzük döngüsünün zirvesini temsil eder.

Bu bölümde, Wagner'in eserlerine ilham veren felsefi düşünceler ve ideolojiler incelenecektir. Özellikle, sanatçı olarak Wagner'in kişisel felsefesi ve bu felsefenin Nibelung Yüzüğü'ne nasıl yansıdığına odaklanılacaktır. Nibelung Yüzüğü'nün kökenleri ve ilham kaynakları olarak Cermen-İskandinav mitolojisi ele alınacaktır. Mitolojik karakterler ve olaylar, Wagner'in eserinde nasıl yeniden yorumlandığı ve dönüştürüldüğü üzerinde durulacaktır. Ayrıca, son alt başlıkta Wagner'in müzik ve dramı nasıl bütünleştirdiği, müzikal motiflerin (leitmotif) kullanımı, karakterlerin müzik aracılığıyla anlatımı ve dramatik gerilimin oluşturulması incelenecektir.

4.1 Nibelung Yüzüğü'nin Felsefi Arkapları

Richard Wagner'in Nibelung Yüzüğü'nün felsefi arkapları, onun kişisel ideolojik dönüşümünü ve sanat üzerindeki düşüncelerini yansıtır. Wagner, 1849 yılında Liszt'e "Siegfried" üzerine bir eser yazma planından bahsederken, Saksonya'da büyük karışıklıklar yaşıyordu. 1848'den itibaren Avrupa'da ayaklanmalar yayılıyordu ve Dresden'de de 3 Mayıs 1849'da büyük bir ayaklanma başlamıştı. Wagner, ünlü anarşist Bakunin ile birlikte sokak çatışmalarını yönetmiş ve imparatorluk askerlerine karşı halkın yanında olmuştur. Ayaklanma bastırılınca Wagner şehirden kaçmak zorunda kalmıştır. Bakunin'in etkisiyle anarşist ve sol ideolojiyi benimseyen Wagner, bu

fikirleri eserlerine yansıtılmıştır. Müziğin metalaştırılmasına karşı protestosu ve Yahudi karşıtlığı, ulusalcı sol ideolojisini belirginleştirmiştir. "Ren Altını" ve "Siegfried" gibi eserlerinde kötü karakterler genellikle Yahudi olarak tasvir edilmiştir. Bu durum, Bryan Magee'nin önerisiyle "kültürel antisemitizm" olarak adlandırılabilir. Dresden ayaklanması, Wagner'in politik duruşunu netleştiren önemli bir olay olmuştur (Ekren, 2022, s.21,22).

Wagner başlangıçta, Yüzüğü, toplumun mevcut yapısını devrimci bir şekilde eleştiren bir eser olarak tasarladı. Ancak, bu süreçte yaşadığı siyasi ve sosyal hayal kırıklıkları, onun sanatsal ifadesini şekillendirdi. Bryan Magee'nin "Wagner and Philosophy" eserinde açıkladığı gibi, Wagner'in librettoları, onun sosyalist-anarşist ve Feuerbachçı fikirlerle dolu bir dönem sonrasında şekillendi. Fakat, bu librettoları tamamladıktan sonra yaşadığı siyasi hayal kırıklıkları, eserin tamamlanmış haline derinlemesine etki etti. Wagner, eser üzerinde çalıştığı süre boyunca, başlangıçta ifade etmeyi amaçladığı fikirlerden uzaklaştı. Bunun yerine, Yüzüğün daha içsel ve zamansız bir anlama sahip olduğuna inanmaya başladı. Bu evrilmek, eserin yorumlanmasını tek bir düzeyde tutarlı kılmayı zorlaştırır. Deryck Cooke'a göre, "Das Rheingold" başlangıçta sosyal ve politik bir gerçeklik içinde açılırken, Wagner'in sonraki yıllarda metafizik çözümlere daha fazla yönelmesi "Götterdämmerung"da belirgindir (Magee, 2012, s.103).

Magee'ye göre, Wagner'in librettoları üzerinde değişiklik yapmama kararı, onun eseri yeniden yaratma zorluğundan kaçınmasından kaynaklanmış olabilir. Wagner, kendi içsel dönüşümünü yaşarken, bu sürecin zorlukları nedeniyle eserin mevcut halini korumayı ve yeni anlam katmanlarını keşfetmeyi tercih etmiştir. Bu, hem sanatının derinliğini hem de karmaşıklığını artırmıştır ve Wagner'in eserlerinin felsefi yapısını anlamak için bu evrimsel süreci dikkate almak gereklidir.

Wagner, 1848 yazında Nibelung materyalini kullanılabilir bir forma indirgemek için ilk denemesini yapmıştır. Bu, "Die Wibelungen: Weltgeschichte aus der Sage" (Wibelungen: Efsaneden Dünya Tarihi) adlı tarihsel bir deneme şeklindeydi. Windell'a göre, Wagner, "Weltgeschichte" terimini (Hegel ile yakından ilişkilendirilen bir terim) bilinçli olarak kullandı ve denemenin yapısı, üslubu ve kelime dağarcığı, Hegel'in "Estetik Güzel Sanatlar Üzerine Dersler" eserinin etkisini açıkça göstermektedir. (Windell, 1976, s.43)

Bu tarihsel fantezi, "Wibelung" veya "Wibeling" adının, ortaçağ boyunca papalar ve Alman imparatorları arasındaki mücadelede imparatorluk partisine uygulanan terimlerden biri olan "Nibelung"dan türediğini ileri sürmektedir. Ayrıca, Merovenj öncesi Frank kraliyet¹² ailesinin de "Nibelung" adını taşıdığını yazmaktadır. Wagner, bu varsayımsal ilişkiyi ve mit ile ortaçağ Alman tarihinin olaylarını Barbarossa'nın ölümüne kadar takip eder ve daha sonra Nibelung hazinesi ile Kutsal Kâse arayışını bir şekilde birbirine bağlar.

Windell'a göre, bu deneme Wagner'in ilkel materyalleri, insanlık ırkının kendisi gibi, yaşamdan ölüme, zaferden yenilgiye, sevinçten kedere doğru ilerleyen bir güncel mite dönüştürme çabasının erken evresinin en iyi kanıtıdır. İki yıl önce Barbarossa¹³ üzerine bir taslakla başlamış, ancak Nibelung ve Siegfried mitleriyle olan benzerliğini keşfettiğinde vazgeçmişti. Onun Hegelci "Weltgeschichte" girişimi geçiş aşamasındaydı. Siegfried, Wotan ve İsa denemede görünür, ancak Wagner'in dünya tarihsel figürü hala Barbarossa'ydı. Birkaç ay sonra "Nibelungen-Mythus als Entwurf zu einem Drama" (Bir Drama Taslağı olarak Nibelung Miti) ortaya çıktı. (Windell, 1976, s.44) Windell'a göre, Barbarossa ve İsa ortadan kaybolmuş, kahraman görünüşte Siegfried olmuştur, ancak Wagner ona karşı bariz bir şekilde kararsızdır. Taslağın ilk paragraflarında, dünyayı kurtaracak kahramanı, "bağımsız gücün tam bilincine ulaşmış, böylece kendi özgür iradesiyle ölümle kefareti kavrayabilen ve cesur eylemi kendisi isteyebilen biri" olarak tanımlar. Bu karakterizasyon, kurtarıcı olarak İsa'yı içerir ve Hegel'in dünya tarihsel birey tanımıyla da ilişkilidir. Wagner, bu kahramanı ikinci perdede Die Walküre'de, Wotan'ın Brünnhilde'ye bağımsız birini arzuladığını açıkladığı zaman daha ayrıntılı bir şekilde açıklar.

Wagner, Siegfried'in Ölümü'nü genişletip Yüzük haline getirdiğinde, daha önce kısaca anlatılan malzemeyi dramatik forma dönüştürdü. Bu yeniden düzenlemenin sonucunda

¹² Merovenj Hanedanı, 5. ve 8. yüzyıllar arasında bugünkü Fransa ve Almanya arasında bulunan bölgelerde hüküm sürmüş bir Frank hanedanıdır. Ren Nehri'nin kuzeyinde yaşayan Sal Frankları'ndan gelen Merovenj kralları, 454 yılından itibaren Galya'yı parça parça ele geçirerek bir Frank krallığı kurmuşlardır. Hanedanın ilk kralı Merovech (Fransızca: Mérovée) olup, onun soyundan gelenler kendilerini Merovenjler olarak adlandırmışlardır. Merovech, yarı efsanevi bir figürdür ve hakkında çok fazla bilgi bulunmamaktadır.

