

PYER LASSER NİTSŞE VƏ MUSIQI



Musiqisiz həyat xətdır...



BAKI
FƏLSƏFƏ
AKADEMIYASI

Pierre Lassarre
Les Idees De Nietzsche Sur La Musique
Paris, Mecure de France, 1905

Pyer Lasser
Nitsşe və Musiqi

Pyer Lasser: **Nitsşe və Musiqi**

Tərcüməçi: **Türkay Şəms**

Redaktor: **Araz Əliyev**

Korrektor: **Şahlar Ruhi**

Dizayn və tərtibat: **QR**

139 səh.

www.bakupphilosophy.com

bakupphilosophy@gmail.com

© **Bakı Fəlsəfə Akademiyası**, 2020

Akademiyadan

“Nitsşe və Musiqi” Bakı Fəlsəfə Akademiyasının ilk kitabıdır. Könül istərdi ki, kitabı nəşr edib, təqdimat keçirib, oxucularla birgə müzakirə edək. Ancaq 2020-ci ilin məlum hadisələrini nəzərə aldığımızda ilk kitabımızı elektron formada təqdim etmək qərarına gəldik. Kitab Bakı Dövlət Universitetinin fəlsəfə ixtisasi üzrə magistratura təhsili alan iki xanım tərəfindən heç bir qarşılıq güdülmədən, təmənnəsiz Türk dilindən tərcümə edilib. Adlarının qeyd edilməsini istəmədikləri üçün tərcüməçinin adını şərti olaraq “Türkey Şəms” kimi qeyd etdik.

Kitab fransız dilindən tərcümə ediləndə “Nitsşenin musiqi haqqındakı fikirləri” deyə ifadə olunur. Ancaq biz kitabın adının “Nitsşe və Musiqi” olaraq verilməsinin daha məqsəddə uyğun olacağını düşündük.

Bakı Fəlsəfə Akademiyası olaraq nəinki “Nitsşe və Musiqi” kitabını, Türk dilindən Azərbaycan dilinə tərcümə edilən kitabların böyük əksəriyyətini təmənnəsiz və elektron formada yayımlayacağıq.

*Hörmətlə,
Bakı Fəlsəfə Akademiyası
Bakı, 2020*

Mündəricat

Giriş - 7

Nitsşe estetikasının ümumi anlayışları

Sənətçinin metafizikası

İncəsənətin psixologiyası

I BÖLÜM - 27

Şopenhauerin musiqi nəzəriyyəsi

II BÖLÜM - 35

Musiqi ilhamının azadlığı

III BÖLÜM - 51

Musiqi ilhamının üstünlüyü

IV BÖLÜM - 65

Dissonans haqqında

V BÖLÜM - 71

Musiqili dramda musiqinin mimika və sözlə əlaqəsi

VI BÖLÜM - 82

Operanın tənqidi

VII BÖLÜM - 94

Vaqner qarşısında Nitsşenin düşüncə adamı olaraq yeri

VIII BÖLÜM - 99

Vaqner sənətinə qarşı Nitsşenin xəyal qırıqlığı

IX BÖLÜM - 110

“Rixard Vaqner Bayroytda” əsərində Vaqnerə edilən tərifi

Giriş

Nitsşe estetikasının ümumi anlayışları

Sənətinin metafizikası

Nitsşenin musiqi ilə bağlı ilkin fikirləri özünün də qeyd etdiyi kimi kainatın metafizik-estetik formada başa düşülməsinə əsaslanırdı.

Bu yanaşmanı Nitsşe ilk kitabı olan Tragediyanın doğuşu (1871)-da izah etmişdi. Bu kitab bir gənc tərəfindən yazılmışdı, lakin bu gənc həm də dahi olması ilə fərqlənirdi. Hər sətirində müstəqil, özünəməxsus düşüncə sahibi və sənətçi ruhuna malik bir şəxsiyyət nəzərimizə çarpır. İyirmi beş yaşındakı müəllif həssaslıqla yanaşdığı, lakin həm də bir-birinə düşmən olan iki böyük ustadı eyni istiqamətdə danışdırmağa çalışır.

Şopenhauer və Vaqner, bir də ki, qədim yunanları. Alman dialektikasının möhtəşəm qaynaqlarını, pessimizmini, Vaqner estetikası və Ellinizmin bir-birinin içindən çıxmış və eyni dərin düşüncədən doğulmuş olduğuna özünü inandırmaq üçün ortaya qoyur. Yunan təbiətinin təməlinin musiqiyə əsaslandığını, bunun uzun müddət əvvəlcə Sokrat fəlsəfəsinin,

daha sonra isə Xristianlıq inanclarının içərisində boğulmuş olduğunu, indi isə çağdaş musiqidə və xüsusilə də Rixard Vaqnerin yaradıcılığında yenidən ortaya çıxdığını, bütün bunların nəticəsində isə musiqi yaratmaq istəyinin və ehtiyacının dünyanın pessimist formada dərk olunması ilə bağlılığını sübut edir.

Bu baxımından nəzərdən keçirəcəyimiz məsələlər Nitsşenin musiqisinin əsas quruluşu haqqında olan anlayışları, musiqinin digər sənət növləri ilə əlaqəsi və insan zəkasının inkişafı ilə bağlı olan bölümləridir.

Nitsşe düşüncəsinin təməl hərəkət nöqtəsi pessimist pan-teizmdir. Dünyanın çəkməkdə olduğu əzabların, dünyanın daxili səbəbindən meydana çıxdığını irəli sürür. Qeyri-müəyyən və sonsuz olan Mütləq Varlıq özündə sərhədsiz bir mübarizə daşıyır. O, hər şey olduğu (bu həm də heç bir şey olmadığı mənasına gəlir) üçün bütün ziddiyyətlərin xaosudur. Bu vəziyyət öz quruluşu etibarilə sabit ola bilməz. Qeyri-müəyyən olmanın, sonsuz olmanın vermiş olduğu əzablar Varlığı, sonsuz olmayan digər varlıqlarda özünü ortaya çıxarmağa məcbur edir. Budur dünya və onu yaratmış olan əzab.

Mütləq varlıqdan və onun mütləq əzabından başqa bir şey mövcud olmadığı üçün onun özünü müəyyən edən gerçəkliklərin yaradılmasında da bir qayda-qanun yoxdur. Kainat bütöv bir şəkildə nəzərdən keçirildiyində nə bir təsadüfə, nə bir nəticəyə, nə də bir məntiqə yer vermir.

Tanrı, Leibnizin də dediyi kimi “mümkün olan ən yaxşı dünya”nı yaratmır, əslində hər cür dünyanı qarma-qarışıq şəkildə yaradır. Kainat anlayış olaraq, mənasızlığın özüdür. Burada “bütün məsuliyyətlərdən və əxlaqi qayğılardan uzaq” olan tanrı öz əzabları ilə həvəskar kimi oynayır.

“Sırf zövq almaq üçün Xeyir və Şəri yaradır və dağıdır, hakimyyətinin verdiyi tam zövqlə ortaya qoyur və yox edir, tamlığından, bolluğundan və özündə toplanmış əksliklərdən xilas olmaq üçün daima yeni dünyalar yaradır”(Tragediyanın doğuşu 1886, Ön söz)

Mövcud olan hər şey, sırf mövcud olmanın sonsuz dəliliyi səbəbindən vardır və bu dəlilik heç bir üstün güc tanımır. Gördüyümüz və varlığına inandığımız hər şey gerçəklikdə var hesab edilə bilməz. Dünyada və ya dünyalarda özünü formalaşdıran mütləq varlığın bu dünyaları gerçəkliyin görünüşlərindən başqa bir şey deyil.

Metafizikanın dili ilə desək, həyat xəyallardan bəslənmiş olan başqa bir xəyaldır, özünü var kimi göstərən bir yoxluqdur, təsdiq oluna bilən gerçəkliyin, Mütləq Varlığın, sonsuz xaosun boş və keçici inkar olunmasıdır. Həyat bir sərab, ölüm isə bir gerçəklikdir.

Həyat Mütləq Varlığın varlığı göstərmək istədiyi, öz-özünə əzab çəkən varlığın əzablarını sakitləşdirmək üçün irəli sürdüyü bir plandır. Öz nizamsızlığına qarşı yaratmış olduğu ni-

zamlı bir xəyaldır. Amma bu xəyalın sərhədlərini aşıb daha sonrasını görən fəlsəfənin ruhu arxadakı qorxunc qaranlıq davamlı olaraq izləməkdədir.

Mütləq Varlıq adlı uçurumun üzərində uçmaqda olan planlar içərisində, insan adlanan fərd həm öz gerçəkliyinə, həm də onu əhatələyən gerçəkliyə olan inancından bəslənən Tanrının coşğun yalanlarına müqəddəs cavab verən tək mövcudluqdur.

Bu qəribə metafizikanı gəncliyini öz təsiri altına alan insanın bu təməl metafizikasının, əxlaq və ya elm olmayıb “sənət metafizikası” olduğu üçün özünü daha çox təsir altına aldığı, sehirlədiyini israrla qeyd edirdi, Nitsşe.

Həqiqətən də, Nitsşenin haqqında danışdığı tanrı estetika mütəxəssisi deyildimi? Necə ki, insan-sənətçi təbiətin ona təqdim etdiyi yarımçıq, qüsurlu əşyaları və insanları sırf daxili istəklə birlikdə daha nizamlı, öz duyğularına uyğun formalara çevirirsə, Mütləq Varlıq da zamanın, məkanın və səbəb-nəticə əlaqələrinin aldadıcı ölçülərində, özünü əzaba boğan sonsuz ziddiyyətləri və nizamsızlığı unutmaz üçün çırpınıb durmurmu?

Lakin, istər Tanrı, istərsə də insanda estetik fəaliyyətin iki yönü var. “Görünüslərin xəyallarından özü belə sehrlənsə”, o zaman Tanrı xəyal görür demək olar. Öz tükənməyən varlığından yaratmış olduğu görüntülərlə sonu gəlməyən yaratma

gücünü hiss etdikcə daha çox özü özünün olursa, Tanrı özünü aşmanın pəncələrində olduğunu demək olar.

İnsan-sənətçi üçün də eyni şeylər deyilə bilər. Bir tərəfdən özü kainatdakı xaosun içərisində yer alan əksliyə qarşı olaraq, artıq olub-bitmiş bir gerçəklik hissi verəcək olan, özünü özlüyündə son kimi düşünülə bilən, sonsuza qədər yaşaya bilən qüsursuz formalar yaratmağa və fikirləşməyə həsr edir. Digər tərəfdən də gerçəkliyin, universal həyatın ki, bu həm də universal olan ölüm deməkdir, sonsuz saydakı imkanlarının da fərqi varır. Bu metafizik hissə çatmaq öz yaradıcı gücünün sərxoşluğunun verdiyi duyğularla iç-içə keçir.

Burada iki psixoloji vəziyyət, bir-birini həm dəstəkləyən, həm də bir-biri ilə ziddiyyət təşkil edən iki forma vardır: Apollonçu və Dionisçi forma və ya vəziyyət.

“Əsas psixoloji təcrübələr Apollonçu terminin xəyal və mücərrəd dünyası qarşısında, bizə gələcəyi düşündürməyən gözəl görünüş önündə davam edən özünü aşmanı; Dionisçi isə yaradılana subyektiv olaraq daxil olma duyğusunu, yaradıcılığın idarə olunmayan istəyini və buna əsaslanan dağıtma duyğusunu izah edir”

Bu iki təcrübənin təzadları və bu təzadların yaratmış olduğu istəklər: birincisində görünüşdə olan sonsuzluq keyfiyyətini axtarır. Bu keyfiyyət halında insan görünüş qarşısında səssizləşir, istəksiz, dəniz kimi düz, xəstəlikdən sağalmış, özü ilə və

bütün həyatla bərişiq vəziyyətdədir. İkincisində isə formalaşdırmağa, formalaşdırmaq üçün çalışmağa, yaratmağa və yox etməyə təhrik edilir insan". (c. XIV, s. 364)

Bu təməl estetik instinktlərin iki tərəfliliyi səbəbindən sənət sahəsində də qəribə bölgü hakimdir. Bir yanda Apollonçu sənətlər: təsviri (plastik) sənətlər¹ və epik yazı sənəti, digər yanda isə Dionisçi sənət, hansı ki, təməl quruluşu etibarilə digər bütün sənətlərdən fərqli olan musiqi.

"İncəsənətin iki Yunan tanrısı olan Apollon və Dionis, qədim yunan dünyasında var olduğunu bildiyimiz iki sahə arasındakı təzadı təmsil edir. Apollonçu incəsənət olan təsviri incəsənətin qaynağı və formalaşması ilə Dionisçi incəsənət olmayan, təsviri incəsənətin, yəni musiqinin qaynağı və formalaşması arasında ki təzadın" (Tragediyanın doğuşu, s.19)

Apollonçu sənətlərin məqsədi gözəllikdir. Amma gözəllik sadə bir estetik baxışla düşünülüyü kimi gerçəkliyin süzölmüş mahiyyəti deyil, onun ən müqəddəs formada inkar edilməsidir" (c. IX, s. 201 , 202). Qüsursuzluq gözəlliklə bağlı yaradılanları ölümün əlindən alır, onlara Olimp tanrılarının, Homerin qəhrəmanlarının, Korrecio² təsvirlərinin ədəbi gəncliyini bəxş edir.

1 Qəlibə malik olan, forma verilə bilən incəsənət növləri nəzərdə tutulur. Heykəltaraşlıq, qrafika, rəssamlıq, yazı bura daxildir.

2 Antonio Korrecio– XV-XVI əsr İtaliyan renessansının görəkəmli rəssamı

Gerçək həyatda isə heç bir şey qalıcı deyil, hər şey dəyişir. Varlığın sonsuz olan doyumsuzluğu formalaşdırdıqlarını yaratdıqca yenidən qırır, dağıdır. Musiqi isə birbaşa olaraq boşluqların dalğaları üzərində axıb gedən həyatın ilahi mahiyyətini izah edir. Digər sənətlər görünüş ilə əlaqədar sənətlərdir, fakta əsaslanan sənətlərdir, xəyal sənətləridir. Musiqi isə “*noumenon*”u, yəni yalnız ağılla, zəka ilə qavranıla bilən şeyləri tapır və onları şərh edir.

Deməli, musiqi digər sənətlərin uyduğu qanunlardan fərqli bir qanuna malikdir. Məqsədi gözəllik deyil. “Gözəl” kateqoriyasına yaddır, ondan çox üstündür. Musiqili bir gözəllik yoxdur. Gözəlliyin keyfiyyəti nizamdır, ölçüdür. İlhamla dolu bir musiqinin keyfiyyəti isə daxili bir ehtirasın (özünü aşmanın) gətirdiyi uğultudur, “ölçüsüzlük”dür. Musiqi gözəl formalara əsaslanan zövq verməyi hədəflədiyi zaman öz-özünü yanıltmış və korlanmış olar.

“Bethoven adlı yazısında Rixard Vaqner, musiqinin təsviri sənətlərdən çox fərqli qanunlara əsaslanaraq nəzərdən keçirilməli olduğunu müəyyən etmişdi. Və bu qanunların ən başında “gözəl” kateqoriyasına aid edilməməsi gəlir. Yanlış estetik yanaşma sırf təsviri sənətlər üçün keçərli olan belə bir anlayışdan yola çıxaraq, pozulmuş və korlanmış incəsənətin əmrində musiqinin də təsviri sənətlərdə olduğu kimi gözəl formaların doğurduğu xoşluq hissini meydana gətirməsini tələb edir”. (Tragediyanın doğuşu, s. 111)

Yenə də Apollonçu ilhamla Dionisçi ilham nə dərəcə əks olursa olsunlar, bir-birilərindən müstəqil şəkildə özlərini güclü tərzdə ortaya qoyacaqları düşünülməməlidir.

Apollonçu zövq Dionisçi ehtirasa istər-istəməz bağlıdır. Çünki universal dağıntının verdiyi dəhşət və qorxudur bizləri gözəl anlayışı vasitəsilə sonsuzluğu xəyal etməyə təşviq edən. Ancaq gerçəklik görünüşdən daha əvvəl olduğu üçün və yaranmanın mütləq qanunları edəcəklərinin sonsuzluğuna və dağıdacaqlarına hakim olduğu üçün Dionisçi ilham hissi Apollonçu ilhamdan daha əvvəl gəlir. Deməli, musiqi bütün digər sənətləri doğurandır. Musiqinin mayası bütün digər estetik yaradıcılıqların da mayasıdır. Öz sərhədləri daxilində nə qədər sağlam görünürsə görünsünlər təsvir və şeir yaradıcılığı, güclü həyat eşqi daşıyırlarsa, əvvəlcə musiqili düşüncə tərzindən keçdikləri üçündür. Bizim də onlardan əldə etdiyimiz ən dərin hislər ancaq musiqi baxımdan ola bilər.

Musiqinin məqsədi gözəl olan deyildir!

Musiqili olan hər hansı bir gözəllik yoxdur!

Musiqi bütün digər sənətlərin anasıdır!..

Bunlar çox cəsarətli hökmlərdir. Daha doğrusu olduqca qəribə hökmlər. Məhz onların əsl mənalərini, inkişaf amillərini və metafizik nəticələrini əldə etdikdən sonra estetik baxımdan nəzərdən keçirəcəyik.

İncəsənətin psixologiyası

Hər şeydən öncə bu metafizika buludunun içində, Nitsşenin başındakı buludlar belə çəkiləndə geridə qalan bir neçə fikrin ayrılıqda nəzərdən keçirilməsinə ehtiyac var.

“Tragediyanın doğuşu”nun nəşrindən 15 il sonra “Kant və Şopenhauerin formullarına əsaslanaraq yeni və bilinməyən dəyərləndirmələrlə Kantın və Şopenhauerin anlayışlarına, onların fikirlərinə uyğun olmayan fikirlər axtarmaqdan nə qədər peşmanam, - deyirdi” (Tragediyanın doğuşu, 1886-cı il önsözü)

“Yeni və bilinməyən dəyərləndirmələr”... deməli, hələ də onlarda bir sıra dəyərlərə rast gəlirdi. Həqiqətən də, Nitsşenin heç zaman dəyişdirmədiyi bir incəsənət psixologiyası var. Həmçinin “sənətçi metafizikası” da var. Sənətçinin psixologiyası da bu səbəbdən hətta öz dialektik qarışıqlığına rəğmən yeni maraq sahəsi yaradır.

1- Hər şeydən öncə Nitsşeyə görə, *gözəl* ilə *xoş* olan arasında heç bir fərq yoxdur. Xoşluq bir fantaziyadır. Tədqiqat sahələri estetika olan filosoflar arasında geniş yayılan bir baxış var: (heç kim də bunun əksini sübut etməyə çalışmır) Gözəl gerçəkliyin bir pillə üzərindədir. İncəsənət təqlid etdiyi əşyaları və insanları öz cəhətlərində qüsuruzlaşdırır. Fərdin qarışıq cizgilərindən özünə görə bir örnək yaradır, ancaq fərdin saf varlığı və bütünlüyü içində yox.

Bu yanaşma Nitsşeyə görə, düzgün estetik biliyin yanlış olan fəlsəfi izahıdır. Bəli, incəsənət nümunəsinin məqsədi dəqiq, qüsursuz, əskiksiz formalar, nümunələr verməkdir. Amma bu nümunələri, bu formaları incəsənət gerçək olandan çıxarmır, onları gerçəkliklə əlaqələndirmir, çünki onlar bütövlükdə var hesab olunmurlar. İncəsənət onları yoxdan var edir.

Nitsşenin fəlsəfəsi mütləq fenomenizmlə uyğunlaşdırılanda kainatın bütün tərkib hissələrinin, parçalarının hərəkətdə olmağından başqa bir obyektiv gerçəkliyin olmadığını və obyektlərin quruluşunda müəyyən olunmuş sərhədlərin, nümunələrin, mahiyyətlərin, növ dediyimiz şeylərin olmadığını görürük. Əslində isə fenomenal maddə bizim duyğularımıza və anlama qabiliyyətimizə görə nümunələr, növlər, mahiyyətlər olaraq ayrılmasaydı, biz nə danışa, nə də düşünə bilərdik.

Bəs bu hansı mənaya gəlir? Bu o mənaya gəlir ki, biz duyğularımız və anlama qabiliyyətimizin öz əsası etibarilə sənətçi olduğunu deyə bilərik. Daha doğrusu sənətçi həyat intuisiyasının (metafizik olaraq desək, iradənin) ağılımızın fəaliyyətlərinin və tədricən də bütün digər fəaliyyətlərimizə hakim olaraq bizdə, təbiətdə müəyyən ölçüdə nizama, anlayış və uyğunluğa, sabitliyə və bir məqsədə əməl etmək inancını yaradır.