¹³ I. Friedrich (1122-1190) 12.yy'da yaşamış Alman kralı ve Kutsal Roma Cermen İmparatoru.

ortaya çıkan eser, klasik drama kurallarına göre bir drama olmaktan çok, mitolojik semboller aracılığıyla 19. yüzyıl Avrupa'sının çöküşünü epik bir şekilde tasvir eden bir yapıttır. Mann'a göre, Yüzük, Hegel'in tarihsel gelişim modelini bilinçli olarak yapısına dahil eder. Örneğin, Das Rheingold'un açılış sahnesinde Alberich'in Ren altınını ele geçirme kararı, kişisel çıkar ve aşırı cinsel arzu ile motive olmuştur. Die Walküre'nin son perdesinde, Wotan, kızı Brünnhilde'yi tanrısallığından mahrum bırakır ve uyuyan bir ölümlü kadın olarak bırakır. Ancak, Brünnhilde'nin bir kadın olarak düşünmesi ve hareket etmesi, öngörülme sonuçlar doğurur. Siegfried'in ilk perdesinin doruk noktasında, genç kahraman Nothung'un parçalarını yeniden döver. Siegfried, Fafner'i öldürdükten ve kanını tattıktan sonra, kuşların konuşmasını anlar ve Mime'nin hain planını öğrenir. Götterdämmerung'un ilk perdesinde, Brünnhilde, Siegfried'in dönmesini beklerken, Waltraute, Wotan ve tanrıların sonu beklediğini anlatır. Waltraute, yüzüğü Ren kızlarına geri vermesi için yalvarır, ancak Brünnhilde yüzüğü bir aşk sembolü olarak gördüğü için reddeder. Bu eylemin sonuçları ise tamamen beklenmediktir (Windell, 1976, s.48-49).

Kahramanlık efsanesinin mitolojik arka planıyla genişletilmesi ve Siegfried'in dramının Wotan'ın trajedisine dönüşmesi, sadece 1848 tarihli düzyazı taslağının şiirsel niyetini teatral olarak etkili terimlerle açıklığa kavuşturmak ve gerçekleştirmekle kalmadı, aynı zamanda eserin dramatik ve teorik kavramında derin değişiklikleri de içerdi. 1852 tarihli Nibelung Yüzüğü dörtlemesinin en önemli merkez motiflerinden biri olan Alberich'in aşkı reddetmesi ve altını çalıp yüzüğü dövme gücünü kazanması, 1848 düzyazı taslağında ve Siegfried'in Ölümü metninde bulunmaz. Siegfried'in konusu, hala Yüzük'ün merkezi olmasına rağmen, daha az belirgin hale gelmişti. Bu süreç sözleşmeler dünyası'nın özgürlük alanına ve tanrı yapımı yasaların insan içgüdüsüne yer vermesi sürecidir. Dahlhaus'a göre, Wotan'ın mızrağına kazanmış olan eski yasa, suçlulukla ayrılmaz bir şekilde bağlantılıdır. Amacı ne kadar haklı görünse de, iyiliğe hizmet eden güç hala bir güçtür. Tanrıların daha yüksek dünya düzeninin amacıdır, ancak peşine düştükleri adaletsizlik tarafından lekelenirler. Nibelheim'in derinliklerinden suçluluk bilinci tehditkar bir şekilde yankılanır. (Dahlhaus, 1971, s.98)

Wagner, Opera ve Drama eserinde, Wotan'ın diyalektik çıkması ile doğrudan bağlantılı bir politik argüman öne sürer. Siyasal devletler ilk kurulduğundan beri,

devletin gücünü pekiştirme kararlılığı ne kadar güçlü olursa olsun, tarih boyunca atılan hiçbir adım devleti yıkıma sürüklemekten kaçınmamıştır. Bireyin özgür kendi kaderini tayin etme zorunluluğu, toplumun tüm organlarına ortak olan, devletin yıkımına neden olur. (Marx gibi, Wagner de vatandaşlar 'yabancılaşmayı' bıraktığında devletin yok olacağını düşünüyordu.) Dramanın metaforunda yeniden ifade edildiğinde, Valhalla'nın inşası, Wotan'ın hükümdarlığına daha güçlü bir temel sağlama niyetiyle yapılmıştı, ancak Nibelung'dan çalınan yüzükle ödenmek zorunda kalmıştı ve böylece yüzüğün getirdiği felaketi çekmenin aracı olmuştur (Dahlhaus, 1971, s.97).

4.2 Nibelung Yüzüğü ve Cermen-İskandinav Mitolojisi

Wagner, çocukluğunda temas kurduğu Yunan mitolojisinin etkisi ve yaş aldıkça gelişen romantik ulusalcı bakış açısıyla kökenlerine, yani Cermen ve İskandinav mitolojilerine yönelmiştir. Bu bağlamda, "Völsunga Saga" onun için önemli bir kaynak haline gelmiştir. Başlangıçta sözlü olarak nesilden nesile aktarılan bu destan, 13. yüzyılda İzlandalı bir yazar tarafından yazıya geçirilmiştir. Destan, "Sigurd" adlı bir kahramanı merkeze alır ve onun hikayesini anlatır. Sigurd, Alman versiyonunda "Siegfried" olarak geçmekte ve Wagner'in eserinde merkezi bir rol oynamaktadır. Nibelung Lietleri, "Völsunga" destanının Alman versiyonu olup, Sigurd'un hikayesini içeren en eski kayıtlar İsveç ve Britanya'da bulunan 11. yüzyıla ait taşlar üzerine kazınmıştır. (Ekren, 2022, s.18)

Wagner Völsunga destanı ile karşılaşmasını Schiller ile paylaştığı mektubunda şöyle yazmıştır: "Dresden'de, kitap ticaretinde artık mevcut olmayan bir kitabı satın almak için hayal edilebilecek her türlü zahmete girdim. Sonunda Kraliyet Kütüphanesi'nde buldum. Bu, H. van der Hagen tarafından eski Nors dilinden tercüme edilen 'Die Wolsunga-saga' adlı ince küçük bir kitaptır. Eski Kuzey 'Ritter-romanen'in (sınıırım adı bu) bir parçasını oluşturur ve Hagen 1812'den 1816'ya kadar Breslau'da yayınlamıştır." (Ellis, 1902, s. 275).

Destan, Sigurd'un ataları arasındaki güç mücadeleleri ve lanetli yüzük Andvaranaut'un etkilerini konu alır. Bu öykü, J.R.R. Tolkien'in "Yüzüklerin Efendisi" romanına da ilham kaynağı olmuştur. Sigurd, Orta Çağa ait İskandinav baladlarında Sivard Snarensvend olarak anılır. Destanda, Sigurd'un Mimer adlı sihirbaz bir demirci

tarafından büyütüldüğü ve Balmund adlı kılıcı kullanarak Ejderha Fafnir'i öldürdüğü anlatılır. Destanın başlangıcı, Odin'in oğlu Sigi ile başlar ve Rerir'in oğlu Völsung'a kadar devam eder. Yüzüğün laneti destan boyunca sürer ve Völsunga soyunun neredeyse tamamı bu lanetten etkilenir. Sigurd, Brynhild'in yalanlarına inanan Gunnar'ın planı sonucunda kardeşi Guttorm tarafından öldürülür. Nibelung Lietlerinde kahramanların adları ve olaylar bazı değişikliklerle karşımıza çıkar. Örneğin, Siegfried'i öldüren kişi Hogni veya Hagen olarak anılır ve Guttorm ve Gunnar'ın kardeşidir. Ekren'e göre, Wagner bu kaynaklardan yararlanırken temel meseleyi korumuş ve temel kahramanları değiştirmemiş olsa da eklediği ve çıkardığı çok sayıda hikâyeye, kahraman ve olayla son derece özgün bir anlatı yaratmıştır. Özellikle "Ren Altını" eseri, büyük ölçüde Wagner'in hayal gücünün bir ürünü olup, Völsunga destanında yer almayan birçok olay ve karakteri içerir (Ekren, 2022, s.19-20).