Bu inanca uyğun olaraq önümüzdə hər tərəfə doğru genişlənən yeni üfüqlər açır. Obyektlərin universal bütövlük və məntiq içərisində olduğunu bizə inandıran xəyal, əslində

mənliyimizi çox yönlü olaraq özünün dəqiq, uyğun və davamlı bütövlük olduğuna inandıran maddiləşmədir. Bu xəyalın düşünən hər varlığa gərəkli olan ən az dozası hər insana gərəkli olanını, bilik dediyimiz şeyə uyğun olanını, dünyanın düzgün planını görməkdə. Bu da əsas etibarilə estetik yaradıcılıq mənasına gəlir.

Estetik ehtiyac isə heç olmasa “Apollonçu” forması ilə gerçək görüntünün əsl xarakteri olan, tamamlaya bildiyimiz, bir ad verə bildiyimiz parçaların o ən az nizamının və uyğunluğunun ağılımıza artıq kifayət etmədiyi yerdə başlayır. Bu ehtiyacın şiddəti həyat gücünə və onun həssaslığına, güclü olduğu ölçüdə bizi narahat edən uyuşmazlıqlarına mütənasib formada artır. “Gözəl” anlayışı bu ehtiyaca cavab verir. Ancaq bu tədqiqat sahələri estetika olan filosofların haqqında danışmış olduqları obyektlər onların daxili mənalарına, mahiyyətlərinə qədər təqlid etdiyini dedikləri “gözəl” ola bilməz. Tamamilə əksi, böyük ehtimalla yanlış bir təqlid ola bilər. Nəsnələrin və yaşayanların üzlərindən “yaradılışın” bütün izlərini, daxili ziddiyyətlərini yox edir.

Əslində isə haqqında danışdığımız ziddiyyətlər mücərrəd bir anlayışın altında süni və səthi olaraq birləşmiş olsalar belə vardırırlar və onları gerçəyə çevirən də budur. Beləliklə, bütün qırıqları yox edir, daxildə yaşamaqda olan ziddiyyətləri ortadan qaldırır və onları tamamlanmış, bir-birinə uyuşan, mənlilərinə tam formada bütövlüyə çatmış görünüşlər verir.

Platon görünən obyektlərin öz böyük çatışmazlıqları ilə varlığın kölgələri olduğunu, gerçək olanın isə ancaq onların saf və qüsursuz mahiyyətlərini daşıyan ideyalar olduğunu qeyd edirdi. Nitsşe üçün bunun tam əksi keçərli idi. İdeya onun nəzərində gerçək olmayandır, ancaq gerçək ideya miqyasına çatanda Platonda olduğu kimi gözəl və yaxşı olandır.

“Mənim fəlsəfəm Platonçuluğun tərs çevrilmiş formasıdır. Bir şey gerçək həyatdan nə qədər uzaqdırsa, o qədər gözəl və yaxşıdır.” (c. IX, s. 290)

Beləliklə, düzəldilmiş bir şey mahiyyəti baxımından gözəldir. Yaxşı, bəs bizə verə biləcəyi xoşluq duyğusu üçün deyilsə, o zaman nə üçün bir şey düzəltmək ehtiyacı duyuruq və daha sonra da onu seyr edirik?! Gözəl olan xoşdur, xoş olması onu müəyyən edən tək şeydir.

“Gözəl nədir? Bu xoşluq duyğusu... Gözəl olanın məqsədi həyatın içərisinə daxil olub onu sehrləməkdir. Bəs bu sehrləmə fəaliyyəti təməldə nə ola bilər? Qeyri-müəyyəndir. Çətin və əzablı olanın üstünə bir tül atmaqdır, bütün qırıqların nizama salınmasıdır, obyektin ruhundan çıxaraq bizə gələn durğun bir baxışdır. “Hər qadında bir Yelena görmək”: Həyat intuisiyamızın adı gözəl olmayanı bizdə gizlədir. Çətin və əzablı olanın inkar olunması, gerçəkliyə uyğun və ya görünüş olaraq inkarı, gözəl dediyimiz məhz budur. Yad bir məmləkətdə olanda ana dilimizdəki sözlər bizə gözəl görünür. Ən pis musiqi parçası bir bağırtıya nəzərən daha gözəldir. Ancaq yaxşı musiqiylə müqə-

Yisədə isə pisdır. Əzabın inkar edilməsinə olan ehtiyac ilə bu inkarın görünüşü arasında birləşmə olmalıdır.

Bəs bu görünüş nədir? Bir şeyin içərisində hərəkət edən şiddət və aclıq, güclər arasındakı mübarizə və qırışların düzəldilməsidir. Əsas sual budur: Bu necə ola bilər? Ancaq subyektiv olaraq plan vasitəsilə aramıza qoyulmuş olan xəyal ilə ola bilər. Güzəl, üz cizgiləri ümid saçan bir simanın qarşısındakı xəyaldır. Bu xəyalla, beynindəki bu intuisiya ilə Faust³ hər qadında bir "Yelena" görməkdədir.

Hər yunan heykəli bizə gözəl dediyimiz şeyin inkar olduğunu öyrədir. Güzəl olan ayrı-ayrı istəklər bir-birinə əks deyil, birlikdə yan-yana hərəkət etdikləri zaman ortaya çıxır.

Platonçu düşüncə həmin bu istəklərin (impuls) inkar olunmasındakı şeydir, ya da bu inkarın görünüşüdür. (c. IX, s. 201-202)

Gerçəkliyin və gözəl olanın təzadları bu qədər gözəl şəkildə izah edilə bilməzdi. Nitsşeyə görə, *güzəl doğru olmaya-nın bütün parlaqlığı ilə parıldamasıdır*. Şeylərin doğruluğunu araşdırmaq əvəzinə, estetik üstinsən, bu yanaşmaya görə, saf şəkildə ondan uzaqlaşır. Nə etdiyini belə düşünmədən, varlıqları olduğu kimi rəsm etdiyini, həyatı duyduğu kimi ifadə etdiyini düşünür, bir sehrin başgicəllənməsinə özünü təslim edir, toxunmuş olduğu hər şeyi də sehrləmiş olur.

3 İohan Volfqanq Hötenin "Faust" əsərinin qəhrəmanı

2. Gözəl olanın strukturunu qavradıqdan sonra, Nitsşeyə görə, incəsənətin varlığının pessimizmə əsaslandığını başa düşmək çətin deyil. Bu əlaqənin metafizik sübutu Tragediyanın doğuşunun məzmununu ifadə edir. Ancaq bu sübutetmə hər növ metafizik xarakterdən fərqli, pozitiv psixologiyaya aid olan bir bilikdir. Niyə gözəl olana qarşı sevgi, yəni bizim nəzərdən keçirdiyimiz formada gerçək olmayanın sevgisi insanların beyinlərinə və ürəklərinə bu qədər kök salmışdır? Çünki əgər belə olmasaydı, üstü örtülməmiş olan gerçəklik, insanları ümitsizlikdən öldürərdi. Təbiətin bizə vermiş olduğu bütün çarələr ölümə qarşı apardığımız mübarizənin ehtiyaclarını təşkil edir. Bütün insanlarda olan estetika duyğusu da həyat üçün, yaşamaq üçün bir ehtiyac deyilmi? Xəyal üçün gərəkli olan şey budur. Deməli, gerçəklər hər zaman qorxuducudur.

“İlk kitabım doğruluq və incəsənətin uyuşmazlığı haqqındadır. Tragediyanın doğuşunda sərgilənmiş olan incəsənət inancı təməldə başqa bir inanca əsaslanır. Doğruluqla birlikdə yaşamağın mümkün olmadığı inancına. Oradan da doğruluq iradəsi pozulmanın əlamətidir fikrinə. (c. XIV, s. 368)

Həyatın tək yolu incəsənətdən keçir. Yoxsa ölümdən imtina etmək lazımdır. Xəyalın yox edilməsi - elmin çatmaq istədiyi nöqtə budur. Əgər buna çatmaq mümkün olsaydı, hər şey susardı. Nə yaxşı ki, incəsənət var. (c. IX, s. 82)

İncəsənəti yaradan şey nədir? İncəsənət biliyin dərmanı ola-

raq meydana gəlib. Həyat ancaq estetik xəyali varlıqlar vasitəsilə reallaşır. (c. IX, s. 189)

Sokrata qədər yunanların olduqca yaxşı sənətkar xalq olmaları, gözəl əfsanələr, sevimli hekayələr yaratmış olmaları böyük ağıl gücü ilə kainatın mənasızlığını başqa xalqlardan daha çox qavramış olduqları üçündür.

Amma bu cəsarət, onlara “həyatla oynaya bilmək” gücünü verə bilən xəyal qurmaq həzzinin qazandırmış olduğu cəsarətdir.

Ölçüsüz və ehtiraslı şüur və çox kəskin olan bir zəkanı yumşaltmaq üçün yunanlara Homerin xəyal gücü kimi bir xəyal gücü lazım idi. Söz onlarda zəkanın səviyyəsindədir. Onda Həyat nə güc, nə də ki hər hansı bir şeyin vasitəsi olur. Özlərini aldatmırlar, amma həyatın ətrafına istəyərək bir yalan çevrəsi çəkirlər. Simonidis öz vətəndaşlarından həyata bir oyun kimi yanaşmalarını istəyirdi. Ciddi yanaşmağın əzab çəkmək olduğunu başa düşürdülər (elə məhz buna görə də, tanrılar ən çox insanların çəkdikləri sıxıntılara həsr olunmuş mahnılara qulaq asmaq istəyirlər), bilirdilər ki, ancaq incəsənət yolu ilə acı olanlar daha “dadlı” formaya salına bilərdi.

Nitsşe gözəl olanı yaratmaq və onun həzzini yaşamağın, ümid qırıcı gerçəklikdən qaçmağın və “həyatı davam etdirmənin” tək yolunun həm onun (gözəl olan) özünü, həm də bənzərlərinin olduğunu düşünürdü. Çünki insan, təbiətində onu

həyata bağlayacaq başqa xəbərdaredici amillərin, yaradıcı güclərinin sahib çıxmaq istəyəcəyi başqa xəyalların olduğunu bilirdi. İncəsənətdən sonra gələn şeylərin başında kainatın dərk oluna biləcəyinə olan inamı var idi. Sokrat bu anlayışı yunanlara gətirdi. Ancaq Sokrat eyni yolla, onların gözəl olana qarşı intuisiyalarını qurutdu. Bu duyğunun pozulması, sıradan çıxması onun zamanından başlayır.

Sokrat fəlsəfəsi kainatı öz bütövlüyü içərisində rəasional əlaqələr zənciri olaraq görürdü. Bu elə bir məqsədlər ardıcılığıdır ki, bütün parçaları ona uyğundur və hər birisi öz mənasını onda tapır. Əgər belədirsə, insan zehni biliyin tədricən daha çox qazanılmasında özünə ən uyğun olan doyum əldə edəcək, bundan kənarda da istəyəcəyi bir şey qalmayacaq. Bu da şüurumuzu və ruhumuzu doldurmağa kifayət edəcək. Çünki bizi öz üzərində daşıyan təbiətin bütün sirlərini və çatacağı nəticəni öyrənmiş olsaq, ən yaxşı şəkildə necə davranacağımızı, müdrikliklə xoşbəxtliyi necə birləşdirəcəyimizi biləcəyik. Fəlsəfə və elm də mütləq bir dəyər qazanmış olacağı üçün incəsənət onların yanında çox zəif qalacaq. Nitsşe fəlsəfəsinə görə, Sokratın qeyd etdiyi ağıla əsaslanan yaşamanın (rasionalizmin) bir yanılma olduğunu görmək o qədər də çətin deyil.

Onun estetikasını doğruluq qarşısında daha kiçik qiymətləndirənlərə isə o, belə cavab verirdi: **Kainatı fəlsəfi və ya elmi açıqlama ilə izah etməyə çalışmaq özü də bir “əyləncədir”.**

“Bu daha sonrası olmayan bir faktıdır. Doyumsuz həyat istəyi yaratmış olduqlarını həyat içərisində qoruyub saxlamaq, şeylərin üzərinə örtülmüş xəyalla həyatlarını davam etdirmək üçün müxtəlif çarələr tapır. Bunlardan biri biliyin sokratçı xoşbəxtliklə və bu yolla varlığın sonsuz yaralarını sağaltmaq kimi mümkün olmayacaq bir şeylə həyata bağlanır. Digəri isə gözünün qarşısında dolaşmaqda olan incəsənətin gözəlliyinin sehirlə pərdələri ilə özünü çevrəlayir. (Tragediyanın doğuşu, s. 125)

3. Estetik həzz almanın müəyyən edici xüsusiyyətinin “mənfəət güdməmək” olduğunu ortaya qoyan Kantın bu yanaşması çağdaş estetik fəlsəfə üzərində böyük təsir yaratmışdı. Nitsşedən başqa heç kim bu fikrə qarşı çıxanda fundamental davrana bilməzdi. Bütün düşüncələrimizi, xəyallarımızı, yönəlmələrimizi, bəyənələrimizi üstün həyatda qalmaq instinktinə tabe edən Nitsşe burada mənfəət güdməməyin zərərini belə görmürdü.

“Kantdan bəri incəsənət, gözəllik, bilik və müdriklik haqqında nə deyilmişdirsə, “mənfəət güdməmək” anlayışı ilə kirləndirilmiş və qısırlaşdırılmışdır. (c. XIV, s. 132)

Bu sözlər nəzərdən keçirdiyimiz dövrdən daha əvvəldir. Nitsşenin düşüncəsi əvvəldən bu istiqamətdə idi. Yenə də başqa mövqelərdən dəstək almalı olduğu zaman Kant fəlsəfəsinə müraciət edirdi. Daxilindəki saf psixoloq metafizikasından uzaqlaşdıqca, estetik zövq almağın bəslədiyi bu həyatı “fayda”nın quruluşunu və incəliklərini get-gedə daha sıx və

yaxından nəzərdən keçirəcək, estetik zövq almağı biologiyanın bir bölümünə çevirməyə çalışacaqdı. Amma hələ o zamandan etibarən bir-birindən fərqləndirdiyi iki estetik duyğunun birini xəyal, digərini isə özünü aşma olaraq qiymətləndirəndə tamamilə fizioloji bir anlayış ortaya çıxarmış olmurdumu? Bəli, bəlkə bu, bir az bulanıq və çox da yaxşı işlənməmiş anlayış ola bilərdi, amma burada insan zəkasının “ideal” deyər ifadə etdiyi şeyləri hələ o zamandan etibarən hansı izah metodları içərisində öyrənmək istədiyini nəzərdən keçirmiş olduq.

Nitsşenin estetik psixologiyasından çıxara biləcəyimiz qərribə nəticə budur ki, seçilmişlər xalqın incəsənət zövqlərinə estetik keyfiyyəti yaraşdırmırdılar. Halbuki, özlərinin duyduqları estetik həzz xalqın hiss etdiyinə nisbətdə daha az mənfəətsiz deyildi. Kimlərsə bir italyan mahnısından zövq alır, kimlərsə də Bethovenin Adagiosundan⁴. Hər ikisi də eyni tip zövq almaqdır. Ancaq təcrübələrin çeşidli olması və müqayisə nöqtələrinin çoxluğu incəsənətdən anlayanlara daha geniş seçim imkanları verir. Nitsşenin estetika haqqındakı ilk düşüncələri bunlardır və o, həmişə bunlara bağlı qalacaqdı. Bunlar onun düşüncə tərzinin bir parçasıdır. İncəsənət haqqındakı düşüncələri də bu sərhədlər daxilində formalaşacaqdı. Əgər bunların bir dəyəri varsa, bu dəyər Nitsşenin yazılarında toxunduğu və ortaya çıxardığı minlərlə estetik problemə tətbiq etməsi ilə ortaya çıxacaq.

⁴ *Adagio* – İt. “yavaş-yavaş” mənasını verir. Bethovenin 8-ci piano sonatasının II hissəsi.

Nitsşe iki vacib nöqtədə əvvəldə qeyd etdiyi anlayışları dəyişdirəcək və tamamlayacaq. Musiqi və Vaqner haqqında olan düşüncələri - hansı ki, bu kitab məhz onları izah etməyə çalışır, çatışmazlıqlarını və yanlışlarını görəcəyi araşdırmalarının ancaq yaranmalarını və nəticələrini nəzərdən keçirə biləcəyik. Bunlardan birini qısa bir şəkildə izah etməklə kifayətlənək. Öncəliklə, pessimizm duyğusunun estetik yaradıcılığın başlıca səbəbi və əsas faktoru olduğunu nəzərdən qaçırmadan, Nitsşe *“gücün pessimizmi”* ilə *“gücsüzlüyün pessimizmi”* arasında bir fərqləndirmə aparacaqdı. Bu fərqləndirmə bütün anlayışlarının təməlini təşkil edəcəkdı. Bunun mənası təxminən belədir:

Kainatın bir mənası olmadığı, insanın vəziyyətinin dərk olunmazlığı, təbii ziddiyyətlər düşüncəsi özlüyündən insanın həyat enerjisini ən zirvəyə yüksəldə bilər, ya da məhv edə bilər. Bu seçimlərdən hansının baş verəcəyi isə bu düşüncəyə sahib olan insanların ruh halına bağlıdır. İnsanın yaradıcı gücü hər cür yaxşının və gözəl olanın, hörmətə layiq olanın, həyatı taclandıracaq və onu sevdirecək olan hər şeyin ancaq özünün ortaya qoyduğu ilə imkan tapa biləcəyi kimi yüksək bir gücə də çata bilər. Eyni yolla düşdüyümüz vəziyyətlərin xarakterindən və öz təbiətimizin bütün istəklərimizə qarşı çıxmasından ötrü özümüzü əzilmiş hiss edə bilərik, buna görə də, daxilimizdəki varlıq duyğusunu söndürəcək yollara doğru yönəlirik.

“Həyata yönəlmiş davranış” ilə “ölümə yönəlmiş davranış” arasındakı seçim hər hansı məntiq qaydası ilə əsaslandırıla bilməz. Estetik hadisənin birinci və ya ikinci yönəlmənin əmrində olmasından asılı olaraq incəsənət gümrah və solğun, klassik və romantik olur.

Nəzərdən keçirdiyimiz dövrdə Nitsşe *“gücün pessimizmi”*dən başqa bir şey görmür və izah etməyə çalışmır. Amma daha sonradan zəifliyin gətirmiş olduğu pessimizmin ilhamı olaraq meydana çıxmış nümunələrə kor-koranə bəzi keyfiyyətlər yüklədiyi üçün peşman olduğunu dilə gətirəcəkdi.

Əvvəlki incəsənət anlayışını nəzərdən keçirdiyi ikinci nöqtə bir-birlərinə bütövlükdə əks olan, hər ikisinin ayrı-ayrılıqda təsirli ola biləcəkləri, amma birləşə biləcəkləri, eyni məqsədə xidmət edə biləcəkləri iki növ ilham və estetik yaradıcılıq anlayışı haqqındadır. Apollonçu və Dionisçi ilham və yaradıcılıq. Muqisi və Vaqner haqqında olan əvvəlki düşüncələrində də bu iki anlayışa yetəri qədər rast gəlmək mümkündür. Bunun Nitsşe üzərində yaratmış olduğu sıxıntını nəzərdən keçirərkən bu düşüncəni inkar etməsə belə, onu irəlində nə üçün tərk etdiyini anlamış olacağıq.

I BÖLÜM

Şopenhauerin musiqi nəzəriyyəsi

Nitsşenin musiqi sənəti və bu sənətin digər sənətlərə görə üstün olması haqqındakı düşüncələri bir tərəfdən də Şopenhauerin musiqi haqqındakı fikirlərinə əsaslanır. Bu nəzəriyyə kifayət qədər məşhurdur. Lakin yaddan çıxarmayaq ki, hər kəs tərəfindən tanınan bir şeyin daha çox izaha ehtiyacı olur. Bizə görə, Şopenhauerin nəzəriyyəsi Vaqnerin təsiri ilə gerəyindən daha artıq estetik hörmət qazanıb.

Tələbəsi kimi Şopenhauer də musiqi ilə təsviri sənətlər və poetik sənətlər arasında metafizik olaraq “Görünüş” və “Özündə varlıq” arasındakı ziddiyyətə uyğun gələn ziddiyyət yaratmışdı. Bütün digər sənət növləri təbiətin təqlidi ilə məşğuldur: Təsviri sənətlər təbiətdəki formaları, poetik sənətlər isə əxlaqi normaları təqlid edir. Sadəcə musiqi təqlid sənəti deyil.

Təbiətdə onun qarşılığı olan model yoxdur. İzah etdiyi şey fenomenal (duygularla qavranılan) sahədən kənarında bir şeydir. Yəni o, iradədə, iradənin gerçəklikdən kənar daxili təbiətində (transendentlik), nə zamanın, nə də ki, məkanın öz

içərisinə çəkməyi bacarmadığı sonsuz zəruriliyindədir. Şopenhauerin kitabında⁵ irəli sürdüyü dəlillər arasında ən qəribə olanları bunlardır:

1. Təsviri və poetik nümunənin bizdə oyandırdığı təsir, əgər məqsədinə uyğun formada gerçəkləşmişdirsə, tamamlanmışlıq, sonsuzluq duyğusudur. Musiqi isə hər şeydən əvvəl həssaslığımıza digər bütün sənətlərlə müqayisə olunmayacaq dərəcədə təsir edir. İfa olunma ilə izah olunan musiqidən bizdə qalan ən dərin təsir bir çatmaq istəyi, ehtiraslı və sonuna çatmağın mümkün olmadığı təqib duyğusudur. Çünki musiqi *formalaşmanın* ən yaxın əks sədasıdır. Onda kainatın qəlbində fəaliyyət göstərən doyumsuz istək duyğusunu görürük⁶.

2. Musiqi həssaslığı olan hər dinləyici, hər birində ayrı-ayrı olmaq üzrə, musiqinin özündə çoxsaylı görüntülərə çevrildiyini, bunların bu və ya başqa formada çox cazibədar olduğunu, ya da mənəvi mənaları baxımından pafos daşdığını müşahidə etmişdi. Musiqinin məzmununun onun sərhədləri içərisində dinləyicidən dinləyiciyə dəyişməsi ilə birlikdə bu obraz fərqliliklərinin çox olduğunu da demək olmaz. Musiqi xüsusi bir öyünməni, xüsusi bir pessimizm halını, bu əzabı, bu sərxoşluğu, bu obyektə və ya bu sükunət halını izah etmir, amma Sevinci, Əzabı, Hüznü, Qorxunu, Sərxoşluğu, Transen-

5 Dünya iradə və təsəvvür kimi, par. 52.

6 Şopenhauer tam da bu formada nəzərdən keçirmir. Biz onun yazdıqlarından bu nəticəyə gəlirik və müzakirəmiz üçün yararlı olduğu üçün bu formada nəzərdən keçirmişik.

dentliyi ya da Sükunəti yanına hər hansı köməkçiyə ehtiyac duymadan və bu duyğuların sahiblərini göstərmədən izah edir. Yenə də biz, bu damla damla verilmiş halı ilə də olsa bunları dəqiq tanımağı bacarıyıq. Bu vəziyyətlərində belə bizim xəyalımızdakı obrazlara təsir etməyi bacarır. Bizimlə vasitəsiz olaraq danışan, görünməz, amma çox canlı olan bu dünyaya bir görünüş vermək, onu ətli-qanlı bir varlığa çevirmək istəyirik, başqa cür ifadə edəcək olsaq, ona konkret analogiyalar yaradacaq örnəklər bənzətməyə çalışırıq.

Do minor simfoniyaının birinci bölümünü nəzərdən keçirək⁷. Bu simfoniyanın qısa, əzəmətli, güclü məzmunu ilə, onun həm aqressiv, həm də sıx inkişafı ilə bu bölüm kimlər üçünsə dünyanın yaradılışıdır, kim üçünsə tanrının hökmləridir, kim üçünsə atomların sürətli hərəkətidir. Bəziləri buna Prometeyin inadlı üsyan hayqırtısını, tanrıların get-gədə artmaqda olan təhdidlərinə qarşı “*boyun əyməyəcəyəm!*”ə bərabər olan bağırması deyirlər. Digərləri isə insanlığın *mi bemol major*-dakı şirin, qadın xarakteri ilə qeyri-müəyyən şəkildə təmsil edilən boş ümidlərinə qarşı üst-üstə edilmiş hücumlardır deyir.

Bu cür hər zaman yalnız sözə olan təsvirlərin şahidi oluruq. Musiqinin vermiş olduğu duyğuların çox asan şəkildə idarə olunmasından dolayı bəstəkar bəzi başlıqları, örnək

⁷ Bu örnək Şopenhauerin önə sürdüyü örnək deyil. Ancaq onun düşüncəsini daha yaxşı izah etmək baxımından istifadə edilmişdir və onun nəzərdən keçirdiyi Rossini örnəklərindən daha yaxşıdır.

vermək lazımdırsa, “*Qəhrəmanlıq simfoniyası*”, ya da *pastoral*⁸ kimi sərhədləmələrlə dinləyicini özünün istədiyi duyğulara yönəltməyi bacarır. Lakin bunun əksi, demək olar ki, heç vaxt olmur. Gördüyümüz şeylərin cizgiləri nə qədər güclü olursa olsun, ya da onların vermiş olduğu duyğular nə dərəcə sıx olursa-olsun bunlar bizdə hər hansı musiqi duyğusuna çevrilmir, hormoniya və ya melodiya formasında əks olunmur, zehnimizdə bir musiqi yaratmır. Təsviri və duyğu yüklü ideyalar, musiqinin etdiyi kimi, onun duyğu yüklü və təsviri olan sənətə çevrilmə gücünə malik deyil. Bu səbəblə də musiqi daxilimizdə transendental iradənin əks sədasını tapmış olur, çünki iradə görüntü dünyasını formalaşdırır, amma görüntülər özlərini formalaşdıran metafizik gerçəklik üzərində hər hansı bir reaksiya meydana gətirmirlər.

3. Digər tərəfdən duyğuların təsviri forma və ya poetik ifadəsi (nümunə olaraq teatr tamaşaları) musiqinin təsiri ilə daha böyük bir məna və ecazkar təsir imkanı qazanır. Sanki onun toxunuşları bizi səhnədə baş verənlərin, hadisələrin, halların və ehtirasların daha dərin və izah olunmaz mənalарına aparır. Çünki bu, bizə yaratmış olduğu duyğular vasitəsilə onları daşıyan metafizik iradənin daxilinə baxmaq imkanı verir.

Bu cür yanaşmalarla Şopenhauer sxolastik dildən istifadə edərək “nəğmələrin” (melodiya) musiqi vasitəsilə izah etdik-
8 *Pastoral* – lat. “pastor” – çoban. Çoban həyatı, kənd, yaylaq, dağ ilə əlaqəli şeirlər və musiqilər.

ləri, digər bir ifadə ilə onların yaratmaqda olduqları faktların qarşısında “universalların”, “anlayışların” özlərini fərdi obyektlər kimi apardığı nəticəsinə gəlir. Bir fərqlə ki, anlayışlar hislərin məcazi formalarını, başqa cür ifadə etsək, şeylərin xarici səhtlərini ifadə edirlər. Bu baxımdan onlar mücərrədləşdirmədir və mücərrədləşdirmədən başqa bir şey deyil. Bütün bunlardan fərqli olaraq, musiqi bütün gerçəkliyin inkişaf edib formalaşdığı daxili toxumdur, nəsnələrin daxilində olanıdır. Anlayışlar “*universalia post rem*”dir⁹. Musiqi isə “*universalia ante rem*”i¹⁰ verir bizə, gerçəklik isə bütün bunlara uyğun olaraq “*universalia in re*”dir¹¹.

Deyə bilərik ki, daha doğrusu ümumilikdə bu cür qəbul olunmuşdur ki, bu yanaşma gerçək psixologiya və estetik faktların gerçək olmayan şərh kimi çox asanca tənqid oluna bilər. Amma əslində Şopenhauer çox gözəl şəkildə musiqinin xarakterik cəhətlərini dərinliyinə qədər nəzərdən keçirdiyi kimi onun dinləyicidə yaratmış olduğu duyğu və təəsüratların təsvirini, həmçinin poetik sənətlərin yaratmış olduqları ilə təzadlarını sənəti daha dərinədən duyan insanların təcürübələrinə bərabər formada müəyyən etmişdir. Buradan bu 9 “*Anlayışlar nəsnədən sonradır*” – Bir nəsnənin adı onun varlığında sonra gəlir. Yəni, nəsnənin adı inkas nəticəsində bizim beynimizdə yaranır.

10 “*Anlayışlar nəsnədən əvvəldir*” – Bir nəsnənin adı onun varlığından əvvəl gəlir. Yəni, nəsnənin adı hələ nəsnə yaranmamışdan Tanrının ağılında var.

11 “*Anlayışlar nəsnənin içindədir*” – Bir nəsnənin adı onun özündədir. Ad və nəsnə eyni anda vardır.

nəticə çıxarıla bilər. Musiqi estetikasının ümumi qanunauyğunluqlarına şamil edilə bilməz. Musiqinin digər sənət növləri ilə əlaqəsi olmayan, özünəməxsus estetikası vardır. Bizim mövqeyimizdən isə bu, o qədər də düzgün yanaşma deyil. Əksinə çox səhv yanaşmadır, çünki musiqiyə bu cür yanaşılsa, musiqi yox ola bilər.

1. Musiqinin bir səhnəyə, ya da bir şeirə, bir hissənin poetik ifadəsinə, bir hadisənin canlandırılmasına əlavə edildiyində onu daha da gücləndirdiyi, böyütdüyü, canlandırıdığı məsələsinə qayıdacaq olsaq, həqiqətən də Vaqnerin öz musiqisi olmadan onun dram əsərlərinin çox zəif qalacağını demək mümkündür. Yaxşı bəs, sənət adamlarının ortaq düşüncələrinə görə Racine-nin, Şekspirin, Hötenin dram əsərləri, ədəbiyyatın böyük xadimləri musiqinin rolunu niyə bu qədər görməzdən gəlirlər. Dünyanın ən gözəl musiqisini Rafaelin ya da Rembrantın sərgilərinə əlavə etsək çox soyuq bir nəticə əldə etmiş olacağıq. Bu iki təsir ya bir-birini məhv edəcək, ya da bir-birinə heç uyğun gəlməyəcək. Şopenhauerin qeyd etdiyi musiqinin izah gücünü daha da artırması fikrinin, onsuzda özlüyündə yetəri qədər məna və izah dəyərinə malik olan, təsviri və poetik gözəlliyə çatmış olana heç bir şey qatmadığı haqqında nə deyə bilərik. Hətta bu fikirlərin əksini iddia etməyimiz belə mümkündür. Musiqi öz izah gücü qeyri-müəyyən və zəif olan hadisələrə və epizodlara daha geniş xəyal gücü qatmaq üçün istifadə oluna bilər. Beləliklə, Şopenhauerin dediyi kimi, şeylərin musiqi vasitəsilə daha yaxşı anlaşılması is-

tiqamətində istifadə etdiyi “doğru”, “diqqətə çarpan” (*richtig, deutlich*) terminləri tamamilə yanlış hesab olunmalıdır.

Musiqi gücləndirir, genişləndirir, duyğuları cuşa gətirir, ancaq öz obyektində gizlənmiş olan qeyri-müəyyənlik şərtində. Ancaq görəsən Şopenhauer bu dediyi fikirlərdə qeyri-müəyyənin, sonsuzun estetik müdriklik ifadə etdiyini demək istəmişdi? Klassik incəsənətin öz bütünlüyü ilə qarşı çıxdığı bu düşüncə “qüsursuzluğu”nu bir zəiflik hesab edən yanaşmanın gizli sübutudur.

2. Şübhəsiz ki, bir çox dinləyicidə musiqi bir sıra qeyri-müəyyən duyğular və xəyallar meydana gətirir. Ancaq gəlin düşünək, bu hər dinləyicidə belə olurmu? Ən azından hər kəs də eyni dərəcədə zəngin şəkildə ortaya çıxırmı? İnsan xəyalının musiqinin təsiri ilə yaratmış olduğu bu əsassız yaradıcılıq musiqinin özünə qarşı duyğular yaranmağa başladığında birbaşa olaraq melodiyanın, harmoniyanın və ölçünün öz gözəlliklərini görməyimizə mane olmayacaqdırımı? Bir çox dinləyici özlərinin əlavə etdikləri poetik və hissi duyğularla musiqidən daha çox həzz alırlar. Əslində isə Bethoven və Motsartın əsərlərindəki sırf musiqi olaraq duyulan həyəcan daha saf olduğu üçün heç də ondan zəif deyil, üstəlik yeri gələrsə, bizi tanrıların xoşbəxtliyinə daha çox yaxınlaşdırır. Bir qədər dayaz musiqi anlayışına malik olmağın qəbahətini musiqinin özündə görə bilmərik. Əgər hissi və vizual xəyallar yaratmaqdan başqa bir gücü olmayan musiqi varsa, belə bir musiqi

həqiqətən gözəldirmi? O muzaların yox, nizamsızlıq və qeyri-müəyyənliyin övladı hesab olunmalı deyilmi? Buna musiqi demək doğrudurmu?

3. Nəhayət, bu heç cür öz istəyinə çatmamaq duyğusu, sonsuz doyumсуuzluq, bu yanaşmaya görə, musiqi müəyyən bir tərifi kimi qiymətləndirilərsə, bu ancaq müəyyən növ musiqi, məsələn, “sonsuz melodiya” növünü istifadə edən və müəyyən dinləyici kütləyə səslənən musiqi olacaq. Belə bir musiqinin özünün aid edildiyi yanaşmadan təsirlənmiş olduğunu da əlavə etsək, o zaman heç bir nəticəyə gəlmədən başladığımız nöqtəyə qayıtdığımızı deyə bilərik. Digər yandan da, böyük klassik musiqinin əsas xüsusiyyətləri olan məzmunun, ardıcılığın və kompozisiyanın bütövlükdə sağlam olması, forma baxımdan qüsursuzluq və bunların hamısında açıq şəkildə görünən gözəllik, klassik musiqiçilərin də bunlara nail olmaq üçün çalışdıqları diqqətə alınanda yuxarıda nəzərdən keçirdiyimiz səbəb artıq bütövlüklə lazımsız bir şeyə çevrilir.

II BÖLÜM

Musiqi ilhamının azadlığı

Şopenhauerin gəldiyi nəticələr qəbul edilə bilməyən formada olsa belə, heç olmasa özlərində çox ağır estetik azgınlığın inkarını daşıyır. Düzgün hesab etdiyimiz bu ehtimalı onu əhatələyən və neytrallaşdıran yanlışlardan uzaqlaşdırmaq üçün aşağıdakı üç təklifə tətbiq edək:

1. Gerçək musiqi ilhamına malik olan musiqi fikirləri musiqidən kənar düşüncələrdən meydana gələ bilməz (məsələn, poetik anlayışlar, rəsm əsərləri)

2. İlhama malik olan musiqi şeylərin mütləq daxilini, iç dünyalarını izah edir.

3. Musiqinin verdiyi həyəcanın təməlində görüntüləri və duyğuları hərəkətə keçirmək gücü var və bu da musiqinin insan üzərindəki sehirləmə gücünün gərəkli tərkib hissələrindən biridir.

Məntiqi baxımdan bu üç təklif bir-birini təkrarlamadan və inkar etmədən yan-yana gələ bilərlər. Lakin onu da qeyd et-

mək lazımdır ki, estetik mənalar və nəticələr etibarilə üçüncü təklif birincidən daha güclüdür.

Əslində isə doğru olan təklif elə birinci təklifdir. İkinci təklif isə birincisini sıradan çıxarmasa belə, onun ifadə etdiyi mənanın mahiyyətini azaldır və müdriqliyinin bir hissəsini yox edir. Həqiqətən musiqidən kənar düşüncənin musiqini yaratması, ya da onun musiqidən yaranması, birindən digərinə olan keçidin mümkün olması vəziyyətində musiqi düşüncəsinin öz-özünü yaratmağa kifayət etməsi, özünü məqsədə çevirməsi, həmçinin özlüyündə estetik həzz verməsi kimi amillər inkar edilir. Şopenhauerə qarşı tənqidimiz məhz məsələyə bu tərzdə yanaşmağıdır.

Nitsşe Şopenhauerin baxışını tamamilə qəbul etdiyini deyərək öyünür. Onu o dərəcədə qəbullanıb ki, bu baxışı, bəlkə də, son nöqtəsinə qədər doğru, amma ecazkar macərə içərisində görünüb. Şübhəsiz, Şopenhauerin özünün belə cəhd edə bilməyəcəyi formada. Bunları daha sonrakı bölümdə nəzərdən keçirəcəyik.

Görəsən necə olur ki, bu yanaşmalara həddindən artıq bağlılığa malik olmaqla Nitsşe həm də bunlara bütövlükdə əks olan baxışlar formalaşdırsın və Şopenhauerin üç təklifindən yalnız birini, musiqi ilhamının poetik və rəsmli qaynaqlara görə azadlığını önə sürəni qəbul etmiş olsun? Digər tərəfdən də bunu çox bəxtsiz formada metafizik mənaya malik olduğunu və elə olmaqla da birlikdə bunun çox aşağı este-

tik vəziyyət olduğunu, musiqi həyəcanının bəzi duyğular və görüntülər aşıladığını, bu keyfiyyəti ilə daha sevimli olduğu fikrini qəbullanmış olsun?

“*Tragediyanın doğuşu*”da Nitsşe Şopenhauerin fikirlərini izləyir, lakin onları ötüb keçir. Xüsusilə də ölümündən sonra çap olunan kiçik araşdırması “*Musiqi və Söz haqqında*” adlı yazısında musiqinin muxtar olması ilə bağlı fikirlər irəli sürür. Əslində isə bu yazılar “*Tragediyanın doğuşu*” ilə eyni vaxtda yazılmaqla yanaşı, bu kitabın yazılmasına hazırlıq və tutulmuş qeydlərin bir parçası olmuşdur.

Görünən odur ki, elə əvvəldən Nitsşenin musiqi haqqında fikirləri iki əks istiqamət izləyib. Bu uyğunsuzluq bir yanda gənc və emosional doqmatik, digər yandan da incəsənət əsərlərinin birbaşa müşahidəsini aparan, onları duyan və fikirlərini onlardan alan musiqiçinin gətirmiş olduğu ikilikdən ərsəyə gəlib. İrəlidəki yazılarda bu yönlərdən birinin onu Vaqner heyranlığına, digərinin isə Vaqner sənətinə düşmən olmasına qədər apardığını izah edəcəyik. Daha əvvəl isə musiqinin azadlığını müdafiə edən dəyərli analizlərini nəzərdən keçirməliyik.

I

Hərəkəsi yanıldan yanlış düşüncə. Sözlü musiqidə sözlər, şeir musiqiyə ilham verir. Bir baxıma sözlər onlara uyğun olan musiqini bəstələməyə sövq edir. Bu yanlış anlaşılma həm də məntiqli görünür, doğruya bənzəyir. Sözlü musiqi əsərlərində sözlər və musiqi bir-birinə sarmaşığı kimi bağlanıb, bütünləşib. Əgər belədirsə, ya bunların hər ikisi dərrakəmizin davranışından eyni anda meydana gəlib, ya da biri digərini formalaşdırıb. Əslində isə musiqi bir şeirə həsr olunduğu üçün və şeir də əksəriyyətlə hər hansı bir yazarın istehsalı olduğu üçün, daha əvvəldən var olan musiqiyə uyğun şeir yazılmayacağına nəzərə alırıqsa, sözlər üzərinə yazılmış musiqinin, musiqidən kənar bir düşüncənin sövq etdiyi və şərtləndirdiyi fikri ilə əlaqədar olaraq sözlər səbəb və əsl mətn, musiqi isə nəticə, tərcümə hesab edilə bilməzmi?

Əsas olan və məntiqi baxımdan düzgün görünən də budur. Lakin bu, gerçək olan demək deyil. Oxucu aşağıdakı mətnə (hər nə qədər izah olunmadan başa düşülməyəcək yerlər olsa da) Nitsşenin musiqi metafizikasındakı psixoloji və estetik müşahidələrindəki incəliyi görəcəkdir.

Gəlin düşünək - şeir üzərinə musiqi yazmağın nə ola bilməyəcək davranış olduğunu, başqa cür ifadə edəcək olsaq, bir şeyi musiqi ilə izah etməni, musiqini düşüncənin dili ilə danışmağa məcbur etməni. Bu təbii ki, tərsinə çevrilmiş bir dünya olardı. Bu, bir oğulun öz atasının toxumu olması deməkdir. Mu-

siqi bəzi görüntülər meydana gətirə bilər belə ki, - bunlar sadəcə bir sxem olmaqdan kənara çıxıb bilməzlər - onun universal olan məzmununun xüsusi örnəkləridir. Amma görünüş, forma özlüyündə necə musiqi yarada bilər? Hələ bir anlayış, "poetik fikir" ümumiyyətlə. Burası dəqiqdir ki, musiqiçinin sirrlərlə dolu sarayından çıxan körpü obrazların ölkəsinə doğru gedir - və mahnı bu körpünü çox asanca keçir - ancaq bunun əksi istiqamətdə bir keçiddən danışmaq mümkün deyil, bəziləri bunu etdiklərini düşünsələr də. (c. IX, s. 216)

Nitsşe burada hər kəsin düşünə biləcəyi bir arqumentlə özünə qarşı çıxır. Nəticədə Şopenhauerin sözlərini təsdiqləmiş olur.