Dahlhaus'a göre, Wagner, müziği kalbin 'ebedi temel duygularının' dili olarak anlayarak, bu duyguları aramak için mite yöneldi. Nibelung'un yüzüğünün müzikal dramına evrensel tarihsel önem kazandırmak amacıyla tasarlanan tarihsel-felsefi yapı içinde, mitolojik geçmişe dönüş, aynı anda ütopyik bir geleceğe de bakıyordu. Mitolojik eylemlerle temsil edilen uzak kökenler, müzikle yeniden inşa edilir ve farklı bir çağın duygusal anlayışına müzik tarafından erişilebilir hale getirilir, aynı zamanda insanlık tarihinin ilerlediği hedefi temsil eder. Hukuk ve zorlamanın yerini uzlaşma ve sevgi ruhu alacak, düşünce ve yansımanın dili duyguların dili ile yer değiştirecektir. Bu açıdan bakıldığında, Wagner'in ilan ettiği gibi, mitik drama 'Geleceğin Sanat Eseri' dir. Biçim ve içerik birleşir: müzikle varlık ve dil kazanan mit, yansımanın karmaşıklıklarından ve karışıklıklarından geri çekilir ve böylece, istenen ve güvenle beklenen bir gelecekte yerini alacak bir ifade biçimi haline gelir; aynı zamanda, mit Nibelung'un Yüzüğü'nün dramatik fikrini sağlayarak içerik sağlar, bu fikir ise hukuk ve zor kullanmanın dünyasının çöküşü ve ütopyik bir çağın şafağıdır: Siegfried ve Brünnhilde eski düzenin kurbanı olsalar da, onlar yeni düzenin ilk temsilcileridir (Dahlhaus, 1971, s.81-84).

Ren Altını ve devamındaki üç eser, Yunan mitolojisinin özelliklerini taşıyan kahramanların, özellikle onların Cermen ve İskandinav karşılıklarının anlatıldığı bir dünyayı konu alır. Örneğin, Wotan, Zeus'un özelliklerine sahipken, Siegfried, Akhileus'un niteliklerini taşır. Ancak, Wagner yalnızca mitolojileri değil, aynı

zamanda halk masallarını ve kutsal metinlerdeki öyküleri de eserlerinde harmanlamıştır (Ekren, 2022, s.23).

Ren Altını, dört sahneden oluşan ve olayların başlangıcını anlatan bir eserdir. İlk sahnede, altını koruyan üç Ren kızı ile Nibelheim'dan gelen Alberich arasında geçen olaylar yer alır. Wagner, bu eserde güç ve servet uğruna aşkın ve sevginin feda edilmesini temel motif olarak kullanır. Bu, onun kapitalist ilişkilere ve sanatı eğlence, güç ve servet aracı olarak kullanan sanatçılara yönelik eleştirisini yansıtır. Wagner, Yunan dünyasını idealize eder ve Yunan tragedyalarının toplumsal işlevini merkeze alarak sanat aracılığıyla toplumu eğitmeyi hedefler. Modern devlet anlayışındaki egoizme olan nefretini eserlerinde dile getirir ve bu egoizmin, Yunan dünyasının ve tragedyalarının çöküşüne neden olduğunu savunur (Ekren, 2022, s.24).

Nibelungenlied, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısından itibaren Alman kültürüne yeniden tanıtıldığından beri, Alman ulusal kimliğini oluşturmak ve yeniden şekillendirmek amacıyla birçok kez farklı şekillerde yorumlanmıştır. Alman politikacılar, sanatçılar ve akademisyenler, bu destanı Almanya'nın özgün ulusal kimliğini ve bu kimliğin bir parçası olmayan unsurları vurgulamak için kullanmışlardır. Wagner de 1849'da yazdığı Die Wibelungen: Destanlarda Anlatılan Dünya Tarihi makalesinde, Nibelungenlied'i ulusal ve devrimci terimlerle yorumladı ve mülkiyet ile gücü, Alman sevgi ve doğa sevgisi ruhuna aykırı olarak gördü. Yüzük ise sürekli ateş altında olan ve sürekli kurtuluşa ihtiyaç duyan bir dünyayı tasvir eder. Wagner, Hegel ve Yunan mitolojisinden faydalanarak, Almanya'nın daha asil bir geçmişle ilişkisini temsil etmeye ve ulusal kimliğini şekillendirmeye çalıştı. Bu Yunan destanı kullanımı, Yüzük döngüsünün tamamını, özellikle de ilk iki opera olan Das Rheingold ve Die Walküre'yi etkiledi. Wagner, Yunan destanını kullanarak, form düzeyinde Yüzük libretosunu model olarak oluşturdu ve leitmotif tekniğini geliştirdi. İçerik düzeyinde ise İskandinav gerçekliklerini Yunanlaştırarak, Alman halkı için ulusal ve şiirsel bir İncil yaratmaya çalıştı. Bu, Almanya'yı birleştirmenin ve genel kargaşa zamanında teselli ve güç sağlamanın bir yoluydu (Foster, 2010, s. 43-44).

Wagner'in "Der Ring des Nibelungen" operasında Töton mitolojisi sembollerle zenginleştirilmiştir. Elma, gençlik, doğurganlık ve ölümsüzlük sembolü olarak Freia'nın kaçırılması üzerinden dramatik bir araç haline gelir. Kan, sadakat ve asil eylemi simgelerken, Gotterdammerung'da kan yeminleri önemli bir yer tutar.

Gökkuşuğu Köprüsü, Midgard'ı Asgard'a bağlayan sembolik bir yapı olarak yer alır. Mağaralar, kötülük ve hazineyle ilişkilidir. Ejderha Fafner, büyük bir altın hazinesi üzerinde yatar ve Siegfried ile olan karşılaşması mitolojik düşüncenin bir örneğidir. Kartal, güç ve şiddetin sembolüdür; Brunnhilde'nin bir kartal tarafından parçalanacağı korkusunu yansıtır. Dünya, Erda karakteri üzerinden mitolojik ve sembolik önem taşır. Gözler, Wotan'ın bilgeliği ve karakterlerin iç durumlarını ortaya koymak için kullanılır. Ateş, yaratılışın bir unsuru olarak dramatik sahnelerde yer alır. Ormanlar, doğal ortamın bir parçası olarak önemlidir. Sis, kötülük ve bilinmezlikle ilişkilidir. Devler, Fafner ve Fasolt, doğanın şiddetiyle ilişkilendirilir. Altın, yüzüğün gücü ve lanetini simgeler. Çekiç, Donner'ın silahı ve gök gürültüsünün kaynağıdır. Şapka, Tarnhelm, kullanıcıya dönüşüm yeteneği verir. Cehennem, Hella'ya yapılan referanslarla kötülüğü simgeler. Atlar, özellikle Wotan'ın Sleipnir'i, önemli bir rol oynar. Öpücük, büyü ve derin uyku sembolüdür. Yıldırım, dramatik vurgu için kullanılır. Meşe, mitolojik Branstock'tan türetilmiştir. Yüzük, her şeye gücü yeten ve lanetli bir nesnedir. Nehir, özellikle Ren, doğal güç ve arınma sembolüdür. İp, kaderin ve tanrıların düşüşünün sembolüdür. Yılan, Alberich'in dönüşümüyle kötülüğü temsil eder. Mızrak, Wotan'ın otoritesinin sembolüdür. Kılıç, güç ve yaşamın sembolüdür. Gök gürültüsü, dramatik amaçlar için kullanılır. Ağaçlar, özellikle köknar, ıhlamur ve kül, mitolojik ve dramatik öneme sahiptir. Gezgin, Wotan'ın dönüşüm yeteneğini yansıtır. Su, yaratılışın ve dramatik etkinin bir unsurudur. Kurt, Wotan ve Siegmund'un hayatında önemli bir rol oynar, sadakat ve cesareti simgeler. Bu semboller, Wagner'in operalarına derinlik ve zenginlik katarak Töton mitolojisini yaşatır.¹⁴

4.3 Nibelung Yüzüğü'nde Dram ve Müzik İlişkisi

Richard Wagner'in Nibelung Yüzüğü eserinde, müzik ve dram arasındaki ilişki, Wagner'in Bütüncül Sanat Yapıtı kavramının temel bir unsurudur. Wagner'in dört operadan oluşan Yüzük Döngüsü (Das Rheingold, Die Walküre, Siegfried ve Götterdämmerung) yoğun bir şekilde leitmotifler kullanır. Bu temalar, belirli karakterler, nesnelere veya fikirlerle ilişkili olarak tekrar eden müzikal motiflerdir.