Bu günlərdə keçərli olan bir estetik düşüncəyə əsaslanaraq bizə bunu deyəcəklər: "Şeirin özü deyil, şeir in oyandırdığı hislərdir musiqini doğuran". (c. IX, s. 217)

Şopenhauer belə deyirdi: Musiqi səbəbi bəlli olan bir sevinci, xüsusi bir əzabı ya da sevinclə bağlı hər hansı bir məsələni izah etmir, amma ümumi olaraq Sevinci və Əzabı izah edir. Nitsşe isə musiqinin daha ümumi bir şeyi izah etdiyini vurğulayır: Həyəcanı, qeyri-müəyyən və saf həyəcanı, ruhun həyəcan duyma gücünü. Belə ki, müəyyən musiqinin təsiri altında dinləyici bir sıra sevincli və əzablı səhnələri düşünərək ona süni bir açıqlama gətirərək bir şeylər əlavə etmir. Yox əgər belə edərsə, o zaman bir az yumuşaq formada ifadə etməyə çalışsaq, "musiqinin dərin və daxili mənasını qavra-

ya bilməmiş, özünü həyəcanlandırmaq və maraqlandırmaq üçün musiqi parçasının əzabı, sevinci, sevgini, peşmanlığı, ümidin ya da başqa hər hansı bir duyğunu izah etməli olduğunu qeyd edirsə, o musiqini başa düşməmişdir” demək olar. Musiqi müəyyən bir növ duyğuları izah etmir, lakin musiqinin özünü, duyma gücünün ehtirasını izah edir.

Mətni tam olaraq qeyd etmədən öncə Nitsşenin bu məsələdə açıqlama verdiyi mətni bir qədər dərinləndirən araşdırmaqda fayda var (bu, olduqca qapalı bir mətn hesab olunur).

Sevgi, qorxu və ümid duyğularını nəzərdən keçirək. Musiqi bunlardan bir nəticə çıxara bilməz. Əksinə, bu duyğular musiqi üçün bir simvol rolunu oynaya bilər. Bu (metafizik) iradə dünyasına görə lirik ozanların vəziyyəti də elə budur: onun heç bir anlayışı və heç bir obyektini ona yaxınlaşdırmaz, amma musiqinin məzmunu və əsas mahiyyəti də budur. Musiqiçi bizə duyğular formasında alleqorik tərcümə verir. Musiqinin öz hissi vəziyyətlərinə etdiyi təsir qarşısında dinləyicinin vəziyyəti də budur. Musiqinin gücü əlçatmaz və tutula bilməyəndir, musiqi dinləyicidə musiqinin özü haqqında bir stereotip, bir dad verərək duyğular dünyası dediyimiz dünyanı yaradır. Elə buna görə də, musiqinin sadəcə duyğular vasitəsilə təsir etdiyi kimsələr hər zaman musiqi məbədinin həyatində gəzəcəklər, heç vaxt da məbədin içərisinə daxil olmayacaqlar. Çünki duyğular musiqi məbədinin ancaq simvolu ola bilər, özü yox. (c. IX, s. 218)

Bu yanaşmasında Nitsşe, həssas dinləyicinin musiqi qarşısında duyduğu həyəcan ilə incəsənət xadimi olan dinləyicinin musiqi qarşısındakı həyəcanını izah edir. Lakin bu formada Nitsşe həm də bəstəkarın musiqi yaratma hadisəsini də izah etməyə çalışır.

Bir bəstəkar bir Lied¹² yazdığı zaman ona ilham verən şeylər mətnədə olan duyğular və ya rəsmlər deyil: Tamamilə başqa bir ilham bu mətni öz-özünə bir simvol olduğu üçün seçir. Şeir ilə musiqinin arasında önəmli olduğunu deyə biləcəyimiz bir əlaqə yoxdur. Səslərin və obyektlərin iki fərqli dünyası burada qarşı-qarşıya qoyulmuşdur. Ancaq bu dünyalar bir-birindən çox uzaqdır, yalnız süni bağ vasitəsilə əlaqələndirilə bilərlər. Şeir bizə sadəcə bir simvol təqdim edir. Bu simvol Misir heroqliflərindəki qəhrəmanlıq simvolu qarşısında əsl qəhrəmanın özü kimdir? Musiqin müqəddəs hökmləri qarşısında hər cür təsvirin, bizim musiqidə tapdığımızı hesab etdiyimiz hər cür duyğunun nə dərəcədə kobud görünmüş olduğunu istəməsək də, hiss edirik. Eyni məntiqlə, Bethovenin son bəstələrini təcrübədən keçirməyə çalışmaq, gündəlik həyata daxil etməyə çalışmaq da utanılaq bir hərəkətdir. Simvol burada o müqəddəs tanrının qatında, heç bir məna ifadə etmir, əksinə bəlkə də, öz maddiliyi ilə ona zərər vurur. (c. IX, s. 220)

“Müqəddəs tanrı” sözünü və onun kimi transendentlik ifadə edən anlayışları bir kənara qoyaq. Nitsşe gerçək musiqinin

12 *Lied* – qısa şeirlərə yazılmış və ənənəvi olaraq piano müşayiətində oxunan qısa mahnılar.

saf musiqi olduğunu, onun sırf musiqi ilhamı ilə bəsləndiyini, musiqidən həzz almanın ən üstün və sənətkarcasına yolunun musiqini sırf musiqi olaraq görmək olduğunu qeyd edir. Şeirlə musiqi arasındakı gerçək əlaqəni sadəcə olaraq səbəb və vasitə əlaqəsi kimi qiymətləndirir. Şeirin mətni bəstəkarda bir duyğu oyandıraraq onun beynində sözlərə uyğun bir musiqi canlandırmır. Mətn bəstəkarda ilhamın yaranmasına və daha da inkişaf etməsinə, bəhrələnməsinə səbəb olur. Musiqi ilhamı daha əvvəldən bəstəkarın ruhunun izahı kimi var, sadəcə bu ilham uyğun sözləri əhatələyir, onları örtür. Bu məsələni sözlərlə ifadə etməkdənsə, musiqi ilə daha yaxından əlaqədar olan musiqi dinləyicisinin təcrübəsindən faydalanmaq daha yaxşı olardı: Şubert öz “*Müllerlieder*”lərini yazmış olduğu Vilhelm Müllerin¹³ o məşhur şeirləri, ya da Şumanın Şamisso¹⁴ və Heynenin o gözəl şeirlərinə həsr etdiyi bəstələrini düşündüyümüzdə sözlər beynimizdə hər zaman o ölümsüz nəğmələrlə duyulur, lap sözlər yadımızdan çıxmış olsa da, bizim üçün musiqidən qopmadan var olmaqda davam edir.

Bu şeirin musiqidən sonra ikinci olmasının yox, musiqinin şeiri mənimsəyib özününkiləşdirdiyinin sübutudur. Yuxarıda nəzərdən keçirdiyimiz mətnin son sətirlərində haqqında danışılan nümunə çox qəribədir. Musiqi iki fərqli təbiətə malik ola bilməz; instrumental və ya nəğmə (sözlü musiqi nəzərdə tutulur) Əgər nəğmə ilə ifa olunan musiqi şeirdən meydana

13 *Vilhelm Müller* – 1794-1827, Alman lirik şairi

14 *Adelbert fon Şamisso* – 1781-1831, Alman şairi və botaniki

na gəlmiş olsaydı, instrumental musiqidə də bir şeir olmalı idi. Bir fikir, bir düşüncə, dinləyicidə orkestrin ifasını dinlədiyi zaman yenidən yaratmış olduğu bu fikirlər, düşüncələr bəstəkarın musiqini bəstələyərkən yaratmış olduğu fikirlər və düşüncələrə oxşar olmalı idi. Musiqidən kənar bir sıra düşüncələr izah edəcəksə, musiqi özündə həqiqətən var olan bir şeyi yenidən üzə çıxaracaq deməkdir.

Nitsşeyə görə, bu anlayışın yanlışlığı məhz burdadır: Bu o deməkdir ki, əgər nəğməli musiqi yüksək dərəcədə həyəcan daşıyarsa, bu həyəcanı nəinki şeirdən gələn duyğularla əlaqələndirmək, heç şeirin özünə belə burada yer vermək mümkün deyil. Ona görə yer almır ki, yer alacağı təqdirdə əldə olunan müşahidələrin müqəddəsliyi tamamilə yıxılmış olardı. Əgər insan səsi bütövün izah olunmasına və gücünə fəvqəladə dərəcədə daxil olursa, bu insan səsi olduğu üçün alətlərin ən nəcib səsə malik olanı, ən ehtiraslısı olduğu üçündür. Bu fikirlərdə bir qədər şişirtmə olmaqla yanaşı, incəsənət xadimləri Nitsşenin Bethovenin xorlu 9-cu simfoniyaının təhlilində gerçəkliyə çox yaxın olan yanaşma sərgilədiyini qəbul edəcəklər.

“Şillerin “Ode to Joy”¹⁵ adlı əsərinin musiqisinin Bakkhoscu xilaskar ehtirasa heç də uyğun olmadığı, üstəlik də bu alovun dənizin üzərindəki ay işığı qədər solğun göründüyü düşün-

15 Alman şairi Fridrix Şiller tərəfindən 1785-ci ildə yazılmış oda (lirik şeir növü). Alm. *“An die Freude”*, Az. *“Sevincə oda”*. Daha sonra Behtoven tərəfindən 9-cu simfoniyaada istifadə olunmuşdu.

cəsinə kim qarşı çıxıb bilər ki? Bəs biz dinlərkən bu musiqinin sözləri və obyektləri tamamilə məhv etdiyi düşüncəsinə qapılırmı?! Artıq Şillerdən heç nə anlamayan bir vəziyyətə gəlib çatırıq. Şeirin nəcib həmlələri, irəliləyişi, misraların müqəddəsliyi və sevinc hissənin xalq nəğmələrindəki uşaq saflığının qarşısında kobud və qayğılandırıcı bir təsirə malik deyilmi?!

Çox şükür ki, xor mahnısının və orkestr ifalarının get-gedə zənginləşən inkişafı daxilində onu artıq eşitmərik və bizi narahat edə biləcək uyğunsuz hissiyatlardan xilas oluruq. Bu qorxunc estetik inanc haqqında nə deməliyik ki?! Doqquzuncu simfoniyanın 4-cü bölümündə Bethoven artıq saf musiqinin sərhədli qaldığını dilə gətirməklə və qapılarını yeni incəsənətə, musiqinin anlayış və obraz ifadə edə biləcək, “şüur dünyası”na çata biləcək bir nöqtəyə gəldiyini irəli sürürdü. (c. IX, s. 220)

“Bu qorxunc estetik inanc” Vaqner doqmalarından biri idi (Nitsşe tezliklə bunun fərqi varacaqdı). Vaqner və ətrafı Bethovenlə instrumental musiqinin artıq son sözünü demiş olduğunu, gücünü itirdiyini, Bethovendə son simfoniya-xoru daxil etməklə bu hökmranlığın artıq sona çatdığını dünyaya elan etmək istədiyini qeyd etməkdən həzz alırlar. Bu baxış Vaqner dövrünün böyük instrumental musiqi ustalarını alt sıralarda yerləşdirmə məqsədi daşıyırdı (Mendelson, Şuman, Şopen). Digər tərəfdən də çağın bəstəkarları arasında heç vaxt instrumental musiqidən istifadə etməmiş olan Vaqnerin qarşısına cəsur bir tənqidlə çıxaraq problemin onun

əlaqələndirmə (sistem qurma) qabiliyyətindəki problemdən irəli gəldiyini qeyd edəcək olan düşüncənin əksinə Vaqnerin lehinə istifadə oluna biləcək bir izah idi. Üstəlik də bununla Vaqner musiqinin inkişaf mərhələsində Bethovenin bir addım önünə keçmiş sayırdı. Nitsşe belə yazırdı:

Bethoven özü xor mahnısından əvvəl gələn resitatifdə deyir: "Ey dostlar! Bu səslərlə olmaz! Daha xoş səslər lazımdır - daha xoş və daha sevincli səslər". Bunu reallaşdırmaq üçün insan səsinin inandırıcılığına, xalq mahnısının saf ölçüsünə ehtiyac var. Müdrik usta orkestrinin bütövlüyünə daha da artıq duyğu əlavə etmək istəyi ilə yanarkən sözə yox, "daha xoş" olan səsə, anlayışa yox, məhz ruha səslənən transendentliyə malik olan insan səsinə müraciət edirdi.

Qısaı, Nitsşe əksər dinləyicilərin musiqidən həzz almamasında, bir növ təsvirə, şeirə, drama, xəyala, bir növ metafizikaya əsaslanan şərh verərək dinləməsində bir psixoloji faktın olduğunu bilirdi. Ancaq bu fakt universal və zəruri olmaq bir yana, onu gözündə "məbədin içərisinə girə bilməyən, kənar-da qalan" dinləyici kütləsini meydana gətirirdi. Musiqinin bu cür anlaşılması, musiqinin yerinə keçən başqa bir şeydir, musiqi dilinin öz gözəlliyini hiss etməyənlərə ancaq daha aşağı səviyyədə estetik qaynaqdır.

Yaxşı bəs *Pastoral* və *Eroica* nədir? Simfonik əsərlər olaraq biri təbiəti (meşə, düzənlik) digəri isə böyük bir adamın həyatını əks etdirən, başqa bir ifadə ilə biri təbiət mövzusunu,

digəri isə epik bir mövzunu nəzərdən keçirən simfonik əsərlər deyilmi?

Nitsşe bu çox təbii görünən sualları heç olmasa bu qədər açıq formada soruşmur, ancaq biz onun yazılarında yer almaqla birlikdə bu yazıların davamı kimi qiymətləndirə biləcəyimiz təcrübədən bir nəticə çıxara bilərik.

Hər estetik yaradıcılıq daxili və canlı həyəcədən meydana gəlir. Təsviri və ya poetik sənətkarların həyəcanı duyğularımızın və ağılimızın müəyyən etdiyi obyektlərlə əlaqədardır. Bir rəsm, bir mənzərə, bir obraz, bir əməl, bir hadisə onlarda görmüş olduğu mənə zənginliyi ilə sənətkarı özlərinə bağlayır. Buna qarşılıq olaraq isə yaradıcı musiqçinin həyəcanı, belə demək mümkündürsə, gözləri bağlı halda belə eşidilir və ancaq öz daxili duyğularının mənbəyindən qidalanır.

Bununla yanaşı mənəvi sfera müxtəlif sahələrinin bir-biri ilə olan əlaqələri səbəbindən daxildən gələn bu subyektiv həyəcanın həm xəyal obyektlərini, həm duyğuları, həm də ağılı bir yerə qədər hərəkətə keçirməməsi mümkün deyil. Hər cür ideyadan müstəqil olmaqla birlikdə (icazənizlə burada texniki bir termindən istifadə edirəm) “ideallaşdırma” ilə yanbayan olmadan mümkün deyil. Beləliklə, yaradıcı musiqçinin həyəcanı ətrafında bu həyəcanın səbəbi və məqsədi olmayan, sanki ondan meydana gəlmiş kimi görünən bir sıra təsviri və hissi xatirələr buludu (orjinala yaxın parıltı, halə) dolanır. Deyə bilərik ki, bu qeyri-müəyyən və aldadıcı obyektlər bəstəkarın

yaradıcılıq fəaliyyətini dəstəkləyir və yaradıcılıq qayğılarını sakitləşdirir.

Yaradıcılıq tamamlandıqında isə yox olub gedirlər. Yaradıcılıq musiqinin ana motividir, bəstəkar bir mahnı və ya kiçik bir parça üçün çalışırsa, bu bir nəğmədir. Yaradıcılıq böyük deyə ifadə edilən növlərdən biridirsə (sonata, dördlük, simfoniya), bir motivlər qrupudur (tema), ya da inkişafı və birləşmələri ilə birlikdə musiqi əsərinin ən kiçik hissələrini təşkil edən yaradıcı nəğməkar parçalardır. Yaradıcı parçalar böyük və güclü, müstəqil şəkildə mənə yüklü xoşbəxt kəşflərdirmi, yoxsa sadəcə fikir qırıntılarımı?

Əgər bu sadaladıqlarımız gerçək kəşflədirsə, o zaman yaradıcılığın qaranlıq qalan tərəflərinin araşdırılmasından ya da bəstəkarın gərgin fəaliyyətinin gizli istiqamətverici qüvvələrindən bizə nə? Bethovenin sonataları, simfoniya və ya dördlükləri sırf özlüyündə gözəl varlıqlar olaraq dəyərlidirlər, cizgilərində saflıq və qüsuruzluq var, hərəkətlərində güc, tarazlıqlarında sağlamlıq, yetkinliklərində isə incəlik və görkəm. Hansı arzulardan meydana gəldiklərini, diqqət və iradənin məcbur etməsinin hansı hava şəraitində (yağışlı, yoxsa günəşli) olması bizi niyə maraqlandırsın ki?

Bethovenin simfoniyları içərisindən yalnız ikisinə ad vermiş olması, digərlərini isə sıra nömrələri ilə, ya da tonlarına əsaslanaraq adlandırması musiqisi üçün izah edici açar rolunu oynadır. Bunlar sadəcə yaradıcılıq şərtlərinin sub-

yektiv refleksləridir, bir şeirin yazıldığı yerin və tarixin qeyd olunması kimi, o şeiri sevənlər üçün xatirəyə çeviriləcək bir şeydir, şeir özlüyündə daha gözəl və maraqlıdırsa, o qədər də önəmsənilməyəcək olan bir şeydir.

Musiqi fikri onun ortaya çıxışından əvvəlki ruhi qaynaşmaya, isti və axıcı həyəcana görə Aristotelin “forma”sının “materiya”ya münasibəti kimidir. Ağacın yetişmiş meyvəsinin daxilən hərəkət edən bitki dünyasına görə tutduğu yerdir. Bir dəfə ortaya çıxdıqdan sonra, kompozisiyanın qaydalarına görə öz-özünə inkişaf edir, bütün texniki qaynaqlarını sırf musiqili oyun içərisində istifadə edir. Mənası sırf musiqili olmasıdır və musiqi gözəlliyinin dinləyici üzərində yaratdığı “həzz alma”dan başqa bir məqsəd daşmır.

Bu izahlar musiqinin sərbəstliyi, azadlığı baxımından Nitsşenin düşüncələrinə qarşı deyil. Yenə də onun musiqi ilhamının metafizik mənası haqqında Şopenhauerin yanaşmasına sadıq qaldığını yaddan çıxarmayaq. Çünki bu yanaşma musiqini bir təqlid sənəti etməyə, musiqinin qanadlarını qırmağa yönəlib. Həqiqətən Nitsşe deyir ki, musiqi bir şeyi izah etmir. Nə fikirləri, nə obyektləri, nə də müəyyən duyğuları izah edir, sadəcə öz dünyası daxilində öz gücü ilə dolanmaqdadır. O yenə də bir şeyləri əks etdirməlidir, amma nəyi?

Metafizik həqiqəti, kainatın hissərdən kənar, daha üstün olan mahiyyətini. Tam da bura istinad etməklə musiqiçi bu həqiqəti başa düşmüş və sonsuzluğa doğru istiqamətlənmiş

mahiyyəti görmüşdür. Bu baxış daha çox pessimist dildədir, kökləri yaradıcı həyəcana bağlıdır, yaradıcılığın və kəşfin əvvəlindəki o narahatlığa və inkarolunmaz psixoloji fakta əsaslanır.

Bu anlayış həyəcan və kəşf arasındakı danışdığımız əlaqənin varlığını ortadan qaldırır. Həyəcan “materiya”dır demişdik, kəşf isə “forma”, biri “vasitə”, digəri isə “nəticə”, biri ağacın yetişmə prosesi, digəri isə meyvə. Fikrin doğuşunu hazırlayan o qaranlıq və qarışıq hərəkətliliyin daşdığı maraqlı fikrin özü tərəfindən kölgələnir, yox edilir. Belə ki, onun subyektiv yaranması ilə əlaqədar duyduğumuz məna və ya gözəllik hissi artıq bizə yeni bir şey vermir, bunun heç önəmi də yoxdur. Eynilə keçmişdəki bir həndəsə aliminin hipotenuzun kvadratı ilə əlaqədar qanunu kəşf etməsi üçün sərf etdiyi düşüncə fəaliyyətləri artıq kəşf olunduqdan sonra bu teoremdən kənar bir anlayışa çevirilir. Belə ki, bir dəfə isbat olunduqdan sonra teorem öz maddi gerçəkliyində yaşamaqdadır.

Əslində isə Şopenhauerin yanaşmasına görə, musiqiçini yaradıcılığa istiqamətləndirən həyəcanın bir mənası var - həm də ilahi bir məna. O artıq sadə bir psixoloji hadisə, işin sirrini bilməyənlər üçün sadəcə gözəl və anlaşılıqlı görünən yaradıcılığın subyektiv carçısı deyil. Musiqi fikrinin formalaşmasında təqlid ediləcək modeldir. Eynilə özünü təqlid edən izah vasitəsinin özünə qarşı modelləşdiyi kimi.

Deməli musiqi fikiri və onun inkişafı, maddi bir qanuna, bir tarazlıq, uyğunluq, gözəllik, bir qüsursuzluq qanununa görə yox, bu daxili modelə görə daimi olaraq özünə forma verir, onun “formalaşmasını”, axışını izləyir. Musiqi artıq yarıdıcılıq deyil, təqliddir. “Obyektlərin” təqlidi deyil, subyektin içərisində olan ən subyektiv olanın təqlididir. Təqlid etdiyi şey öz təbiəti etibarilə qeyri-müəyyən olduğu üçün onun müəyyən cizgi, “gözəl forma”, axtarmasına da ehtiyac yoxdur. “Sonsuz sıxıntı” dediyimiz şey məhz burdan çıxmışdır. Vaqner “musiqi gözəl kategoriyası içərisində dəyərləndirilməməlidir” dediyində müəlliminin öyrətdiklərini nə dərəcədə kəskin cizgilərlə öyrənmiş olduğunu anlamış oluruq.

III Bölüm

Musiqi ilhamının üstünlüyü

Bu bölümdə Nitsşenin anlayışlarının ilk vaxtlardakı, daha bulanıq və macərapərəst olduğu mərhələyə gəlirik. Musiqinin azadlığı ilə bağlı ən doğru və ən dəyərli fikirləri arasında ki əkslikləri əvvəlki bölümlərdə qeyd etmişdik.

Şopenhauer belə deyirdi (əbəs yerə də olsa): təsviri və poetik xəyallar ilə musiqi düşüncəsi arasında, duyğular aləminin hadisələri ilə noumen (özündə şey) arasında eyni növ əlaqə vardır. Lakin Şopenhauer heykəltəraşın ya da şairin öz yaradıcı ilhamını musiqidən aldığını qeyd etmirdi. Bu Nitsşenin yanaşması idi. Şiller *“Duymaq qabiliyyəti mənədir,- deyirdi, öncə müəyyən və açıq bir məqsədi olmadan başlayır, məqsəd daha sonradan forma almağa başlayır. Bir növ musiqili ruh halı daha sonradan şeirə çevirilir”*.

Nitsşe onsuzda lirik və natiqlik qabiliyyətinə malik olan şəxsiyyətin öz təcrübəsində daha çox (ümumi olaraq) poetik yaradıcılığın qanunlarını görməkdə idi. Ona görə şair, xüsusilə də dram şairi (əgər istedadlı şairdirsə) obrazlarının

və hadisələrini tam olaraq yaratmadan öncəki layihəsində musiqi həyəcanının dəhlizlərində dolaşmaqdadır. Sıxlıqları və müəyyənlikləri nə qədər olursa olsun, təməldə musiqiyə əsaslanan ilhamın çiçəklənməsi, musiqi axınının konkretləşməsi, maddi dəyər qazanmasıdır. Burada Nitsşenin Apollonçu qaydalarla Dionisçi qaydalar arasına qoymuş olduğu istər metafizik, istərsə də psixoloji əlaqənin dəqiq estetik tətbiqini görməkdəyik.

Yunan tragediyasının yaranması, ortaya çıxması ("*Musiqi ruhunun bağrından gələn*" Nitsşenin kitabının ilk adında bu ifadə yer alırdı) və dramatik əsərin meydana gəlməsində musiqi sərxoşluğunu (musiqinin yaratdığı özünü aşma) tapdığını düşünürdü. Başa düşülməsi və ifadə olunması olduqca qarışıq idi, bu ikimənalılığa malik idi: Musiqi ilhamı kainatın öz qabına sığmayan həyat duyğusu ilə qarışaraq pessimist ilham olaraq qarşımıza çıxır. Çünki idarəolunmaz transendentliyi içərisində həyat deyə adlandırdığımız şey əksliklər və səylərlə məhv olmuşdu. Buna görə də, musiqi pessimizmlə eyni mənanı ifadə etməyə başlamışdı. Dərin mənalərini kainatın pessimist anlayışına bağladığı dramatik əsərlər və mənəvi görüşlərində Nitsşe bütün bunları "musiqinin ruhuna" bağladığına inanırdı.

Tragediyanın doğuşu əsərinin başından sonuna qədər davam edən sofistcə söz oyunlarından bezmiş olan oxucunun bir çıxış yolu var. Yunan ruhunda və davranışının dərinliklərində

həyatı və dünyanı mühakimə etməsində pessimist olduğunu Nitsşenin güclü instuisiyası ilə görüb oxucuya göstərməsidir. Həmçinin o məşhur yunan “sükunətinin” (daxili sakitlik) bir irqin doğuluşdan gələn üstünlüyü olmadığı, bu cəsur, açıq fikirli insanların taleyin və təbiətin təsadüfiliyi və nizamsızlığından maariflənərək zorla əldə etdiyi, taleyə qarşı öz aqlını istifadə edən uyğun və özünə hakim olan şah əsər, insan yararlanmasını izah etməsidir. “Tragediyanın doğuşu” nun Vaqnerə təqdimi üçün olan əlyazmalarında Nitsşe belə deyirdi:

Sizin kimi mən də “Yunan sükunətinin” düzgün və saxta anlayışını bir-birindən ayırırım. Saxtasını hər yerdə görürsünüz, özünü itirmiş bir ehtiyat hissi içərisində. Yenə sizin dediklərinizdən bilirəm ki, saxta olanı izləyərək yunan tragediyasının mahiyyətinə çatmaq mümkünsüzdür. Bu “Yunan sükunəti” anlayışını hər kəs eləcə təkrarlamaqla məşğuldur. Amma xoşbəxtəm ki, biz bu anlayışı digərləri kimi “sadə bədən hissi” olaraq anlamırıq. Henrix Heyne bu anlayışı daha çox bu mənada dərin üzüntü ilə ifadə edir. Amma yunan incəsənətində uyğunluq, kəskinlik, aydınlıq və şəffaflıqdan başqa bir şey görməyənləri və sırf bu baxımdan həyatın bütün qorxularını dəf etdiklərini sananları buna inandırmaq lazımdır ki, Yunan incəsənəti onlara səthi görünürsə, bu onların öz qəbahətləridir. Bir baxıma da bu “Yunan sükunəti”nin əsasında. Belə düşünənlərin ən yaxşılmasına bunu izah etmək istəyərdim. Özləri günəş altında çox təmiz sulu bir gölə elə baxırlar ki, sanki gölün dibi onlara çox yaxındır. Elə bu andaca əllərini uzadıb toxuna biləcəkləri

qədər yaxın görünürlər. Əslində isə bizə yunan incəsənəti bunu öyrətmişdir. Qorxunc dərinliyi olmadan gözəl su üzü ola bilməz. (c. IX, s. 137)

Yunan incəsənəti arasında özündə ən çox pessimizm daşıyan sənət tragediyadır. Yunan tragediyası pessimizmlə iç-içədir. Onun əsas məsələsi insandakı müdrikliyi ən yaxşı, ən ədalətli deyə bildiklərimizin, bizdə olandan daha başqa planlara malik olan müqəddəs güclərin vəhşiliyi, lağlağıları və ya önəmsizləşdirmələri ilə nə dərəcədə alçaltdıqları, bir dağıdıcı vasitəyə çevirdiklərini göstərir.

M. Moris Kruaze¹⁶ deyir ki, *“insanın korlaşması - yaxşı yerinə pisi görməsi, özünə uğur gətirəcəyini düşündüyünə doğru istiqamətlənib öz sonunu hazırlaması - tragediyanın əsası budur”* (Yunan ədəbiyyatı tarixi, III cild, s. 27) Sadəcə yunan tragediyasının yox, ümumiyyətlə faciəli olanın özü elə budur deyə bilərik. Hötenin gəldiyi nəticə də bu idi. Edip və Prometey haqqındakı araşdırmalarında Nitsşe bu baxışdan təsirlənmişdi.

Bu pessimist fəlsəfəsi Sofoklun ən dərin mənası ilə insana onun təbii quruluşu daxilində bir müşahidəçi kimi baxmasına əngəl olmuşdur. İnsan taleyinin müşahidəsi səbəb-nəticə əlaqələrinin olduqca uzun müddəti ərzində pessimist görüşə, yunan düşüncəsinin fəlsəfi və dini mövqeyinin təcrübi sübutuna yönəldir. Sofoklun öz dram əsərlərini insanın xəyal aləmi

16 Moris Kruaze – 1846-1935, fransız filoloqu.

və duyğu dünyasını sehirləyəcək dərəcədə qüsursuz formada qurmağı, gözəl olanı yaratmaqda bu ehtirasın özü belə pessimizmlə əlaqələndirilə bilər. Çünki gözəllik sırf gerçəkliyi özü üçün yetərli görən bir yerdə yaşaya bilməz. Digər tərəfdən də gözəllik doğruların müşahidə olunmasına əngəl deyil.

Doğruluqdan tamamilə fərqli bir şey olsa da, onu ən azından anlamağa çalışır, qavrayır. Doğruluğun insana verdiyi həzz (dad) onsuz da onun özünü formalaşdıran həzzlərdən biridir. Məhz burdan sonra Nitsşeni izləmək çox da asan olmur. O, istəyir ki, Esxil və Sofoklun dram əsərləri, bütün o nağıllar, nəsihətlər, hadisələr, ehtiraslar, şəxslər, əsas tərkib hissələrini həyatın müşahidəsindən alaraq onu aqlın düşüncə süzgecindən keçirməklə dərinləşdirmiş olmasın, sadəcə poetik ruh halının öz daxili əzablarından xəyallar vasitəsilə qaçmağa çalışdığı bir yaradıcılıq olsun.

Ona görə, Sofoklun tragediyaları xəyallar ardıcılığıdır ki, gözəllikləri, Dionisçi dağıdıcı sərxoşluğu ilə Apollonçu baxışların məlhəmi olmağı bacarır. Eynilə işgəncə altındakı insanın ruhunu sakitləşdirən və əzablarını azaldan cənnət xəyalları görməsi kimi.

Yunan tragediyası həyatın təməlindəki şərin obyektinə olan Dionisçi metafizik əzablarını mahnıya çevirən xordur. Universal həyatın əzabverici izah olunmaz hissələrini Yunan tragediyası vasitəsilə canlandıran Dionisçi Apollonçu ruhun get-gedə inkişaf etməsi ilə fərqli adlar almağa başlayır, başqa

çöhrələrə bürünməyə başlayır. Prometey olur, Filoktet¹⁷ olur, Edip və Admet¹⁸ olur.

Bakkhosun¹⁹ şərəfinə ifa olunan xorlar dinləyiciləri elə bir Dionisçi ehtirasa sürükləməlidir ki, izləyicilər tragediya qəhrəmanını səhnədə gördükləri zaman, onun sadəcə maska taxmış bir aktyor olduğunu yox, öz sərxoşluqlarının yaratmış olduğu bir xəyal zənn etsinlər. (Tragediyanın doğuşu, s. 63)

Bu həm də o deməkdir ki, yaradıcılığı ilə Sofokl və Esxilin dram əsərlərindəki ağırlıq, sağlamlıq və doğruluq ilə ibtidai Dionisçi xorların dilə gətirmiş olduğu qeyri-müəyyən və öz qabına sığmayan çoxşünlük arasındakı əlaqə, eynilə musiqiçinin yaradıcılıq həyəcanını ruhi sakitliyə çatdıran melodiya ilə, bu yaradıcılıq həyəcanı arasındakı əlaqə kimidir. Nitsşe bunları deyərkən öz intuisiyasının sərhədlərini aşmır. Musiqidəki melodiyanın təbiətdə heç bir örnəyi yoxdur, o ancaq öz yolunun qanunlarına tabedir. Lakin teatr sırf təqlid sənəti olmamaqla bərabər həm də təqlid sənətidir.

17 *Filoktet* – Yunan mifologiyasında obraz, Troya müharibəsi qəhrəmanı. Sofoklun yazdığına görə, Herakl öldüyü zaman öz silahlarını ona verir, Filoktetin ayağına ilan sancır, yarası çox pis qoxu verdiyi üçün uzaq Limni adasında tək başına tərک edilir və orda tək yaşamaqlı olur. Yunan mifologiyasında tək yaşayan ilk şəxs hesab olunur.

18 *Admet* – Fesalliyada Ferai kralı. Evripidin tragediyasının qəhrəmanı. Ölüm ömrünün sonunda atası və anası onun əvəzinə ölümü seçərsə, taleyinin dəyişəcəyini qeyd edir. Lakin qoca atası və anası son anda ölməkdəm imtina edir.

19 *Bakkhos* – Yunan şərabçılıq tanrısı Dionisin latınca adı.

Çünki o insanları, hadisələri, insanın başına gəlmiş hadisələri səhnədə canlandırır. Onda ki kəşflər təbiətin bilinən gerçəkliklərinə, məntiqinə mümkün olmanın şərtlərinə əsaslanır. Xəyallar isə nə sərhad, nə də şərt tanımır. Heç nəyə də bağlı deyil. Necə ola bilər ki, gerçəklik və güvənənilən dramatik yaradıcılıq xəyallara çevirilə bilər?

Nitsşe əslində doğru olan duyğunu və düşüncəni ən mümkünsüz, ekstrimal nöqtələrə qədər aparır. Haqlı olaraq incəsənət də gerçəklikdən, bəgünki deyimlə "təbilkədən" çəkinir. Yaxşı incəsənətin təqlid etdiyi gerçəkliyə heç bir gözün görmədiyi işıq qatdığını hiss edir. Sənətkarın ehtiraslı duyumu bu obyektə o işıqlı istiliyi ilə əhatə etməsi obyektin pozulması, dəyişməsi, özü olmaqdan çıxması deməkdirmi? Tamamilə əksinə obyekt sənətkarın kövrək incəliyinə bütün məna və ifadə formalarını, quruluşunun sirlərini təslim edir, gündəlik müşahidəçiyə deyil.

Hissi aləmin zəifləməsi ilə estetik həzz almalarına ağıl və müşahidə bacarıqlarını aid etmədən - buna eyni zamanda başdan çıxartma da deyə bilərik - yanaşmanın bu çətin və təhlükəli hissəsində Nitsşe obyektin gerçəkliyini, onun içərisinə daxil olduğu o sehirləli abu-havadan ayırır, daha doğrusu onu bir məhsul halına gətirir. O abu-havanı isə incəsənəti tamamilə əhatələyən, sadəcə bir obraz olacağı halda bütövlükdə incəsənətin özünə çevrilən sehirləli abu-havayla eyni yerə qoyur. Yunan izləyicisi Admetosun başına gələnəri səhnədə

gördüklərində *“bu gerçəkliyi bir baxıma gerçəkdən kənar bir şeyə çevirir”*,- deyir Nitsşe. (Tragediyanın doğuşu, s. 46) Nitsşe, Sofoklun yaradıcılığında təcəssümləndirici dərəcədə açıq, kəskin və başa düşülən istiqamətləri görməyəcək dərəcədə duyğusuz deyildi. Ancaq yenə də onlar özünə *“xəyalın uydurması”*, fantaziyalarından meydana gəlmiş xəyali varlıqlar kimi görünürdü. Bu çətin yanaşmanın qəribəliyi də elə burdadır.

Bu estetik sofizmin əsas səbəbi hər cür dramatik və epik yaradıcılığı ancaq *“musiqidən yaratma”* istəyi idi. Bu yanaşmaya görə, musiqi yaradıcılığı təcəssümləndirici dərəcədə qeyri-müəyyənlik və sürüşgənliyə malikdir. Sırf bu baxımdan bu yanaşma keçərli hesab oluna bilməz, çünki musiqinin bütün müdrikliyi heç bir yönü ilə dəqiq olmayan mühit yaratmaqdır. Bu bir baxımdan öz-özünə yetərli olmamaq deməkdir. Əslində isə sırf bu baxımdan bu yanaşma bir dəfə daha keçərliliyini itirmiş qəbul edilməlidir. Çünki musiqi bir struktur sənətidir.

İ.S.Baxın, V.A.Motsartın, L.V.Bethovenin instrumental musiqiləri həm maddi baxımdan sıxdırlar, təcəssümləri sağlamdır, quruluşları, modelləri qəti müəyyən olunmuşdur, həm də Yunan məbədlərinin və qotik katedralların saflığı və sonsuzluğu ilə eyni xəttədirilər. Klassik musiqi əsərlərinin struktur qaydaları memarlıq əsərlərinin tarazlıq və ağırlıq qaydaları ilə eyni dərəcədə hesablamaya ehtiyac duyur. Lakin Nitsşe musiqinin əsasını nəzərdən keçirən Şopenhauerin yanaşmasına mümkün olduğu qədər uyğun olan digər növ musiqidən

təsirlənmişdi. Bu musiqiyə heyran da ola bilərik, ona nifrət də edə bilərik. Ancaq onun təsirini duymuş olanlar onun əsas keyfiyyətinin ehtiraslı bir qeyri-müəyyənlik mühiti, özünü idarə edə bilməyən davamlı formalaşma mühiti olduğunu qəbul edəcəklər.

Məhz bu nöqtədə *Tristanın*²⁰ adını qeyd etməyə ehtiyac duyuram.

²⁰ *Tristan və İzolda* – 1857-59, Rixard Vaqnerin bəstələdiyi 3 aktlı opera.

II

Nitsşe Tragediyanın doğuşu əsərinin 148-ci səhifəsində də Tristan haqqında danışmaqdan çəkinmişdi. Amma əvvəldən bəri onu düşündüyü bəllidir və oxucu da bunu bilir. Çünki yanaşmasının konkret dəlili olaraq yalnız Tristanı göstərə bilərdi və onun yanaşması da bu bənzərsiz əsərdən çıxardığı nəticələr əsasında formalaşmışdı. Tristanda dramın musiqi elementləri vasitəsilə meydana gəldiyini öz gözləri ilə gördüyünə inanırdı. Xüsusilə Tristan üçün Vaqnerin digər dramları haqqında dediklərini gücləndirəcək şeyi deyə bilərdi: *“Bunlar musiqinin buxarıdır”*. (c. IX, s. 254)

Elə olmağına elədir, ancaq bu buxarın güclənməsi, sırf budur. Sofoklun o mərmər kimi, musiqi olmadan belə fəvqəltəbii formada gözəl olan dram əsərləri ilə müqayisə ediləcək dram əsərləri ortaya qoya bilərmə? Nitsşenin bu yanaşmasının əsassız olduğunu yetərli qədər ortaya çıxardıq. Tristanın bizə verəcəyi o sözgəlişi sübutu bir tərəfə ataraq bu əsərin gənc Nitsşeyə göstərdiyi təsiri, əslində öz transendentliyinin verdiyi estetik təcrübəsini nəzərdən keçirək:

“Burada, musiqi ilə yaxın qohumluğu olan, musiqinin onlar üçün bir ana qucağı hesab edildiyi, dünya ilə əlaqələrinin şüuraltılarında musiqi yolu ilə gerçəkləşən o şəxslərə səslənirəm. O əsl musiqiçilərdən soruşuram. Görəsən Tristan və İzoldanın 3-cü pərdəsini sözlər və rəsmlərin köməkliyi olmadan, sırf simfonik bölümün div kimi bir anda böyüməsini izləyərek,

ruhlarının bütün qanadlarını açaraq nəfəsləri kəsilənədək çirpınmayan bir kimsə varmı? Bu insan, qulağını sanki dünya iradəsinin ürək döyüntülərinə söykəyərək dünyanın damarlarında hərəkət edən sel fəlakətinin, buxarlaşan bir şalalə kimi həyatın dəli edən istəyini eşidərək necə birdən-birə qırılaraq parça-parça olmaz ki?

Şüşə kimi incə insan bədəni “dünyaların uzaq qaranlıqlarından” yüksələn o sonu gəlməyən zövq və əzab bağırtilarına necə dözə bilir, necə metafizik çobanın səsləməsinə qarşı çıxaraq onu dünyaya gətirən qucağa sığınmadan dayana bilir? Şəxsi bütünlüklə inkar etmədən belə bir quruluşun öz bütünlüyü içərisində təsirini qəbul edəcək olsaq belə, bu cür yaradıcılığın yaradıcını əzmədən ortaya qoyula biləcəyini düşünə bilərikmi? Bu ziddiyyətin həllini harda tapacağıq.