¹⁴ Kaynak:

https://public.websites.umich.edu/~umfandsf/symbolismproject/symbolism.html/Teutonic_Mythology/T_Symbols.html

Örneğin, Ren altını için olan leitmotif, döngü boyunca çeşitli formlarda ortaya çıkar ve anlatının ilerlemesiyle birlikte karakterlerin gelişimini yansıtır. Bu teknik, müziğin dramatik ağırlık taşımaya, sahnedeki eylemin ötesinde psikolojik ve tematik nüansları iletmesine olanak tanır (Schwarm, 2024).

Wagner'in müzik ve drama entegrasyonu, Yunan dramasında bulunan sanatların birliğini taklit etme arzusuyla şekillendi. "Sanat ve Devrim" ve "Geleceğin Sanat Eseri" gibi yazılarında, çağdaş operanın ticari ve yüzeysel eğilimlerini aşacak yeni bir tiyatro biçimi savundu. Bu vizyon, müzik ve libretto'nun ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu Ring Döngüsü'nde somutlaştı, epik ölçek ve mitolojik derinlikte bir hikaye yarattı. (Millington, 2008, s.74-84) Wagner'in Ring Döngüsü'ndeki müzik ve dram arasındaki ilişki, Gesamtkunstwerk kavramının temel taşıdır. Leitmotiflerin kullanımı, yenilikçi orkestrasyon ve performans alanının mimari tasarımı, müzik ve dramın ayrılmaz bir şekilde bağlantılı olduğu bütünleşik bir sanatsal deneyim oluşturur.

Wagner'in Siegfried'in Ölümü'nden önce bir ve nihayetinde üç dram yazma nedenleri sadece dramaturjik değil, aynı zamanda müzikal nedenlerdir. Dahlhaus'a göre, tanrıların mitini, kahramanlık trajedisinin arka planını gerçekleştirme yeteneğine sahip müzikal motifler yaratmak için sahnede anlatılan olayları resmetmek zorundaydı. Bir müzikal motif, sahnede bir şeyle, altın, yüzük, Valhalla veya Wotan'ın eylemlerine konan kısıtlamalarla (müzik kendiliğinden nesnelere veya kavramları ifade edemez) açıkça ilişkilendirilmedikçe, bir hatırlatma motifi veya leitmotif olamaz: yani, görülen ve konuşulan ile görülmeyen ve konuşulmayan birbirine bağlayan bir araç olamaz (Dahlhaus, 1971, s.86).

Foster'a göre, Wagner'in leitmotif yapısı izleyicilere tanrısal bir anlayış sağlarken, orkestral anlatıcı sahnedeki karakterler ile izleyici arasında giderek genişleyen bir yorum boşluğu yaratır. Bu boşluk, orkestra ile sahne arasındaki mesafenin izleyici ile sahne arasındaki mesafeye eklenmesiyle daha da artar. Dinleyiciler leitmotif yorumlarını sahne dünyasındaki kişilere atfedemedikleri için, Wagner'in motif kullanımı müzik ile operanın karakterleri arasında bir ayrım yaratır. Bu ayrımı, karakterlerin kim olduklarını bize orkestranın anlattığı şekliyle ve onların kim olduklarını düşündüklerini bize kendilerinin anlattığı şekliyle ilişkilendirmeye başlarız. Orkestral anlatıcı, karakterler ve onların kendilerini bilmesi arasındaki bu

boşluğu genişleterek, Hegelci "mutsuz bilinç" durumuna benzer bir durumu yeniden üretir. Anlatılarda sıkça olduğu gibi, hikâye anlatıcısı, hikâyenin ve karakterlerin önemini karakterlerin kendilerinden daha iyi bilir. Wagner operasında, anlatıcı her şeyi bilen, her şeyi gören bir tanrıya benzer. Foster'a göre, Ren Altını'nın başında orkestranın derinliklerinden yükselen sürekli bir Mi bemol ile kozmosu yaratan Wagner'in orkestrası, böylece Yüzük'ün büyük bölümünde her şeyi bilen anlatıcı olarak tanrısal rolünü sürdürür (Foster, 2010, s.68).



Şekil 6. Das Rheingold (Ren Altını): Sahne I: Prelüd

Kaynak: <https://orchestraexcerpts.com/horn-wagner-das-rheingold-prelude-mm-17-52/>

Yüzük dörtlemesinde, Wagner'in müzik ve dramı birleştirme konusundaki yenilikçi yaklaşımı, operanın sadece müzikal bir performans değil, aynı zamanda derin bir dramatik deneyim olmasını sağlar. Leitmotif kullanımı ve müzikal yoğunluğun dramatik anlatımı desteklemesi, Wagner'in Gesamtkunstwerk anlayışının temelini oluşturur. Bu bütünsel yaklaşım, Wagner'in müzikal dram sanatına yaptığı katkıyı ve dörtlemenin kalıcı etkisini açıkça ortaya koyar.

Wagner'in leitmotiflerinin farklı türlerde dilsel işlevselliğe nasıl ulaştığını inceleyen argümanlar ve örnekler sunulmaktadır. Bu bağlamda, ikonografik ve sembolik olmak üzere iki temel leitmotif işaretleyici türü ve bunların alt kategorileri olan izosonik,

izomorfik, keyfi ve kültürel işaretleyiciler arasında ayırım yapılabilir. İkonik leitmotiflerde, müzikal işaretleyici ile işaretlenen nesne arasındaki ilişki basit bir göstergebilimsel ilişkidir. Örneğin, Das Rheingold' da çekiçlerle örs vuran vurmali çalgıcıların ürettiği motifler, Nibelung demircilerini simgeler çünkü bu sesler, Nibelungların örs vurmasından çıkan seslerle aynıdır. (bkz. Şekil 7.) Görsel ve mekansal terimlerle de değerlendirilen ikoniklik, yüzük motifi gibi motiflerin de bu kategoriye girmesine izin verir. Yüzük motifi, melodik olarak kendi üzerine döner ve başladığı yerde biter, böylece bir yüzüğün mekansal şeklini takip eder. (Foster, 2010, s.70)



Şekil 7. Nibelung Motif

Kaynak: Foster, D. H. (2010). *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*. New York: Cambridge University Press.

Foster'a göre, Wagner'in müzik semiyotiğinde kullandığı ikinci leitmotif türü semboliktir ve iki kategoriye ayrılabilir: keyfi ve kültürel. Keyfi motiflerde anlam, belirli bir sahne nesnesi veya fikir ile eşzamanlı ilişkilendirilmesiyle belirlenir. Örneğin, Ren Altını'ndaki Freia motifi, sahne nesnesi, duygu, karakter veya olayla keyfi olarak ilişkilendirilmiştir ve genellikle tek bir müzik parçasıyla sınırlıdır. Kültürel motiflerde ise anlam, belirli bir kültüre özgü bir gelenekle ilişkilidir.

Wagner'in bir Alman kâhini olma arzusunu hatırladığımızda, bazı leitmotiflerin belirli sahne nesnelerini, eylemleri, fikirleri veya karakterleri neden açıkça belirtmediği anlaşılır hale gelir. Leitmotifler ima etme, anlamlandırma ve ipucu verme yeteneklerine rağmen, dilin belirli işaret etme yeteneğine sahip değildirler. Sadece anlam yönünde işaret ederler. Bazı müzikal jestler diğerlerinden daha belirgin görünse de, bu vurgu bazen yüzeyin altında başka, genellikle daha karanlık bir anlamı gizler. Bu durum özellikle Valhalla leitmotifi için geçerlidir. İlk duyulduğunda, bir kale ya da en azından sağlam, soylu ve kraliyet ile ilgili bir şeyin doğrudan bir ton-resmi gibi

görünebilir. Ancak bu leitmotifin altında, Wotan ve Alberich'in aşkı güç için pazarlama istekliliği gizlenmektedir (Foster, 2010, s.77).