Bu musiqi ilə musiqidən duyduğumuz o müqəddəs çəşqunluq arasında tragediya mifi ilə tragediya qəhrəmanı yer alır, ancaq onlar da musiqinin birbaşa olaraq izah edə bildiyi bir simvoldan başqa bir şey deyil. Mif sırf simvol olaraq qalsaydı, ancaq Dionisçi bir yolla onu anlamağa çalışsaydıq, bu mif bizim üzərimizdə heç bir təsirə malik olmazdı, fərqində belə olmazdıq. Universalı ante remlərin əks sədalarına heç vaxt qulaq asmazdıq. Məhz burada Apollonçu gücün təsiri ortaya çıxır və insanı özünü itirəcək dərəcədə xilasedici mərhəmətlə demək olar ki, əriyib yox olmuş Fərdi yenidən özünə qaytarır. Tristanın özündən başqa bir şey görmürük artıq və orada, yerdə hərəkət-

siz bir şəkildə yatdığında ara-sıra özünə gələrək "Ah bu köhnə əzab! Niyə oyadır məni";- deyir. İnsanın bədənindən bizi bir az öncə təsirləndirən dərin bir inilti kimi gələn səs indi bizə "dəniz çılpaq və dərinidir", - deyir.

Bütün bu duyğuların gərginliyi içərisində özümüzü itirərək tənənfəs qaldığımızı düşündüyümüz, həyata incə bir iplə bağlı olduğumuzu düşündüyümüz anda, ölümcül yara almış, ancaq ölməyən qəhrəmanımızı görür və eşdirik. Sadəcə "İstək! istək! ölürəm, lakin yenə də istəyirəm, istəyim üçün də ölə bilmirəm!" Belə bir transendentlik, bu dağıdıcı əziyyətlərdən sonra bizimlə bu "özünü aşmanın özü" arasına coşğu dolu Kurvenal dönük şəkildə İzoldanı aparən gəmiyə daxil olur. Tristanla nə dərəcədə əzab çəkmiş olsaq da, bir mənada mərhəmət bizi dünyanın təməl əzabından xilas edir. Eynilə mifin simvolik görüntüsünün dünyanın müqəddəs mənasını görməyimizə mane olduğu kimi, eynilə sözün və düşüncənin bizi şüuraltı İradəmizin istəksiz şəkildə transendentliyindən, daşmasından xilas etdiyi kimi. Bu görkəmli Apollonçu xəyala əsalanaraq..

Səslər dünyasının təsviri görünüşlər arasından bizə yaxınlaşmaqda olduğunu hiss edirik. Bizə elə gəlir ki, bu görünüş ən yumşaq və ən mənalı bir maddədən təşkil olunmuşdur və Tristan və İzoldanın taleyinin forması ilə yoğrulmuşdur. (Tragediyanın doğuşu, s. 148 və daha sonrası)

Qısa ifadə etməyə çalışsaq, müəyyən şəxslərin, hadisələrin və duyğuların izlənməsi, öz daxilində sonsuzluğu izah edən

musiqinin əridici təsirlərindən bizi xilas etmiş olur. Ancaq digər tərəfdən də bu musiqi dram əsərlərinin axışına, fikirlərinə, dram obrazlarının hərəkətlərinə, davranışlarına, duyğularına, dekorasiyanın görüntüsünə həddindən artıq dərəcədə müəyyənlik verir. Onun sayəsində hər şey daha dərinlərinə qədər əks olunaraq tündləşir. Şair sözlərin və mimikaların tək qaynağı ilə bu görünməyən tərəfi gerçəkliyə çevirə bilməzdi. Əgər belədirsə, deyə bilərik ki, “Apollonçu görünüş musiqinin təməl olan Dionisçi elementləri üzərində hakimdir və bu elementləri öz məqsədi üçün istifadə edir və beləliklə də, dram əsəri ən yüksək səviyyədə əks olunur”.

Problemin ən dərin tərəfi, münasibətlərin həqiqi əsası bu deyil, - deyir Nitsşe. Tristanın musiqisi Apollonçu sehirin təsiri ilə Tristan və İzoldanın məhəbbətlərinə tətbiq olunmuş kimi görünür. Əslində isə ilham dolu bütün musiqilərin izah etdiyi şey budur. Sonu olmayan bir gerçəklik. Bu musiqiyə görə sonsuz sayda ölümlü, taleləri boş və keçici olan çiçəkdən fərqlənməyən fərdlərlə: “Sonsuz sayda görüntü eyni musiqinin içərisindən keçə bilər, onun özünü tükəndirmədən, onun ancaq xaricdən görünən damğalarından başqa bir şey olmadan”. Dram əsərini içərisindəki hadisələri ətraflı izlədikdən sonra bizim də anladığımız budur. Onu bir bütöv kimi qəbul edirik, onun bütövlüyünün təsiri altında qalırıq. O zaman dram əsərinin əsl quruluşu bizim üçün gerçək kimi görünür. Universal olanın içərisində əriyib yox olduğunu başa düşürük. Müqəddəs bir yalanla biz izləyicilər həyata ehtiraslı şəkildə

bağlı olduğumuzu sanmışdıq. Əslində isə indi bizi coşduran şey ölüm duyğusudur. Dionisçi elementlər yenidən əsas plana keçmişdir.

Bir çox dram əsərinə uyğun gələn musiqi, hər dram əsərinə ayrı-ayrılıqda bir aydınlıq, bir kəskinlik gətirən musiqi...,-deyir Nitsşe. Bax qərribə olan budur. Əslində isə tək-tək şəxsləri fərqləndirən xüsusiyyətləri qarışdırıb silməsi lazım idi.

Bu Tristan bulanıqlığına həddindən artıq nəzəri marağ göstərmək lazım deyil. Bunda ancaq bir növ müşahidə ilə bağlı hekayə çıxarılmalıdır. Bu musiqinin baş gicəllənməsinə aludə olan hər kəs həm ağılı, həm də duyğuları bu dərəcədə təsirləndirə bilən musiqinin bir daha yazılmayacağını qəbul edir.

Nitsşenin sonsuz inamla onu müdafiə etməsi önəmli hesab edilməməlidir. Çünki bir gün gələcək və eyni əsəri bu gün verdiyi xüsusiyyətlərlə ifadə edəcək, amma “bütün duyğuların döyüntü içərisindəki gərginliyi” artıq ona nə o dərəcədə heyranedicisi, nə də ilahi görünəcəkdə. Eynilə bir rəssamın necə gəldi vurduğu fırçalarla xoş bir gülümsəməni ən iyrənc çirkinliyə çevirməsi kimi bugünkü heyranlığın səbəblərini irəlidəki sərt ittihamlarına çevirmək üçün çətinlik çəkməyinə ehtiyac qalmayacaq.

Bu gün “metafizik” olan sabah patoloji olacaq. Sərxoşluğun cənnəti, nevrozun cəhənnəminə çevriləcək. Tristan musiqisi-

nin bizə verdiyi o sonsuzluq duyğusu belə bəstəkarın gözəl, güclü və qəti formalar yaratmaqda əskikliyinə bir qeyri-müəyyənlik və baş gicəlləndiriciliyin süniliyi ilə əlaqələndirilmiş olacaqdır.

IV BÖLÜM

Dissonans haqqında

Musiqinin Dionisçi quruluşu haqqında Nitsşenin düşüncələri ilə *Tristanın* ona vermiş olduğu bənzərsiz həzlərin araşdırılması birləşəndə onu “dissonans”²¹ və “konsonans”ın²² musiqidəki rolları haqqında qısa, lakin nəticələri vacib olan ifadələrə doğru onu istiqamətləndirib.

Bu müəyyən etmələr təməl məsələdə klassik estetikanın şərtlərini əksinə çevirirdi (Nitsşe bunun fərqiində olmaya bilərdi). Bunlar klassiklərin təsdiqləməyəcəyi bir musiqi növünü və anlayışını ifadə edirdi. Bu əksliyi izah etməyə çalışsaq.

Nitsşeyə görə, musiqi təməldə bizdə müəyyən ölçüdə güc qazanmış olan həyat duyğusunun mahiyyətində gizli olan əzabı izah edir. Musiqinin verdiyi həyəcanın formasında da bu əzabdan uzaqlaşaraq onu daha uzaqdan izləmək düşüncəsi var. Yenə də musiqinin daxilində bir Apollonçu deyə biləcəyimiz, əzab çəkməyə birbaşa təsir edən, digəri isə birincisi-

21 *Dissonans* – xoş olmayan sözlərin və səslərin ardıcılığı, qaba səslər.

22 *Konsonans* – qulağa xoş gələn yumşaq səslər.

nin özündən gedəcək dərəcədə əzab çəkməsini bir miqdar da olsa azaldan iki element var: Birincisi “Dissonansdır”, digəri isə “Konsonans”. “Dissonans” “Konsonans”da öz həllini tapır. Nitsşe, əzablar yaradıcıdır, - deyir. (c. IX, s. 191) “Dissonans” harmoniya səslərin az, ya da çox uzanan rəqsləri ilə əvvəl-axır “Konsonans”a çatacaqdır.

Musiqidə Dissonans və Konsonans! Belə deyə bilərik, dissonans bir səs harmoniyaya əzab verir. (c. IX, s. 205)

Bu əzab dissonansın həll olması ilə sona çatır. Buradan belə bir nəticə çıxır ki, konsonans “gözəl” dediyimiz şeyin içərisinə daxil olmaqdadır. Çünki Nitsşe “gözəli”, “əzabın inkar edilməsi”, - deyə izah edir. (c. IX, s. 201) Bu da onun fəlsəfəsinə görə gerçəkliyin inkar edilməsi deməkdir. Gözəl dediyimiz şey bizim yaxşılıq, uyğunluq, qüsursuzluq, sonsuzluq olaraq ifadə etdiyimiz “görünüşün” xüsusiyyətidir. Maddi və nəticə etibarilə gözəli əsas alan incəsənət növləri “görünüş sənətləridir”. Amma bilirik ki, musiqi təbiəti etibarilə hər cür görünüş sənətinin əksidir. Mahiyyətində gerçəkliyin özüdür.

Universal formalaşmanın çətin və doludur duyğusunu bizə çatdırır ki, bu duyğunun qələbəsidir. Burdan hansı nəticə çıxır? Əgər bir gözəllik elementi varsa musiqidə, bu ancaq ikinci plandadır. Dissonansın gerçək maddi və əsas olduğu harmonik forması daxilində konsonans müşahidə olunursa, bu ancaq bir bəzək xarakterinə malik ola bilər.

“Belə düşünək, dissonans gerçəkliyinə əks olaraq konsonansın idealizmidir”, - deyir Nitsşe. (c. IX, s. 190) Musiqi çatmaq istədiyi yer olaraq idealizmi ala bilməzsə, Nitsşeyə görə, eynilə Şopenhauer və Vaqner kimi “gözəl formaların” sehrinə qapılırsa, korlanır. Bu baxımdan da dissonans musiqili iradənin təməlindədir. Konsonans isə keçici, uçucu bir parçadır, dissonans periodu ərzində xoş bir fasilədir. (Tragediyanın doğuşu, s. 160)

Bu anlayışa qarşılıq olaraq Bax, Handel, Motsart və Bethovenin ortaq estetikaları ilə (bu estetikanı və ora daxil olan formaları Şuman və Şopen olduqca yumşaltmış və incəltmişlər, lakin heç vaxt tamamilə qırmamışdırlar) bu iki estetik yanaşama arasında uyğunsuzluq olduğu aydındır. Klassiklərə görə, konsonans hakim olan elementdir. Dissonans isə ona bağlıdır. Simfonik əsərin üzərinə yerləşdirildiyi yaradıcı əsaslar konsonansa malik harmoniya çərçivəsində hazırlanmış və ən güclü, ən açıq tonlara malikdir.

Şübhəsiz ki, simfoniyanın skeleti hesab edə biləcəyimiz bu əsas parçaların quruluşunda qeyri-müəyyənlik və ikili xarakter Bethovenin gözünə mənasızlıq kimi görünürdü. Əsas fikirdən kənar qalmış dissonans ancaq bu əsas fikrin inkişaf etdirilməsində, əlaqələndirici parçalarda, musiqi oyunlarının hər tərəfdə göstərmiş olduğu azadlıqlara (əsas fikir onsuzda bir dəfə müəyyən olunmuşdur) həmlə edir və sonsuza qədər genişlənə bilir. Bethovenin simfoniyasının o müthiş cazibə

qüvvəsini bu cür izah edə bilərik, ən mümkünsüz həmlələri və fantaziyaları dəstəkləyən mühafizə dairəsi olaraq. Zirvələr daha da yuxarılara doğru qalxdıqca, yuxarıdakı dekorasiyalar daha da incəldikcə, səs binasının təməlləri daha da dərinə enməkdədir. Dissonanslı harmoniyanın incəlməmiş ustalılıqları o əsl düşməninə özü ilə durmadan mübarizə aparan düşməninin qələbəsinə parlaqlıq qatmaqdadır. Nitsşenin haqqında danışdığı Tristandan sonrakı estetikanın o zamandan bəri daha da qabarıq nümunələri ortaya çıxmışdır. Dissonans şərtidir, məqsəddir, sütundur (özünü qeyri-müəyyənlik, axıcılıq olaraq ifadə edən bir şey sütun ola bilərsə), ümumi mühitdir.

Konsonans isə ancaq xoşbəxt bir təsadüfdür. Bu səbəbdən daha da sehirlidir, amma qarşılığı böyükdür, eynilə fırtınalı gündə görünüb gözdən itən Günəş kimidir. Təbii ki, bu yanaşmanı Tristana tam olaraq tətbiq edə bilmərik, amma ümumilikdə dissonans təməllidir. Bu o deməkdir ki, təməlsiz bir musiqinin xeyirinə olaraq konsonanslı harmoniya ancaq böyük və dolu fikirlərə uyğun gəlir. Özündəki bu böyüklüklə digərlərinin zavallılıqlarını daha da biruzə verir. Əslində isə dissonanslı dil fikir parçalarını böyüdüb çoxaltmaqdan başqa bir işə yaramır.

Bu baxışlardakı alçaldıcı yanaşma dissonanslı harmoniyanın XVI əsrdən bu günədək olan inkişafına qarşı olma mənasına gəlirmi? Harmoniyanın bu yöndəki inkişafı, dissonanslı harmoniyanın incəlikləri nə dərəcədə irəli gedirsə get-

sin, bundan ötrü musiqinin özü yıxıla bilməz, əksinə daha da zənginləşər və böyüyər. Yetər ki, bu inkişaf konsonanslı harmoniyanın dəqiq sərhədləri içərisində, sağlam dor sütunları arasında qalsın.

V BÖLÜM

Musiqili dramda musiqinin mimika və sözlə əlaqəsi

“*Tragediyanın doğuşu*”da cəsur şəkildə ifadə olunmuş olan tezis, Yunan tragediyalarında və Vaqner yaradıcılığında dramatik əsasın bütövlükdə musiqi ilhamından meydana gəldiyi tezisidir. Nitsşenin özünün də dediyi kimi, bu tezis ancaq Şopenhauer metafizikası ilə baxılırsa, başa düşülə bilər. (c. IX, s. 233) Ancaq Nitsşenin Tristan haqqındaki duyğularına yaxın duyğular keçirən şəxslər tərəfindən başa düşülən bir şeyə çevrilə bilər. Yəni də bu tezis duyğuların sərhədlərini aşan doqmatik sərhədən başqa bir şey deyil.

Nitsşe Şopenhauerin musiqi metafizikasından və gənclik illərindəki Tristanın seyrindən uzaqlaşanda daha doğru bir ilhama çatır. Birbaşa olaraq öz müşahidələri və onsuzda güclü olan təhlil qabiliyyətini estetik problemlər üzərinə azad şəkildə istiqamətləndirə bilər.

Ölümündən sonra ortaya çıxan *Dünyanın dionisçi qavranılması* (c. IX, s. 85, *Tragediyanın doğuşu* üçün araşdırmalar və qeydlər adı altında yayımlanmışdır) adlı kiçik yazısında

musiqili dram içərisində musiqinin mimika və sözlərlə olan əlaqəsini açıq bir şəkildə ifadə etmişdir. Bu ifadə vasitələrinin hər birinə duyğuların ifadəsi daxilində sərhədləri müəyyən olan rollar vermişdir. Məsələn bu formada ortaya atmaq belə Tragediyanın doğuşunda qeyd etdiyi tezis əleyhinədir.

Nitsşe bir duyğunun psixologiyasında bir-biri ilə uyğun olmayan elementlərin qarışığını görür. İlk olaraq sırf kəmiyyət etibarilə özünün sıxlığı ilə məmnunluq və qeyri-məmnunluq verən bir element var. Bu təməl element Şopenhauerin deyi-mi ilə iradənin gərginliyi ilə əlaqədardır. Psixologiyanın elmi dilində isə eyni mənada həyat enerjisinin coşğusu ya da sön-məsi, “*coenesthesie*”dir.

Bütün duyğuların bu örnək təşkil edən əsasına bir sıra formalar toplusu daxildir. Bu formalar məmnunluqları və na-razılıqları ayrı-ayrı növlərə bölür və hər birinə xüsusiyyətlə-rini və adlarını verir.

“Məmnunluğun istisnası yoxdur, ancaq dərəcələndirilməsi vardır və hər biri özünə aid olan bir formaya bürünür. (c. IX, s. 90)

Bu formalar iki cürdür. Bir hissəsi aydınlıqdadır, düşü-nülə bilir, fərqləndirilə, sözlər vasitəsi ifadə oluna bilir. Şeir, düşüncəyə məlum olan hər cür duyğunun məzmununu bizə izah edə bilir.

İkinci növ formalar isə onlar psixologiya dilində impulsiv obrazlar olaraq adlandırılanlardır. İntuisiya aləmi ilə şüuraltı aləmin ortaq predmetləridir. Hər duyğu insan simasının, hərəkətlərinin, bədən duruşunun ifadə etdiyi mimika ilə müəyyən olunur. Hər hansı bir mimika duyğunun hissi faktlarından kənar qalan ayrı bir şey deyildir. Onun ayrılmaz bir parçasıdır. Duyğunun yaradıcı elementləri arasında tamamilə intuitiv olan mimika görüntüsü var və mimikadakı bu hərəkətlilik, bu daxili obrazın ortaya çıxmasından başqa bir şey deyil. Qıssası, üzdə ortaya çıxan bəzi jestlər və bəzi oynamalar bu duyğunu ifadə edən elementlər deyil, duyğunun özüdür. Qarşımızda müəyyən duyğunu mimikaya çevirən bir şəxsi, ya da bir duyğunun mimikasını göstərən bir aktyorun görüntüsünü biz düşüncə vasitəsilə deyil, intuisiyamız vasitəsilə qavrayırıq. Bizdə *“duyğu həmrəyliyi ilə sifətin eyni yerlərində və hərəkətini gördüyümüz vücadun eyni orqanları vasitəsilə oxşar duyğular meydana gəlir”*. (c. IX, s. 93) Sinirlərimizin bu səpələnməsi və şərtləndirdiyi hərəkətlər duyğunu meydana gətirən digər elementlərlə də əlaqədə olduğu üçün şüurumuzda yenidən ortaya çıxırlar. Beləliklə də, biz mimikanı düşünüb anlamaqdan daha çox, onu “yaşayırıq”.

Bu müşahidələr duyğunun estetika vasitəsilə ifadəsində oynadığı rolu müəyyən edir. Geriyə keyfiyyət, ya da sıxlıq elementi qalır. Bunu nə jestlərlə, nə də sözlərlə ifadə edə bilmərik. Onun çox fərqli bir quruluşu vardır. Bunun üçün hansı ifadə tərzini ən uyğun hesab edə bilərik?

Əgər jest və ya söz duyğuların görüntüsünə uyğun olan simvollardırsa, iradənin hərəkətləri hansı hisslərlə izah oluna bilər? İntuisiya burada hansı vasitədən istifadə edir? Bu vasitə səsdir. Daha doğrusu məmnunluq və qeyri-məmnunluğun müxtəlif qəlibləri səslə simvolizə edilir. (c. IX, s. 95)

Başqa cür ifadə etsək, duyğunun psixologiyası zehni, həm də impulsiv hadisələri ehtiva edir, lakin bütün bunlarla yanaşı daxili bir hadisə də ehtiva edir ki, onu başa düşə bilmirik. Onun ən gözəl ifadə forması musiqili səsin bütün qəlibləri, bütün incəlikləridir.

Musiqi, mimika və söz bir incəsənət növü içərisində birləşsə, eyni duyğunun üst-üstə gəlmiş üç ifadə formasını sərgiləmiş olurlar. O duyğunun bölünmüş olduğu üç elementini öz aralarında paylaşdırmış olur. Bu üç ifadə vasitəsi hər biri özünə aid olan elementdə olduğu kimi get-gedə böyüməkdə olan bir ümumiləşmə əlaqəsi içərisindədir.

Söz duyğuda ən fərdi olanı dilə gətirir: bu duyğunu onu hiss edən, özünün yaratdığı fikirləri, bu duyğunun özünü və duyğunun əsaslandığı xarici şəraiti. Fikirlər fərdin şəxsiyyətinə və mədəni səviyyəsinə görə fərqlənir.

Bir duyğunun özünəməxsus reaksiyaları faktları isə bütün insanlarda eynidir. Ancaq dərəcələri dəyişkəndir. Mimika fərdin özünü ifadə etmir, onun insan növünə aid olan tərəfini ifadə edir. Ən sonda isə həzz və ya əzab hər cür həssaslığın

içərisində fərdin həyat gücünün inkişafını, ya da sınılmasını izah edir. Bunlar da onsuz universal güclərdən qaynaqlanan şeylərdir. Musiqi, fərdi həssaslığın universal güc qəliblərində (forma) olan hər cür duyğunu ifadə edir.

“İnsan fərd olmağı bir tərəfə atır, budur görünənin simvolik tərəfi, jestlərimizin dili, satira (Qədim Yunan tragediyasının satirası). Təbiətin yaratmış olduqlarından biri olduğunu deyir və bunu da daha üstün bir ifadə forması olan rəqs vasitəsilə edir. Amma nəğməsi ilə təbiətin ən gizli düşüncələrini dilə gətirir, beləliklə, sadəcə növünün yox, varlığın mahiyyəti, iradənin özü birbaşa olaraq ifadə edilir. Deməli bədən hərəkətləri ilə insan öz növünün sərhədləri daxilində, görünüş dünyası içərisində qalır. Amma nəğmə ilə görünüş dünyasını, var olduğunu bildiyi ilkin bütövlüyü əritmiş olur. Mayanın²³ dünyası onun sehiri qarşısında xəyala qarq olur. (c. IX, s. 96)

Nitsşe bir sözün və ya cümlənin ən sadə formada deyilişində belə estetik ifadənin müxtəlif formalarının olduğunu qeyd edir. Söz anlayışa bağlıdır. Ağız bu sözü demək üçün bəzi hərəkətlər etməlidir. Səs az ya da çox dərəcədə vurğulama ilə ölçüyə uyğun formada çıxır. Sözün mənasının gücü sırf onun mücərrəd mənası ilə sərhədli deyil, onun səsə çevrilməsində bir sıra layihə və hissiyyat var.

23 *Maya* – Yoa təlimində tez-tez xatırlanan bir növ illuziya, yanıma. Sanskritcədən tərcümədə “dünya üzərində ölçülə bilən hər şey” mənasını verir.

Eyni yanaşma ilə musiqini təhlil edən Nitsşe onda 3 elementin olduğunu qeyd edir. Birinin quruluşunda mimikaya yaxın bir istiqamət var. Digərində iradənin gizli və sözlə ifadə olunmayan fəaliyyəti, həyatın ən gizli sirri, üçüncüsü isə bunların arasındakı əlaqələndirici bağ.

“Narazılığın müxtəlif mərhələlərinə izah etməyimiz üçün edə biləcəyimiz tək şey mimikaların simvollar vasitəsilə ifadə etdiyi obrazları tanımaqdır. Məsələn, əzabın verdiyi qorxudan, “çırpınmalardan, bağırmalardan, batmalardan, geriləmələrdən” danışa bilərik. Sanki burada iradənin arada gedib gələn nəbzini hiss edirik. Qısa, bunlar musiqi dilinin simvolikasıdır. Ölçünün özüdür. İradə, yüksəlişinin dolğunluğu içərisindəki əzabın və ya həzzin dərəcəsi, səsin gücündə gördüyümüz budur. Amma bu faktların varlığı görünüş olaraq özünü, ancaq səslər topasında, harmoniyada ifadə edir. Ölçü və səs gücü İradənin simvolik olaraq ortaya çıxmasının bir baxıma xəyali görünüşü ola bilər, ancaq hələ də görüntü xarakterinə malik ola bilməz. Amma səslər topası, harmoniya İradənin ən saf olan mahiyyətinin simvoludur. Nəticə etibarilə səs gücü və ölçü fərdin görünüşünü ancaq görünüş olaraq xarakterizə edə bilər. Buradan yola çıxsaq, musiqi bir görüntü sənəti olana qədər özünü genişləndirə bilər. Ancaq geri qalan hissə - harmoniya İradənin özünü dilə gətirir. Görüntünün kənarına çıxıb yenidən onu qucaqlayır. Bu, o deməkdir ki, harmoniya sadəcə duyğunun simvolu olmaqla qalmır, həm də bütün kainatın simvoluna çevrilir. (c. IX, s. 95)

Nitsşe “Səsin gücü” ilə nə demək istəyir? Melodiya təbii ki. Çünki bir musiqi cümləsində ölçü və harmoniyadan başqa geridə qalan şeylər içərisində, məsələ ilə bağlı olanı yalnız melodiyadır. Nitsşenin bu anlayış üçün istifadə etdiyi termin onun sadəcə səs cizgisini deyil, həm də bu cizginin parçalarının vurğusunu, yəni ki, izahı və şeir deməni nəzərə aldığını göstərir.

Musiqinin “*rəsm sənətlərinin xüsusiyyətlərini get-gedə qazanacağı*” dediyi zaman Nitsşe bu nöqtəyə qədər mənimsədiyi “*musiqi gözəllik keyfiyyətinə görə nəzərdən keçirilməməlidir*” prinsipi ilə ziddiyyətə düşmüş olmurmu? “Görünüşə əsaslanan sənətlərin” məqsədi “gözəl formalar” yaratmaq deyilmi?

Duyğunun instinktiv izahlarının sırf ölçü baxımından yeni kəşflərə aid edilməsi təəccüblü deyilmi? Ölçü, ritm azad musiqi kəşflərinin sahəsi hesab olunmurmu?

Ən son olaraq daha metafizik olan bir şeyi qeyd etsək, musiqi baxımdan ən böyük mənanı harmoniyaya verməsi və onu bütün incəsənət növlərinin bir addım önünə keçirməsi demək olar. Bu isə klassik musiqi ustadlarının fikirlərinə ziddir. Çünki harmoniya onlarda bir neçə xüsusiyyət içərisində ikinci dərəcəlidir. Hər nə qədər olsa da bu, dadsız, yanlış, orta ölçüdə harmoniyanın bir əsərin dəyərini azaltmayacağı demək deyil. Ancaq bir əsərin harmoniyasının doğruluğu və dolğunluğu nəğməkar düşüncəsinin gücündən və kontra-

punktiv strukturunun sağlamlığından irəli gəlir. Sırf bir tablo yaratmaq, göz qamaşdırmaq üçün harmoniyaya dad əlavə etmək eynilə yazı sənətində fikir yetərsizliyini, struktur zəifliklərini, əsassızlıqlarını bənzətmələrin zənginliyi və metaforaların incəliyi ilə ört basdır etməyə çalışmaq kimidir.

Yenə də Nitsşenin sırf musiqi texnikası sahəsinə daxil olan məsələlərdəki fikirləri üzərində çox dayanmaq (hər nə qədər bu fikirlərdə o vaxtkı estetik həssaslığının pozulmağa başladığının şahidi olsaq da) haqsızlıq olardı. Nitsşenin musiqinin söz və mimika ilə olan qarşılıqlı əlaqələri haqqındakı nəzəri fikirləri şübhəsiz ki, diqqətə dəyərdir. Bunların tam şəkildə keçərliliyindən asılı olmayaraq ən azından musiqili dram problemini üzə çıxarmaqdadı. Hətta bu növün legitimliyini araşdırması, çox ciddi bir estetik baxış qarşısında özünü müdafiə edə bilməsi üçün həll etməsi lazım olan çətinlikləri dilə gətirməsi belə ayrı bir dəyərə malikdir.

Həqiqətən əlimizdə elə bir incəsənət növü var ki, digər bütün sənət növlərindən almış olduğu elementləri istifadə edir.

Bunu sırf bir sürü fərqli estetik həzzləri birləşdirmək, bir teatr əsərinə bir az musiqi, bir az aktyorluq, bir az balet əlavə etmək üçün müdriklikdir? Bu qaba estetik sınaq ancaq bu incəsənət növlərinin heç birinə ayrı-ayrılıqda həssaslığı olmayanları və hadisələr arasında məntiq və varlıq səbəbi axtarmayanların xoşuna gələ bilər. Bu ancaq bütün incəsənət növlərinin birləşdiyi bir orgiya olardı. Operada musiqinin,

rəqsin (əgər varsa), mimikanın, şeirin, dekorasiyanın əlaqələrinə bir yerə yığılma və ya yan-yana yerləşdirmə yox, birgə iş, qarşılıqlı əlaqə deyə bilərik. Qarşılıqlı əlaqə isə ortaq güclərin strukturları, nəticəyə çatmaq fəaliyyətinin parçaları arasında müəyyən bir yaxınlığın olmasına ehtiyac duyur. Nitsşe üçün necə həll ediləcəyini bilmədiyi, bəlkə də heç vaxt həll edilməyəcək, amma araşdırılması gərəkli olan bir məsələdə araşdırma metodlarını təmin edən onun müşahidələri olmuşdu.

Bir müddət əvvəl nəzərdən keçirdiyimiz yazı ilə təxmini eyni zamana adi olan bir qeyddə bu məsələnin həll variantını təklif edir. Təklifi həddindən artıq cazibədar olsa da, onun özü belə bunun ən azından o zaman üçün olacağından şübhəlidir. Bu həll variantı ibtidai Yunan tragediyası haqqında olan fikirlərinə əsaslanır: Musiqiçiləri orkestrin yerləşdiyi boşluğa yerləşdirmək və səhnədə mimikalı dram əsəri ifa etmək. Musiqi dili ilə mimika dilinin uyğunlaşması, musiqi dilinin danışıq dili ilə uyğunlaşmasından daha asan başa düşülür. Çünki mimika dili daha asan və daha sadə bir ifadə tərzidir. Müğənni isə məndir, liberettodur və izah etmədəki bu məntiqi dəqiqlik, fikir və duyğulardakı xırdalıqlar, musiqinin quruluşuna və ruhuna əksdir, onun inkişafına mütəmadi olaraq mane olur. Məhz bu yerdə musiqini bu köləlikdən xilas etmək və səhnəni bu despotik artıqlıqdan xilas etmək lazımdır.

“Müğənnini hər nə formada olursa olsun yox etmək lazımdır. Çünki dram əsərindəki müğənni bir əyrikdir. Ya da onu

orkestrin arasında yerləşdirmək lazımdır. O, musiqini pozmaq haqqına sahib olmamalıdır, eynilə xor kimi fəaliyyət göstərməli, orkestrə insan səsinin gücünü bacardığı qədər yaymalıdır. Deməli, əvvəlcə xoru öz yerində yerləşdirmək lazımdır, onun önündə isə görüntü dünyasını, yəni, mimikanı. Qədim insanlar gerçək ölçünü hər zaman gözləmişdir. Apollonçu olanın sərhədsizliyini təmin etməklə tragediya ölmüşdür. Esxildən əvvəlki dönəmə qayıtmaq lazımdır.

Müğənninin orkestr daxilində ifa etməsi və səhnənin sırf mimika aktyorlarına həvalə edilməsi mümkün görünməsə belə, bunun incəsənət baxımından yanlış olduğunu da deyə bilərik. (c. IX, s. 255)

İnsan səsi iki yolla dram əsərindəki ifadəyə qatılacaq. Hər şeydən öncə insan səsi bütün instrumentlər arasında “insani hərəkətin ən dolu olduğu səs rəngidir, orkestr təklidə yetərli deyildir”. Xor isə mimikalı dram əsərinə səsli şərh əlavə edir və mənasını ortaya qoyur.

Xor hadisəyə şahid olur, buna görə gördüklərini həyəcanla ifadə edir.

Qorxuram ki, bir opera müdirinə bu formada hazırlanmış bir əsəri səhnələşdirmək təklif olunsaydı, yazarın dahiliyinin hansı dərəcədə olmasından asılı olmayaraq müdir bu əsəri səhnələşdirməkdən imtina edəcək. Nitsşe bunun səbəbini çox gözəl başa düşür. Hər şey yaxşıdır, gözəldir bəs bizim mimika sənətimizin

pis olmağına nə deməliyə? Yəqin ki, mahnı ifa etmədən sadəcə mimika göstərən aktyora dözmək çox çətin olardı. Nitsşenin mimika sənətinin qüsursuz formaya gətiriləcəyinə, onu musiqinin ifadə və təsir texnikaları səviyyəsinə gətiriləcəyinə inandığı görünür. (c. X, s. 434)

Məhz *Tragediyanın doğuşu* ilə eyni vaxtlarda Nitsşenin musiqili dramı nəzərdən keçirməsinə yol açan dərin problemlər haqqındakı düşüncələri bunlardır. 1874-cü ildə yazdığı və Rixard Vaqner haqqında bir sıra müşahidələri özündə əks etdirən və bu kitabımızın əsas materiallarını təşkil edən yazılarında bu problemləri eyni dərəcədə kəskinliklə nəzərdən keçirməkdədir. Lakin daha əvvəlki yazılarında haqqında danışmadığı yeni bir məfumdən bəhs edir: *Zaman*

Nitsşe deyir ki, üç ifadə tərzindən hər biri digərlərindən tamamilə fərqli olan qanunlara tabedir. Musiqinin uzun müddətdə izah etməyə çalışdığı şeyi şeir iki söz ilə deyə bilər, ya da tərsi. Bu səbəbdən də bir sıra harmoniya problemləri ortaya çıxır ki, bunlarında öhdəsindən gəlmək o qədər də asan deyil. Bu məsələlər kiçik qeyd dəftərçəsində yer alır. Bu səbəbdən də onlarda tamamlanmış yazı üslubu axtarmaq doğru olmazdı. Lakin yenə də haqqında danışdığımız məsələ öz əsası etibarilə başqa cür nəzərdən keçirilə bilməzdi:

"Bu məcburiyyətdən ötrü nə deyə bilərik. Dram əsərinin inkişafı ilə musiqçinin beynindəki musiqinin inkişafı hər an uyusmalı və hər ikisi arasında müəyyən bir paralellik gözlənilməli-

dir. Dram əsəri müəllifi olan musiqiçini təəccübləndirən şey də məhz budur. Çünki musiqi bir şeylər ifadə etmək üçün zəmandan istifadə edir. Əksər hallarda da dram əsərindəki tək bir anı yazmaq üçün nəhəng bir simfoniya yazmağa ehtiyac yaranır. Bu müddət ərzində dram əsərində nələr baş verir? Məhz Vaqner belə anlarda dialoqdan istifadə etməklə danışıq dilinə müraciət edir.

Burada qarşımıza yeni bir güc, çətinlik çıxır - Dil. Dil anlayışlara xitab edir. Bunların da özlərinə görə zaman qanunuyğunluqları vardır. Mimika, anlayışlar, musiqi hər biri əsas olan duyğunu ayrıca bir ölçü (musiqi baxımından) daxilində nəzərdən keçirir. Danışığa əsaslanan dram əsəri öz gücünü zəmandan ən çox istifadə edən elementin - anlayışların əmrinə vermişdir. Buna görə də dramın axıcılığı sabit, təsviri və birləşdiricidir. Xüsusilə də Antik teatrlarda. Sabit axıcılıq təsviri bir vəziyyəti ifadə edir. Mimikalardakı axıcılıq isə danışıqın axıcılığı ilə əlaqəlidir. İndi isə fərqli zamanlardan istifadə edən musiqiçiyə nəzər salmaq. Əslində ona tətbiq edəcəyimiz ümumi bir qanunauyğunluq yoxdur. Bir həyəcanın ifadə olunması musiqiçinin birində çox uzun, digərində isə daha qısa ola bilər. Musiqi dili ilə anlayış dilini birlikdə aparmaq çox çətinidir! Dilin özündə belə bir musiqili element var. Çox sıx formada eşidilmiş cümlənin belə nəğməli bir tərəfi var. Bu da ondakı iradənin universal hərəkətinin obrazıdır. İncəsənət bu nəğmədən sonsuza qədər istifadə edə bilər.

Bütün bu amillərin birləşdirilməsi demək olar ki, mümkün-süzdür. Bir musiqiçi dram əsərinin yaratdığı həyəcanlı anlarını bəzən fərqləndirərək dilə gətirir. Dram əsərinin geri qalan hissəsində isə nə edəcəyini bilmir. Tam bu yerdə o resitativ və danışıq sənətinə müraciət edir. Şair musiqiçini bu vəziyyətdən xilas edə bilməz. Onun özü də bu vəziyyətdən çıxıb bilmir. Tək bir şey edə bilər, mahnıya uyğun çoxlu şeir yazsa bilər. Bu məsələdə nəzəri bilik var, ancaq daxili duyğu yox olur. Bir də müğənni-aktyor qarşımıza çıxır və bir çox hərəkətlərə cəhd göstərir ki, bunların da çoxu həqiqətən dramatik deyil. Bu, ağzını bir qarış açmağa bənzəyir və mimikaların çoxu da uydurmadır. Əgər bu aktyor həm şair, həm də bəstəkar olsaydı, hər şey dəyişərdi. (c. X, s. 438)

Bu aktyor-musiqiçi-şair daha doğrusu əmrində musiqiçinin və şairin imkanlarını daşıyan dahi aktyor, Nitsşe bunu arzulamırdı. Bütün bu sadaladıqlarımız Rixard Vaqnerin şəxsinə qarşısında dayanmışdı. Bir müddət sonra Nitsşe Vaqnerin özündə birləşdirdiyi keyfiyyətlərlə və xüsusilə özündə ən son sırada qeyd etdiyi, əslində isə ən üstünü (bəstəkarlıq) vasitəsi ilə problemi həll etdiyini deyil, musiqili dramın sırf adında belə estetik həllin üzləşdiyi problemləri necə ortaya çıxardığını izah edəcək.

VI BÖLÜM

Operanın tənqidi

Musiqinin şeirlə və mimika ilə olan düzgün birləşməsinin şərtlərini qeyd edən Nitsşenin opera haqqındakı düşüncələrini müəyyən edə bilərik. Onun bu janr haqqında olduqca qəribə tənqidlərinə rast gəlmək olar. Əslində bu tənqid musiqinin üç ifadə formasının öz aralarındakı qarşılıqlı əlaqələrinə əsaslanan yanaşmadan daha çox musiqinin müstəqil olması fikri ilə daha çox əlaqəlidir.

Bu düşüncələrlə onun yanaşması arasında daha çox nəzərə çarpan uyğunsuzluq var. Bir tərəfdən Nitsşe *“musiqi nə müəyyən bir duyğuları, nə obrazları, nə də ruhi vəziyyətləri izah edir”*, - deyir. O, ilhamı sağlam və doğru olan musiqinin sözə və obraza olan həssaslığımızı sifira endirdiyini, musiqini sırf musiqi olduğu üçün qəbul etməli olduğumuz fikrini irəli sürür.

Digər tərəfdən də duyğularda, sırf musiqinin izah edə biləcəyi elementlə yanaşı şeir sahəsinə aid olan ifadə formalarının varlığını qəbul edir. O, özündən incəsənətin necə inkişaf

nəticəsində bu iki ifadə formasının, xüsusilə bir duyğunu izah edərkən, bir-birlərinə zərər vermədən birlikdə necə hərəkət etdiklərini soruşur. Lakin hər iki vəziyyətdə də musiqinin təqlid sənəti olduğunu inkar edir.

Musiqinin və sözlərin birləşməsinin, hər ikisinin də öz izah sahələrinin qəti sürətdə fərqli olduğu əsas yerləşdirmədən, musiqçinin və ozanın hər birinin öz dilində bir duyğunu tamamilə izah etdiyini düşünmədən, ancaq daha böyük təsir yaratmaq məqsədi ilə birləşmədən musiqinin şeiri, şeirin də musiqini öldürməsinin qaçınılmaz proses olduğunu qeyd edir. Burada hər zaman birinci təklif gerçəkliyə çevirilir.

Şeir nə qədər gözəl olsa da musiqinin səsi yüksəkdirsə, Dionisçidirsə, musiqi şeiri öldürür. Bu vəziyyətdə musiqidən həyəcan duyan dinləyici, sözləri dinləmək istəmir, onların ifadə etdikləri mənalara anlamıq istəmir. Səslərin müqəddəsleşdirdiyi ruhu sözlər puç edir. Nitsşe doqquzuncu simfoniya üçün dediklərini “Palestrinanın²⁴ bir missası²⁵, Baxın kantatası²⁶, Handelin bir oratoriosu²⁷” üçün də təkrar edir. (c. IX, s. 224)

Sözlər ancaq müğənni üçün mövcuddur. Dinləyici üçün sa-

24 *Covani Palestrina* – 1525-1594, İtalyan renessansı bəstəkarı.

25 *Missa* – Katolik kilsəsində dini musiqi növü.