Nibelung motifi, Siegfried'in ilk perdesinde özellikle önemli ve esnek bir rol üstlenir. Götterdämmerung'un birinci perdesinin ikinci sahnesinde, Wagner bu motifi bir slogan gibi kullanır (Hagen'in 'Doch des Nibelungenhortes nennt die Mare dich Herrn?' repliğinde). Bu motifi üçüncü sahnenin hemen öncesinde, Nibelungların yıkım çalışmaları sırasında yeniden duyarız. İkinci perdenin başında Alberich ve Hagen arasındaki sahnede, bu motif yıkım ritimleri ile sekizlik üçlemelere dayanan müzikle harmanlanmıştır. Son olarak, bu perdenin beşinci sahnesinde, (Gunther: 'Hilf, Hagen! Hilf meiner Ehre!') değişik bir versiyonuyla karşılaşıyoruz (Kropfnger, 1991, s.223).

Eng. Hr.

Cl.

Wot.

Vc.

des Has - ses Frucht hegt ei - ne Frau, des Nei - des Kraft
the fruit of hate bear - eth a wife, the child of spite
le fruit de hai - ne doit naï - tre d'elle, ce fruit maudit

Şekil 8. Wagner, Walküre, Act II.

Kaynak: Kropfnger, K. (1991). Richard Wagner's reception of Beethoven. Translated by Peter Palmer. New York. Cambridge University Press.

Kropfnger'e göre, bu motifi dramatik sahneler boyunca izlemek, onun teknik uyarlanabilirliğini gözler önüne serer. Ayrıca, Wagner'in müzikal-dramatik gelişim tekniği açısından da büyük önem taşıyan bir süreci yansıtır. Bu sürece işlevsel dalgalanma denilebilir. Dramanın gelişimi için kritik olan müzikal ve şiirsel-tiyatro seviyeleri arasındaki etkileşim, eylemin ilerleyişinden sorumludur ve bir seviyeye veya diğerine daha fazla vurgu yaparak gerçekleşir. Bu yöntem, Beethoven'ın gelişim

teknigi ile karşılaştırılabilir. Beethoven'in tekniğinde, tematik motiflerden gelişimsel motiflere doğru bir evrimsel ve işlevsel genişleme görülür. Ancak Wagner'in leitmotiflerinde pratik kapsam, hem aktif hem de (şimdilik) nispeten pasif anlamda şiirsel-tiyatro düzeyinde tanımlanabilir (Kropfinger, 1991, s.223).

Wagner'in Nibelun Yüzüğü'nde, Alberich'in Yüzüğü ve Valhalla motiflerinin birbirine dönüşümü de çarpıcı bir örnektir. Wagner, Ren Altını'nın birinci ve ikinci sahneleri arasındaki geçişte bu dönüşümü net bir şekilde gösterir. Orkestrasyon, armonizasyon ve ritmik/melodik varyasyon teknikleri kullanarak, iki motif arasındaki ilişkiyi vurgular. Wagner, geçiş sanatının ustası olduğunu belirterek, müziğinde ani ve keskin değişimlerden kaçındığını, geçişlerin doğal ve hazırlıklı olmasını sağladığını ifade eder.¹⁵

"Şimdi müziğimin karakteristik dokusunun (elbette her zaman şiirsel tasarımla en yakın ilişkide) yapısını, arkadaşlarımdan şu anda bu kadar yeni ve önemli buldukları şeyin, her şeyden önce beni aşırı duyarlılıkla yönlendiren ve duyguların aşırı uçlarını ayıran farklı geçiş anları arasında arabuluculuk yapmaya ve içsel bir bağ sağlamaya yönelik aşırı hassasiyete borçlu olduğunu fark ediyorum. Şimdi en ince ve derin sanatımın geçiş sanatı olduğunu söylemek isterim, çünkü sanatımın tüm dokusu bu tür geçişlerden oluşmaktadır: ani ve keskin olan her şey şimdi bana itici geliyor; bu durumlar sıklıkla kaçınılmaz ve gereklidir, ancak o zaman bile ani geçişin doğal bir durum olarak görünmesi için ruh hali önceden açıkça hazırlanmış olmalıdır"(Wagner, 1859).



Şekil 9. Alberich Motifi

¹⁵ Richard Wagner. Leitmotifs in Der Ring des Nibelungen - an introduction. <https://brebru.com/musicroom/musicians/wagner/motif.html>



Şekil 10. Valhalla Motifi

Kaynak: <https://brebru.com/musicroom/musicians/wagner/motif.html>

Alberich'in Yüzüğü ve Valhalla motifleri yapısal, karakter ve anlam olarak farklı görünse de Wagner'in bu motiflerin arasındaki yakın ilişkiyi göstermesi, müzikal yapıları ve anlamları açısından önemli bir kimlik oluşturur. İki motifin müzikal yapısı, aralıklar ve ritimler açısından benzerlik gösterir. Alberich'in Yüzüğü, güç kullanımı ve sevgi fedakarlığıyla ilişkilendirilirken, Valhalla da tanrıların güvenliğini ve hükmetme ihtiyacını simgeler. Her iki motif de gücün seçilmesi ve sevginin feda edilmesini simgeler (Brebru).

Das Rheingold'un birinci ve ikinci sahneleri arasındaki geçiş, motiflerin statik ve dinamik yönlerini bir arada ele almanın önemini gösterir. Yüzük motifi ve Valhalla motifi arasındaki dönüşüm, anlam kimliğini ortaya koyar. Bu geçişin ayrıntıları, orkestrasyon, armoni ve ses yönetimi açısından organik ve neredeyse fark edilmez bir dönüşüm sağlar. Bu tür bölümler, çözülmemiş disonant dominant akorlar ve canlı orkestrasyonla, yarım yüzyıl sonra empresyonizmin orkestral armonisini öngörür. Wagner'in Alberich'in Yüzüğü ve Valhalla motiflerinin dönüşümü, sadece müzikal yapılarının değil, aynı zamanda sembolik anlamlarının da bir göstergesidir. Alberich'in Yüzüğü, gücün ve sevginin feda edilmesinin sembolü iken, Valhalla tanrıların hükmetme ve güvenlik ihtiyacını simgeler. İki motif arasındaki bu dönüşüm, Wagner'in geçiş sanatının ustalığını gösterir ve müziğinde ani ve keskin değişimlerden kaçınarak, geçişlerin doğal ve hazırlıklı olmasını sağlar (Brebru).¹⁶

Bazen, ritmik olarak belirgin motifler birbiriyle zıtlık oluşturacak şekilde yerleştirilir. Örneğin, Walküre'nin üçüncü perdesinde, tanrıların motifi ile Yürüyüş motifi dönüşümlü olarak kullanılır. Dahlhaus, bunu Beethoven'ın gelişim tekniğine benzer

¹⁶ <https://brebru.com/musicroom/musicians/wagner/motif.html>

şekilde tanrıların yoksulluğu motifinin işlenmesi olarak değerlendirir. Benzer bir karşıtlık, Siegfried'in ikinci perdesinde, daha kısa bir süre içinde olsa da, Nibelung ritmi ve korna çağrısı arasında da görülür. Motifler arasındaki benzerlik, karşıtlığa rağmen ritmik bir süreklilik sağlar (Kropfinger, 1991, s. 241).

Şekil 11. Wagner, Siegfried, Act II, Sahne III

Wagner, özellikle Ring Döngüsü'nü ilerlettikçe, leitmotiflerini daha da yoğunlaştırmıştır. Bazen oldukça geniş temalar kullanır, ancak bunları psikolojik nedenlerle yapar. Örneğin, "Volsung ırkı" motifi tetralojideki en uzun motiflerden biridir ve bu motifin uzunluğu, o ırkın soyluluğu ve acısını birkaç akorla ifade etmenin imkânsızlığından kaynaklanır. Wagner, bu kadar yoğun bir kederi yedi veya sekiz ölçü içinde ifade edebilmiştir. Diğer bazı motifler ise inanılmaz derecede kısa ve

etkileyicidir. Rhinegold'dan sonra, Valkyrie'lerin vahŖi enerjisini birkaç notayla ifade edebilme ve Alberich'in yıkım alıŖmasını sembolize eden senkopasyon dizisini kullanma cesaretine sahip olmuŖtur. Seigfried'de yeni motiflerin sayısı nispeten az olsa da, aynı yoęunlaŖma süreci gözlemlenir. Wanderer'in tanrısal doğası ve görkemli duruşu,  veya dört akorla ifade edilir. Gtterdmmerung'da ise bu yoęunlaŖma zirveye ulaŖır. Her yeni dokunuşu inanılmaz derecede hızlı, doğrudan ve etkileyicidir. Artık hiçbir nota israf etmez; birkaç akorun rengini kullanarak dinleyicinin hayal gücünü aılıŖ sahnelerinin atmosferine uyumlu hale getirir (Newman, 1923, s.281).



5. SONUÇ

Bu eser metni çalışmasında, Richard Wagner'in Bütüncül Sanat Yapıtı anlayışı detaylı bir şekilde incelenmiştir. Gesamtkunstwerk anlayışı, müzik, şiir, tiyatro, dans ve görsel sanatları bir araya getirerek tek ve bütün bir eser yaratma idealine dayanır. Bu kavram, 19. yüzyıldan günümüze kadar sanatın çeşitli alanlarında derin izler bırakmış ve modern sanatın şekillenmesinde önemli bir rol oynamıştır. Çalışmamızda, Wagner'in Yunan trajedilerinin ve Alman romantik sanat hareketinin etkisiyle şekillenen sanatsal vizyonu ele alınmış, müzik, şiir, drama ve görsel sanatların birleşimini hedefleyen bütüncül sanat yapıtı anlayışı üzerinde durulmuştur.

Araştırmanın bulguları, Wagner'in sanat anlayışının felsefi ve estetik temellerini ortaya koymuştur. Wagner, sanatların ayrı ayrı var olmaksızın, birleşerek daha güçlü ve etkili bir ifade biçimi yaratabileceğini savunmuş ve bu düşüncesini eserlerinde uygulamıştır. Bu yaklaşım, sanat dallarının sınırlarını zorlayarak yeni ve yenilikçi ifade biçimlerinin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Özellikle Schopenhauer'in ve Hegel'in ve Feuerbach'ın idealist felsefelerinden etkilenmiş olan Wagner, sanatın insan deneyiminin en yüksek ve en saf ifadesi olduğunu düşünerek, bu fikirleri eserlerine yansıtmıştır. Ayrıca Yunan ve Cermen mitolojisinden esinlenerek, mitlerin ve efsanelerin modern dünyaya uyarlanabileceğini ve evrensel temalar aracılığıyla insan deneyimlerini daha derinlemesine anlamayı sağlayabileceğini göstermiştir. Bu yaklaşım, modern edebiyat ve sanatın mitolojik öğelerle zenginleşmesine katkıda bulunmuştur. Çalışmamızda Gesamtkunstwerk örneği olarak Nibelung Yüzüğü dörtlemesini inceledik. Yüzük, Wagner'in sanat anlayışının tarihsel ve felsefi kökenleriyle tutarlı olduğunu göstermektedir. Wagner'in eserlerindeki mitolojik temalar ve felsefi derinlikler, onun Gesamtkunstwerk vizyonunu desteklemektedir.

Wagner'in Bütüncül Sanat Yapıtı anlayışı, günümüzde de sanat ve kültür üzerinde önemli etkiler yaratmaya devam etmektedir. Wagner'in sanatı birleştirme ideali, günümüzdeki çok disiplinli sanat projelerinde ve performanslarında kendini göstermektedir. Özellikle dijital sanatlar, performans sanatları ve deneysel tiyatro gibi alanlarda bu anlayışın izleri görülmektedir. Wagner'in operalarındaki dramatik ve epik anlatım tarzı, günümüz film müziği ve sinemasında önemli bir rol oynamaktadır.

Wagner'in müziği, birçok film yapımcısına ve besteciye ilham vermiştir. Özellikle Hollywood'da epik filmlerin müziklerinde Wagner'in etkisi belirgin bir şekilde hissedilir.

Wagner'in müziğe en önemli katkılarından biri, "leitmotif" tekniğidir. Bu teknik, belirli karakterleri, temaları veya duyguları temsil eden kısa müzikal motiflerin kullanılmasıdır. Günümüzde film müziğinde ve operada sıkça kullanılan bu teknik, anlatının müzikal derinliğini artırmıştır. Wagner, orkestra kullanımında devrim yaratarak, müzikal anlatımı zenginleştirmiştir. Orkestradaki enstrümanların rolünü genişletmiş ve müzikte yeni ses renkleri yaratmıştır. Bu yenilikçi yaklaşım, modern klasik müziğin gelişiminde önemli bir rol oynamıştır.

Wagner, opera yapısını ve dramatik anlatımı yeniden tanımlamış, geleneksel opera formlarının dışına çıkarak daha özgür ve yaratıcı bir yapıyı benimsemiştir. Bu yaklaşım, modern opera bestecilerine ilham kaynağı olmuştur. Wagner, kendi eserlerini sahnelemek için Bayreuth Festivali'ni kurmuş ve bu festival operanın sahneleme ve prodüksiyon standartlarını yükseltmiştir. Wagner'in bütüncül sanat yapıtı anlayışı, birçok sanatçı ve düşünürü derinden etkilemiş, Claude Debussy, Gustav Mahler, Richard Strauss ve Arnold Schoenberg gibi besteciler; James Joyce ve Thomas Mann gibi yazarlar; Salvador Dali gibi görsel sanatçılar üzerinde etkili olmuştur.

Richard Wagner'in bütüncül sanat yapıtı anlayışı, sanatı bir bütün olarak görme ve çeşitli sanat dallarını bir araya getirme çabasıyla sanat dünyasında devrim niteliğinde değişikliklere yol açmıştır. Bu anlayış, günümüz sanatında ve kültüründe derin izler bırakmaya devam etmekte, sanatın farklı disiplinler arasındaki sınırları zorlamasına ve yeni ifade biçimlerinin ortaya çıkmasına katkıda bulunmaktadır. Wagner'in vizyonu, sanatın evrensel ve dönüştürücü gücünü bir kez daha hatırlatmaktadır. Bu çalışmada, Wagner'in sanatsal vizyonunun ve Gesamtkunstwerk kavramının, sanatın evrensel ve zamansız doğasını nasıl yeniden tanımladığını detaylandırmaya çalıştık. Wagner'in sanatı, disiplinlerarası etkileşimlerin ve sanatsal ifadelerin derinlemesine incelenmesini teşvik eden bir miras olarak varlığını korumaktadır. Gelecekte yapılacak araştırmalar, Wagner'in eserlerinin performans analizi, izleyici üzerindeki psikolojik etkileri ve diğer sanat dalları ile olan etkileşimleri gibi konulara odaklanabilir. Ayrıca,

Wagner'in sanatsal yeniliklerinin çağdaş sanat ve estetik teorileri üzerindeki etkilerini inceleyen çalışmalar da bu alanda önemli katkılar sağlayabilir.

Bu çalışmada, Richard Wagner'in Bütüncül Sanat Yapıtı anlayışının sanatın evrensel doğasını nasıl yeniden tanımladığını ve sanatın modern dünyada nasıl bir rol oynadığını gösterdik. Wagner'in sanatının disiplinlerarası etkileşimlere nasıl ilham verdiği ve sanatın sınırlarını zorlayan yenilikçi yaklaşımlara nasıl öncülük ettiği bu çalışmanın ana bulgularındandır. Gelecekteki araştırmaların bu temeller üzerinde daha derinlemesine ve geniş kapsamlı analizler yaparak, Wagner'in mirasının sanat ve kültür üzerindeki etkilerini daha ayrıntılı bir şekilde incelemesi beklenmektedir.



KAYNAKÇA

- Akbay, Y. E. (2022/2). Schopenhauer Felsefesinde Platon'un Etkisi Üzerine Bir Analiz. *Süleyman Demirel Üniversitesi İlahiyah Fakültesi Dergisi*(49), 238-255.
- Akdemir, F. (2003). Feuerbach'ın Antropolojik Ateizmi ve Teistik Açından Değerlendirilmesi. *Ondokuz Mayıs Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 342-357.
- Albayrak, M. B. (2015). *Dinmeyen Özlem Alman Erken Romantizmi'nde Felsefe ve Edebiyat İlişkisi*. Oggito: <https://oggito.com/icerikler/dinmeyen-ozlem-alman-erken-romantizmi-nde-felsefe-ve-edebiyat-iliskisi/7214>) Erişim tarihi: 02.03.2024
- Anbari, A. R. (2007). Richard Wagner's Concepts of History (Doctoral dissertation). Retrieved from https://www.academia.edu/64855848/Richard_Wagners_concepts_of_history
- Aristoteles. (2007). *Poetika (çev. İsmail Tunalı)*. Ankara: Remzi Kitabevi.
- Aristoteles. (2024). *Poetika - Şiir Sanatı Üzerine -*. (Ö. A. Ari Çokona, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Arkeoloji, W. (2016). *Platon İdealar Dünyası*. World Arkeoloji. <https://worldarkeoloji.blogspot.com/2016/01/> Erişim tarihi: 04.03.2024
- Aytimur, R. G. (2019). Schopenhauer'un Düşüncelerinde Bir Özgürleşme Olanığı Olarak Müzik. *OPUS-Uluslararası Toplum Araştırmaları Dergisi*, DOI: 10.26466/opus.574104, 13(19), 2176-2199.
- Baines, R. (2012). Hegel and Wagner in James Joyce's "Drama and Life". *Journal of Modern Literature*, 35(4), 1-12.
- Basunov, S. A. (2020). *Richard Wagner Hayatı ve Müzik Çalışmaları*. Eskişehir: Dorlion Yayınları.
- Bermbach, U. (2013). *Myhtos Wagner*. Berlin: Rowohlt.
- Bobaroğlu, M. (tarih yok). *Bilimsel Paradigmayı Değiştiren İlişkinlik Kuramı Anlaşılardan "Aydınlanma" Olanaklı mıdır?*. Bobaroğlu. <https://metinbobaroglu.net> 05.04.2024
- Bozkurt, N. (2014). *G.W.F. Hegel Eserlerinden Seçmeler*. Ankara: Sentez Yayıncılık.
- Campbell, J. (2017). *Kahramanın Sonsuz Yolculuğu*. (S. Gürses, Dü.) İstanbul: İthaki Yayıncılık.
- Can, A. (2015). *Antik Çağ Sözlüğü*. İstanbul: Sentez Yayıncılık.

- Can, Ş. (1994). *Klasik Yunan Mitolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cartwright, D. E. (2023). *Schopenhauer*. (S. Erduman, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Cartwright, M. (2012). *Yunan Mitolojisi*. World History Encyclopedia. (çev. Meryem Temiz). <https://www.worldhistory.org/trans/tr/1-11221/yunan-mitolojisi/> Erişim tarihi: 17.03.2024
- Chafe, E. (2005). *The Tragic and the Ecstatic the Musical Revolution of Wagner's Tristan and Isolde*. New York: Oxford University Press.
- Courtis, S. (2012). *Scattered Across Time: Wagner's Influence on the Contemporary Lyric in Musical Theatre*. Murdoch University.
- Dahlhaus, C. (1971). *Richard Wagner's Music Dramas*. (M. Whittall, Dü.) London: Cambridge University Press.
- Dannreuther, E. (2009). *Richard Wagner: His Tendencies and Theories(1873)*. Cornell University Library.
- DiGaetani, J. L. (2009). *Wagner Outside the Ring: Essays on the Operas, Their Performance and Their Connections with Other Arts*. Jefferson: McFarland&Company.
- Dilmaç, S. (2019). Hegel Estetiğinde Sanatın Anlamlandırılışı. *Erzincan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 12(1), 102-122.
- Duman, M. (2013). Aristoteles ve Nietzsche'de Trajedinin İşlevi. *Felsefe Dünyası*, s. 131-132.
- Duman, M. (2013/2). Aristoteles ve Nietzsche'de Trajedinin İşlevi. *Felsefe Dünyası*(58).
- Eichner, H. (1956). F. Schlegel's Theory of Romantic Poetry. 71.
- Ekren, U. (2016). *Felsefenin Perspektifinden J.S.Bach ve Richard Wagner'in Sanatı*. İstanbul: Sentez.
- Engels, F. (1999). *Ludwig Feuerbach ve Klasik Alman Felsefesinin Sonu*. (ç. İ. Yarkın, Dü.) Ankara: İnter Yayınları.
- Ercan, C. A. (2014). Germen Mitolojisinde Yaratılış. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*.
- Ercan, C. A. (2014). Germen Mitolojisinde Yaratılış. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 18(1), 121-132.
- Foster, D. H. (2010). *Wagner's Ring Cycle and the Greeks*. New York: Cambridge University Press.

- Gözlü, A. (2011). Grek Mitolojisinde Evrenin Tanrıları Yaratma Süreci. *ÇAKÜ Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 9(2), 168-186.
- Gül, E. (2016). Caspar David Friedrich'in Romantizmi. *Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni*(69).
- Glynatsis, T. (2020). *Ideology and Machines in the Work of Richard Wagner*. Critical Stages/Scènes Critiques. Retrieved May 23, 2024
<https://www.critical-stages.org/21/ideology-and-machines-in-the-work-of-richard-wagner/#end>
- Goldman, A., & Sprinchorn, E. (1988). *Wagner on Music and Drama: A Compendium of Richard Wagner's Prose Works*. New York: Hachett Books.
- Grey, T. S. (2009). *Richard Wagner and His World*. New Jersey: Princeton University Press.
- Groeneveld, E. (2019). *İskandinav Mitolojisi*. Gorgon Dergisi:
<https://gorgondergisi.com/iskandinav-mitolojisi/> Erişim tarihi: 19.03.2024
- Heister, H.-W. (2013, 05 14). *Eigenstaendigkeit und Egagement. Zu den politischen Dimensionen von Musik*. Bundeszentrale für politische Bildung. Retrieved March 7, 2024.
<https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/160071/eigenstaendigkeit-und-engagement-zu-den-politischen-dimensionen-von-musik-essay/>
- Hoffmann, A. W.-E. (1917). Beethovens's Instrumental Music: Translated from E.T.A Hoffmann's "Kreisleriana" with an Introductory Note. *The Musical Quarterly*, 3(1), 123-133.
- Inwood, M. (1992). *A Hegel Dictionary*. Oxford: Blackwell Publishers.
- Küçük, S. (2016). *Modern Türk Tiyatrosunda Mitoloji*.
(<http://acikerisimarsiv.selcuk.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/123456789/7453/471120.pdf?sequence=1&isAllowed=y>) Erişim tarihi: 19.03.2024
- Kılınç, H. G. (2010). Erken Dönem Alman Romantizminde Açığa Çıkan Antik Yunana Dönüş İdealinin Holderlin ve Nietzsche Bağlamında İncelenmesi. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, 57-80.
- Kalburcu, A. (2017). *Yunan Mitolojisi- Yaratılış, Tanrılar ve Görevleri*. Tarihli Sanat: (<https://www.tarhlisanat.com/yunan-mitolojisi-html/>) Erişim tarihi: 17.03.2024
- Kant, I. (2002). *Gelecekte Bilim Olarak Ortaya Çıkabilecek Her Metafizik Prolegomena*. (Y. Ö. Ioanna Kuçuardi, Dü.) Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.

- Kitcher, P., & Schacht, R. (2004). *Finding an Ending: Reflections on Wagner's Ring*. New York: Oxford University Press.
- Kropfinger, K. (1991). Richard Wagner's reception of Beethoven. Translated by Peter Palmer. New York. Cambridge University Press.
- Kuçuardi, İ. (2023). *Schopenhauer ve İnsan*. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Kurti, B. (2023). Erken Alman Romantizminde İronik ve Poetik Hakikat. *Bursa Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 16.
- Leeming, D. A. (2020). *Mitoloji Kahramanın Yolculuğu (s.15) (çev. İlgin Yıldız)*. İstanbul: Say Yayınları.
- Leeming, D. A. (2020). *Mitoloji Kahramanın Yolculuğu (s.19) (çev. İlgin Yıldız)*. İstanbul: Say.
- Lippman, E. A. (1958). The Esthetic Theories of Richard Wagner. *The Musical Quarterly*, 44(2), s. 209-220.
- Magee, B. (2001). *Wagner and Philosophy*. Penguin Books.
- Mark, J. J. (2018). *İskandinav Evreninin Dokuz Diyarı*. World History Encyclopedia: <https://www.worldhistory.org/trans/tr/2-1305/iskandinav-evreninin-dokuz-diyar/>) Erişim tarihi: 18.03.2024
- Millington, B. (2011) *Der Ring des Nibelungen: conception and interpretation*. Edited by. Thomas S. Grey. Retrieved June 9, 2024. <https://www.cambridge.org/core/books/abs/cambridge-companion-to-wagner/der-ring-des-nibelungen-conception-and-interpretation/542DF4B60D36CCA3ACEBF76AD3FC2B90>
- Newman, E. (1923). Wagner as Man and Artist. New York: Alfred. A. Knopf
- Nietzsche, F. (2022). *Richard Wagner Bayreuth'ta*. (M. Tüzel, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nietzsche, F. (2022). *Tragedyanın Doğuşu*. (M. Tüzel, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Nutku, Ö. (1967, 08 15). Tiyatroyu Değiştiren Besteci: Richard Wagner. *Kitaplar ve Sanatlar*, 13-14. İstanbul.
- Orhan, Ö. (2012). Homeros ve Hesiodos'da Adalet Kavramının Kökenleri ve Platon'a Yansımaları. *FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*(13), 11-38.
- Özgülven, İ. (2022). Antik Yunan'da- Seyirci Performans İlişkisi. *İstanbul Aydın Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 8(15), 37-47.

- Özsema, A. Ç. (2020, Mayıs 23). *Platon'un Anlayışından Sanat*. Ahmet Çağrı: <https://ahmetcagri.com/platonun-anlayisindan-sanat.html#comments2>
21.03.2024
- Özyön, A. (2014). Alman Romantizmi, Dönemleri, Romantikler ve E.T.A Hoffmann'ın Fındıkkıran ve Fare Kralı. *Uluslararası Hakemli Beşeri ve Akademik Bilimler Dergisi*, 3(10), 84-90.
- Philip Kitcher, R. S. (2004). *Finding an Ending Reflections on Wagner's Ring*. New York: Oxford University Press.
- Pinkard, T. (2010). *Hegel*. (Ç. M. Albayrak, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rose, M. A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği*. (A. Çavdar, Dü.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Salihoğlu, E. (2021, Nisan 3). "Kutsal Filozof" Platon: İdealar Öğretisi ve Mağara Alegorisi. Medium: <https://salihogluufe.medium.com/kutsal-filozof-platon-idealar-ogretisi-ve-magara-alegorisi-2d493d7403c> Erişim tarihi: 22.03.2024
- Sandner, W. (2013). *Wagner Mitosu*. Deutschland.de: <https://www.deutschland.de/tr/topic/kultur/sanat-mimari/wagner-mitosu>
Erişim tarihi: 21.05.2024
- Sans, E. (2006). *Schopenhauer*. (Ç. I. Ergüden, Dü.) Ankara: Dost Yayınevi.
- Sarıtaş, İ. (2018, Aralık). Richard Wagner'in Sanatında İnşa Ettiği Politik ve Kültürel Düşünce Dünyası. *Amme İdaresi Dergisi*, 51(4), 89-115.
- Sarıtaş, İ. (2018, Aralık). Richard Wagner'in Sanatında İnşa Ettiği Politik ve Kültürel Düşünce Dünyası. *Amme İdaresi Dergisi*, 51(4), 89-115.
- Schlegel, F. (2018). *Eleştiren Fragmanlar. Felsefi Aforizmalar*. (K. Duymuş, Dü.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schopenhauer, A. (2023). *İsteme ve Tasarım Olarak Dünya*. (Ç. L. Özşar, Dü.) İstanbul: Biblos Yayınevi.
- Scruton, R. (tarih yok). *The Music of the Future*. Foundation for the Future of Classical Music: Retrieved May 5, 2024. <https://ffclassicalmusic.org/2016/the-music-of-the-future/>
- Schwarm, B. (2024). Der Ring des Nibelungen. Retrieved 8 June, 2024. Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Der-Ring-des-Nibelungen>
- Seiferle, R. (2020). *Gesamtkunstwerk*. The Art Story: Retrieved March 3, 2024. <https://www.theartstory.org/definition/gesamtkunstwerk/>
- Sigua, M. (2014). *Genric Siciñificants of Ancient Greek Tragedy in 20th Century Music Theatre (According to Poetics by Aristotle)*. Tbilisi: V. Sarajishvili

State Conservatoire. (Doctoral dissertation). Retrieved from https://www.academia.edu/18341610/GENRIC_SIGNIFICANTS_OF_ANCEAENT_GREEK_TRAGEDY_IN_20TH_CENTURY_MUSIC_THEATRE_ACCORDING_TO_POETICS_BY_ARISTOTLE Abstract_of_the_PH_D_Thesis

Sprinchorn, A. G.-E. (1964). *Wagner on Music and Drama*. (H. A. Ellis, Dü.) New York: A Da Capo Paperback.

Stein, J. M. (1960). *Richard Wagner the Synthesis of the Arts*. Detroit: Wayne State Universty Press.

Stein, J. M. (1960). *The Synthesis of the Arts*. Detroit: Wayne State University Press.

Stone, W. F. (1897). *Richard Wagner and The Style Of The Music-Drama*. Vol. I. London: Printed by William Clowes and Sons, Limited

Stravinsky, I. (2000). *Altı Derste Müziğin Poetikası*. (C. Taylan, Dü.) İstanbul: Pan Yayıncılık.

Summa-Knoop, L. T. (2013). *Hegel's Symbolic Stage: An Old Perspective on Contemporary Art*. Contemporary Aesthetics: Retrieved May 15, 2024 <http://hdl.handle.net/2027/spo.7523862.0011.022> adresinden alındı

Şeref, C. (2019). Nietzsche: Apolloncu Dionysos ile Karşılaşınca. *Birey ve Toplum*, 9(18), 271-292.

Tökel, D. A. (2009). Kutsal Metinleri Anlamada Mitolojinin Rolü. *Milel ve Nihal*, 6(1), 165-193.

Taşdelen, V. (2007). Felsefede ve Sanatta İroni. *Hece Dergisi*(124), 53-66.

Taşkın, A. (2002). Immanuel Kant'da Bilginin Kaynağı Problemi. *Cumhuriyet Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 6(1), 279 - 294.

Ülger, E. (2014). Richard Wagner'de Müzik Felsefesinin Temelleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(49), 203-220.

Ülger, E. (2014). Richard Wagner'in Müzik Felsefesinin Temelleri. *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(49), 203-220.

Vargas, V. (tarih yok). Richard Wagner (1813-1883). Part Four: from Bayreuth to Venice. *Bibriography of Richard Wagner*. Retrieved June 10, 2024 <http://www.wagneroperas.com/indexwagnerbio4.html>

Vazsonyi, N. (2020, Temmuz 15). *Wagner and Feuerbach*. Buolezian: Retrieved May 5, 2024 <https://boulezian.blogspot.com> adresinden alındı

Vernant, J. P. (2022). *Antik Yunan'da Mit ve Düşünce*. (N. C. Serbest, Dü.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

- Wagner, R. (1907). *Richard Wagner's Prose Works*. (W. A. Ellis, Dü.) London: Kegan Paul, Trench, Trübner & CO.
- Wagner, R. (2023). *Geleceğin Sanat Eseri*. (Ç. Ünaltay, Dü.) İstanbul: Alfa.
- Weissmann, A., & Baker, T. (1925, 0). Richard Wagner: Constructive and Destructive. *11*(1), s. 138-156.
- Wicks, R. L. (2020). *The Oxford Handbook of Schopenhauer*. New York: Oxford University Press.
- Wicks, R. L. (2020). *The Oxford Handbook of Schopenhauer*. New York: Oxford University Press.
- Williams, S. (2004). *Wagner and Romantic Hero*. New York: Cambridge University Press.
- Wilson, P. C. (1919). *Wagner's Dramas and Greeks Tragedy*. New York: Columbia University Press.
- Windell, G. G. (1976). Hegel, Feuerbach, and Wagner's Ring. *Central European History*, 9(1), 27-57.
- Yücel, Ç. (2015). Dionysos Bayramları ve Şenlikleri. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*(4), 151-164.
- Yıldırım, T. (2010). Ludwig Andreas Feuerbach'ın Yansıtma Din Teorisi ve Eskatoloji Eleştirisi. *Şırnak Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 1(1-2).
- "Yunan Mitolojisi: 12 Olimposlular Kimler?". (2021). *Kıydan*.
<https://kiyidan.com/2021/04/03/yunan-mitolojisi-12-olimposlular-kimler/>
Erişim tarihi: 21.03.2024

ÖZGEÇMİŞ

Müzik eğitimine, 2004 yılında Eskişehir Güzel Sanatlar Anadolu Lisesi Müzik Bölümü'nde başladı. 2011 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi İstanbul Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Bölümü'ne kabul edilerek başladı ve 2018 yılında mezun oldu.

2021 yılında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Sahne Sanatları Ana Sanat Dalı Opera Lisansüstü Programına katılmaya hak kazandı.