26 *Kantata* – Musiqinin müşayiəti ilə xorla və tək oxunan, adətən təntənəli mahiyyət daşıyan böyük musiqi əsəri.

27 *Oratorio* – Orkestr, xor və solistlər üçün böyük musiqili kompozisiya.

dəcə musiqi var. Çünki burada müqəddəs olan musiqidir. Opera sadəcə rasionel düşüncəyə sahib olan dinləyici kütləsinin Dionisçi həvəsin ölməsindən və sözlərin mənasını duymaq istəmələrindən meydana gəlmişdir. (Tragediyanın doğuşu, b. 19) Bu istək musiqinin yerini bir təqlid sənəti səviyyəsinə qədər endirir, onun daxili gücünün inkişafına əngəl törədir, onun təbiətini pozur.

“Musiqini obrazlar və anlayışlar ardıcılığının xidmətinə vermək, onlara açıqlıq və güc vermək üçün istifadə etmək... Bu qərribə istək, “opera” anlayışında da davam edir və mənə sırf qollarını irəli-geri sallayaraq uçmaq istəyən insanı xatırladır. Bu, birinin etməyə çalışdığı şey və elə düşünülmüş operanın etməyə çalışdığı şey heç vaxt gerçəkləşmir. Bu anlayışa əsaslanan opera musiqinin yanlış formada istifadəsini deyil, tamamilə yuxarıda qeyd etdiyim kimi, mümkünsüzü istəyir. Musiqi nə dərəcədə sarsılır, basdırılır, dəyişdirilirsə dəyişdirilsin heç vaxt vasitə mövqeyinə düşə bilməz. (c. IX, s. 225)

Musiqi öz gücündən daha üstün olan, daha doğrusu öz gücündən kənardakı bir problemin öhdəsindən necə gəlir? Hər kəsin qəbul etdiyi, razılaştığı simvollar ardıcılığı yolu ilə. Bu ortaq simvol ardıcılığında bütün təbii olan şeylər qurumuş, musiqi sırf bir xatırlatma notlarına çevrilmişdir. (c. IX, s. 227)

Burada Nitsşe, opera bəstəkarının məcburiyyətlər qarşısında dinləyiciyə müəyyən bir şəxsin döyüşcü ruhuna malik olmasını trubalarla, nifrətə, sevgiyə, ümitsizliyə, duaya, yaği-

şa, xoş havaya, hər kəsin bildiyi, tanıdığı bir sıra formullarla səslənməkdən başqa yolunun olmadığını qeyd etmək istəyir.

“Hər şeyi önəmsiz hesab edən dinləyici bu “dramatik musiqinin” bütün məsələlərindən keçərək utancaqlığının və məcburiyyətinin fərqudə olmayan musiqidən həzz alır. (c. IX, s. 228)

Əgər bəstəkarın dahiliyi varsa, tezliklə Prokrustun²⁸ yatağından xilas olub Dionisçi ilhama uyaraq gerçək musiqi ilə dolu olan səhifələr yazır.

Bu vəziyyətdə dramın qəribə olmaması, hərəkət qazanmış olması daha doğru olur. “Liberetto²⁹ yazarı musiqiçinin əmrinə eynilə donmuş qəlibləri içərisində Misir fiqurları kimi bilinən dram qəlibləri təqdim edir”.

Musiqinin verdiyi həyəcana qapılmaq və ya dramın irəliləyişinə bağlanmaq kimi bir-birinə uyğun olmayan, əks olan vəziyyətdə birindən digərinə keçid və ya düşmənin izləyici üçün ən sarsıntısız formada, qeyri-müəyyən şəkildə gerçəkləşməsi lazımdır. Məhz bu səbəbdən önəmə malik olmayan bir dram vəziyyətə ən uyğun olandır. Yetər ki, gülünc dərəcədə neqativ yönlərə malik olmasın.

²⁸ *Prokrust* – Yunan mifologiyasında yoldan keçənləri öz hazırladığı yatağa bağlayıb, əgər boyları qısadirsə, ayaqlarından və qollarından çəkib uzadan, böyükdürsə isə kəsən obraz.

²⁹ *Liberetto* – İt. “kitab”, dünyəvi və dini səciyyəyə malik iri həcmli əsərin ədəbi əsası.

Prinsip olaraq ənənəvi opera növləri Nitsşe tərəfindən qəbul edilmir. Çünki bu vəziyyətdə musiqiyə edə bilməyəcəyi şey zorla qəbul etdirilir. Təqlid. Həqiqətən ən yaxşı operalar belə qarışıq quruluşları və bütövlük duyğusundan uzaq olmaları səbəbilə onun estetik strukturunu zədələməkdədir.

Bu ehtiraslı, duyğulandırıcı, yarı musiqili nitq ilə, hamısı nəğmə ilə ifa olunan şeir stilo rəppresentatiuonun əsasını təşkil edən bu növdəki kimi ani dalğalanmalar ya dinləyicinin anlayışına və xəyalına, ya da onun musiqi həssaslığına səslənmələr nə qədər təbiətdən kənar - dionisçi və ya apollonçu olmağından asılı olmayaraq onun intuisiyalarına o qədər qarşıdır ki, resitativin (buna ənənəvi opera deyə bilərik) bütün incəsənət intuisiyaları əks olan qaynaqdan yarandığını iddia adə bilərik. (Tragediyanın doğuşu, s. 131)

Nitsşe operanın texniki tərəflərini araşdıran bu tənqidə əlavə olaraq bu növün poetikasını tamamlayan bir başqa növ tənqid də təklif edir, operada optimizm duyğusu yaradan bir növün varlığını göstərir. Operanın italyan olan ilk yaradıcıları Ellin incəsənətinin, göz qamaşdıran Homer sənətinin Yunan insanının daxildən gələn rahatlığını əks etdirdiyinə, onun gerçək mənasını verdiyinə inanmışdılar və yanlış olaraq da onun öz Apollonçu nümunələrinə sükunət və sevimliliyi aid edirdilər. Bu struktura ibtidai musiqini əlavə etmişdilər və beləliklə də, onu yenidən kəşf etdiklərini düşünmüşdülər.

Bu yeni ifadə ən izahedici musiqi hesab edilmiş və qədim

yunan musiqisinin yenidən doğulması kimi qəbul edilmişdir. Bundan əlavə hər kəsin qəbul etdiyi kimi Homerin dünyasının ilki olduğunu qəbul edərək insanların cənnətə yaraşan tərzdə əvvələ dönmək xəyalına özlərinə təslim edərək, musiqinin orda əlçatan formada saf, güclü və günahsız, ozanların açıq havada olduqca təsirli tərzdə dilə gətirdikləri gücə çatacağını düşünürdülər.

Burada ən gizlin tərəfləri ilə xüsusilə modern olan bu incəsənət növünün, operanın, yaradıcı şərtlərinə daxil oluruq. Güclü ehtiyac özü üçün bir incəsənət növü yaratmış olur və bu ehtiyac estetikadan kənar xarakterə malik olan bir ehtiyacdır. Çöl həyatına duyulan həsrət və bütün zamanların başlanğıcında yaxşı və incəsənətə yaxın olan insanın varlığına olan inanc. Resitativ bu ibtidai insanın danışq tərzidir. Operada isə sevgi ilə dolmuş bu qəhrəman insan öz davranışlarında təbii olan incəsənət intuisiyasına əməl edir, deyəcəyi hər şeyi mahnıya çevirib duyğu parıltısı ilə birdən öz dolu səsi ilə mahnısına başlayır.

Yaradılan bu yeni cənnət dövrü sənətkarın da köməkliyi ilə o dövrün humanistlərinin Kilsənin insan təbiətinin pozulmuş olması və şeytana satılmış olması inancına qarşı çıxmış olmaları bu gün üçün o dərəcədə önəmli deyil. Bu baxışdan yanaşdığımızda operanı insan təbiətinin əslində yaxşı olduğunu müdafiə edən əks baxış nəzəriyyəsi olduğunu qəbul edə bilərik. Bundan əlavə şərtlərin qorxunc güvənsizliyi içərisində dövrün qayğılı ağıllı insanları operada daha da böyük bir güclə içərisinə doğru

çakıldıkları pessimizmə qarşı bir təsəlli yolu tapmışdılar. Bu növün özünəməxsus sevimliliyi və get-gedə yeni bir sənət növünün yaranmasına yol açmış olmasını bütövlükdə estetikadan kənar bir ehtiyacın yerinə yetirilməsinin, insanın özünün bir optimist yüksəldilməsinin ibtidai insanın yaxşı və incəsənətə daha yaxın olmasının nəticəsi olaraq qəbul etmək bizim üçün kifayətdir.

Bu fikir olduqca incədir və formalaşdırılması da çox xoş təsir bağışlayır. Amma Nitsşe burada bir qarışıqlığa düşürmü? Bir tərəfdən sevimli paqanizm, bir az təmizürəkli, duyğunun ən ekstrimal gərginliklərinin saray dilinin yumşaqlığı ilə izah edən, operanın bir qədər xalq səviyyəsinə enmiş olan ənənəsini təmsil edən bu paqanizm başqa bir şeydir.

Digər tərəfdən də Rasinlərin³⁰, Ramuların³¹, Qlyukların³² üstün alicənablıq daşıyan dili - ola bilər ki, bəzi vəhşi insanlar buna uydurma deyə bilər - amma gerçəklikdə üslubun özü, incəsənətin özü olan dil başqa şeydir. Təəssüflənirəm ki, Nitsşe 1871-ci ildəki Nitsşedir və bu fərqləndirməni etməyib, çünki almanlar bu fərqləndirməni demək olar ki, etmirlər. O dövrdə isə o, Alman idi. Bu səbəbdən də **eglog**³³ teatrını "latın teatri" (romanisches Schauspiel³⁴) adlandırır və onda "latın

30 Jan Rasin – 1639-1699, fransız dramaturqu.

31 Jan-Flipp Ramu – 1683-1764, fransız bəstəkarı.

32 Kristof Villibald Qlyuk – 1714-1787, Avstriya opera bəstəkarı

33 Eglog, İdyllər – Qərb ədəbiyyatında bir neçə çobanın bir araya gələrək yaylaq, kənd həyatı, eşq kimi mövzular haqqında danışğını əks etdirən pastoral şeirlər; pastoral teatr.

34 (c. IX, s. 238, Nitsşe latın teatrını "duyğunun musiqi təməlinin

düşüncəsinin” estetik bir gerçəkləşməsini görürdü. Nitsşenin *Tristan* haqqında verdiyi izah Rixard Vaqneri o zamanlar incəsənətdə Dionisçi pessimist ilhamın yenidən yaradıcısı kimi gördüyünü bizə izah edir. Tragediyanın doğuşunun hər səhifəsi Alman izləyicisinin gözündə ona ola biləcək bu keyfiyyəti ən açıq formada yaratmağa yönəlmişdir. Bu əsər üçün alınmış bəzi qeydlər bir az hissə-hissə, qarma-qarışıq olmaqla birlikdə Nitsşenin beynində çox gizli bir düşüncənin olduğu mənasına gəlir. Bu qeydlərdə Vaqner opera növünün inqilabçısı kimi nəzərdən keçirilir və hər tərəfdə operanın sonunu gətirən də odur. Əsərləri yeni-yeni bir operadır, dahi şəkildə gerçəkləşdirilmişdir, çünki idilcə meyillər, optimizm burda öz ən yüksək nöqtəsinə və çox böyük gücə çatmışdır.

Məhz bu səbəbdən də bu növün bütün sərhədləri aşılır, qırılır. Xoşbəxtlik xəyalı, insanın xeyirxah təbiəti səthi bir izləyicinin əyləncəsinə, həzz almasına xidmət etdikcə bunların musiqidə özünü göstərməsi hissi parçalarda, düzgün melodiyanın bəzəklərində qarşılıq tapa bilər. Amma çağdaş insanın şüuru bu xəyalı həddindən artıq ciddiyyə ald. Bu xəyal gerçəkliyin özü kimi göründü və bunun işığında o çağdaş dünyanın yerinə keçdiyi” bir teatr olaraq görürdü. Bu da tragediya teatrının əsası olan pessimizmin yerini kainatın optimizm və emosional görüşünün almasıdır. Bu “latın” adlandırması bu gün daha dəqiq mətnlərlə birləşdirildiyində (IX, 173 və b.)

Nitsşenin klassik Fransız tragediyası haqqında, burada opera haqqında, qeyd etdiklərindən daha fərqli düşünmədiyini, Rasini emosional və optimist olaraq nəzərdən keçirdiyini göstərir. Bu baxış yanlışlığı bir çox Almanda var)

qorxuncluğunu gördü. Bu yeni hisslərin ifadə forması, təbiətləri etibarilə deyil, sırf gücləri ilə ancaq “nəhəng bir simfoniya” ola bilərdi. (c. IX, s. 254)

Vaqner simfoniyanı latın məzmunundan xilas etdi, ölçünün zəncirlərini qırdı. (c. IX, s. 251)

Ağlında bir Alman musiqisi üzür Latın dairəsindən xilas olmuş, onu əvvəlcə *idil*³⁵ növünün əslilə olaraq, Latın düşüncəsinə son verən bir növ olaraq ələ alır.

Operaya məxsus bütün bağlardan xilas olmuş, ancaq onun təməl ilhamını özündə saxlayan musiqidən digərinə, azad musiqiyə, Dionisçi musiqiyə çatmaq üçün sadəcə bir addım yetərlidir. Deyə bilərik ki, Nitsşe bu tək addımı *Tristanda* tapmışdır. Bəlkə də *Lohenqrini* və *Ziqfridi* “İdil” çərçivəsinə yerləşdirmişdir.

Rixard Vaqner çağımızın İdilidir. Operalarının nə mövzuları, nə də ardıcılıqları xalq səviyyəsinə enməz, amma o hər yönü ilə Almandır. Onunla İdili hələ bitirmiş deyilik. Vaqner operasının ibtidai yönəlmələrini, idillik yönəlmələrini son nöqtəsinə qədər aparmış, musiqini, misraları idil olaraq nəzərdən keçir-

35 *İdil* – en. *Idyll*, lat. *Idillium*, az. *İdiliya*. “qısa poemalar”, pastoral şeir və musiqi. Əsasən çobanların ifa etdikləri, qısa şeirlərə yazılmış musiqilər. (*red.* Çox vaxt çobanlar özləri şeir qoşur, özləri bəstələyir və özləri də ifa edir. Bir şəxsdə həm aktyor, həm müğənni, həm də bəstəkarı birləşdirir. İdil bu baxımdan Nitsşenin aktyor-sənətçi obrazına yaxındır.

mişdir (çərçivələrini qırmaqla). Bunları edərkən də bizə ən böyük həzzi yaşatmışdır. Ancaq o heç vaxt uşaqqasına deyildir. (c. IX, s. 256)

Çox vaxt Vaqnerin sənəti ilə operanın ənənəvi növləri arasında bu ilk müşahidələr o qədər də açıq aydın deyildi. Heç nə olmasa belə bunların izah formaları qaranlıq qalır. Bunların *Tragediyanın doğuşunda* bu sənətin mənası haqqında irəli sürülən tezislərdən az və ya çox dərəcədə fərqli olduqları şübhəsizdir. Bəlkə də, şüuraltında Nitsşe eyni məsələ haqqında bir bölümü aydın olan bir bölümü isə gizli olan iki fərqli yanaşmaya sahib idi. Bəlkə də, özü-özünə sakit şəkildə düşündüyünü oxucusuna demirdi. Belə ki, Vaqnerin əsəri yüz qat böyük opera olsa da, sadəcə olaraq böyük opera idi. Bu fərqliliyini qısa şəkildə izah etməyə çalışacağım ümumi səbəblərlə necə izah edə bilərik ?!

VII BÖLÜM

Vaqner qarşısında Nitsşenin düşüncə adamı olaraq yeri

Bu nöqtəyə qədər izah etməyə çalışdığımız anlayışlar və təsirlənmələr Nitsşenin yazarlıq dönəminin ilkin zamanlarına aiddir. Təhlillərinin birindən başqa hamısı 1871-ci ildəki yazılarına əsaslanır. Təklidə nəzərdən keçirildiklərində bu gənc fikir adamının estetik düşüncələrini formalaşdıran elementlərin olduqca bulanıq bütövlük yaratmaqda olsa da, hər biri güc baxımından zəngindir və bir təcrübəyə bərabərdir. Bu fikirlər, yanlış təhlillər nəticəsində ortaya çıxmış olsalar da, çox isti səmimiyyətə malikdirlər. Bu Nitsşenin ilk vaxtlarda bir-biri ilə çox da əlaqəli olmayan fikirlərin sırf “yaşanmış” olduqları üçün onun beynində necə bir araya gəldiklərini anlamaq mümkündür.

Ümumi olaraq, musiqi haqqında danışsaq, iki nüansı qeyd edə bilərik: Birincisi, Nitsşe pessimizmə istiqamətlənmiş böyük bir həyəcan duyur; ikincisi, həssaslığının ən böyük həyəcanlarını və obrazlaşdırma impulslarını musiqi sənətində tapır. Gənc olduğu üçün və gəncliyində də təcrübələri üçün bir

ölçü meyarı olmadığından heç şübhələnmədiyi kimi ehtirasının bu iki obyektini birləşdirməyə cəhd göstərir. Hissi aləmdə musiqinin izah etməyə çalışdığı şeylə pessimist yanaşmanın insan aqlında izah etmək istədiyi şeyin eyni olduğuna inanırdı.³⁶ Deməli, musiqini çox sevirdi və onun üçün musiqi, musiqinin özündən də başqa bir şey - transendental gerçəklik idi. Mütləqin özü idi. Əslində isə bu cür sevgi həddindən artıq sevgidir və yanlış sevgi formasıdır.

Musiqinin fəlsəfi həqiqətlə heç bir bağının olmadığına fərqi nə vardığı gün, hər zaman bir “düşüncə adamı” olduğu üçün bu fəlsəfi doğrulara ən böyük dəyəri verəcəkdi. Musiqiyə isə onu qəbul etmədiyi bir yerə yerləşdirdiyi üçün özünü aldatmış hesab etdiyi sevgiliyə duyulan xasiyyətsiz bir alçaltma ilə, çox da ağıllı qərar hesab olunmayacaq alçaltma ilə baxırdı.

Vaqner haqqındakı hisslərinə gəldikdə isə on beş yaşında Tristan və bu musiqinin daşdığı başgicəlləndirici təərəflərini həddindən artıq sevmişdi. Lakin bütün bunlara baxmayaraq gəncliyində belə sırf “vaqnerçi” olmamışdı. Bununla demək istədiyim odur ki, Vaqner musiqisinin təhlükəli nəvazişləri onu klassik gözəlliklərə qarşı laqeyd etməmişdi. Saf musiqini əsl musiqi olaraq nəzərdən keçirməsinin səbəbləri də məhz budur. Musiqinin metafizik mənasına olan inancı ilə bu düşüncələrinin uyğunsuzluğu nə dərəcədə bulanıq olursa olsun, onu gizli bir Vaqner müxalifliyi ilə üz-üzə qoymadığını deyə

36 “21 yaşında Almaniyada bu ikisini, Vaqner və Şopenhaueri bir coşğuda birləşdirmək istəyən tək şəxs mən idim” c. XIV, s. 375

bilmərik. Çünki Vaqner musiqinin özünü digər bəstəkarların düşünə bilməyəcəkləri səviyyəyə çıxarmış, bunu da dram, dekorasiya və səhnədən ibarət olan nəhəng bir struktura paylaşdırmışdır.

Açıqlamış olduğu bu həyəcan ilə gizləndə qalmış müxalifliyin qarışığı həyatının bu nöqtəsində Vaqner yaradıcılığına qarşı Nitsşenin düşüncələrinin vəziyyətini müəyyən edir. Lakin bunlar bir-birinə daha ümumi səbəblərlə bağlıdır.

Nitsşe pessimistdir. Bu pessimizminin sübutlarını öncələri Şopenhauerin metafizikasında axtarmışdı. Amma bu pessimizm böyük ustadının sehiri keçdikdən sonra da davam edəcəkdi. Çünki onun təbiətində vardır. Bu onun düşüncəsinin dərin və davamlı xüsusiyyətidir. Pessimizm onun formalaşmasının bütün dönəmlərinə xasdır. Nitsşe Leopardi³⁷ kimi ətrafa qarşı küskün olduğu üçün, ya da ruhi olaraq dağınıq olduğu üçün yox, sənətçi, filosof kimi pessimistdir. Daha doğrusu optimizmə qarşıdır.

Nitsşe optimizmdən iyranir, onu çağdaş dünyada üç formada qarşımıza çıxardığını qeyd edir: Liberallıq, demokratiya və sosializm ilə elmdə xüsusi inkişaf adı altında hər cür universal inkişafa olan inanc. Sonralar bu üç uydurmanın yalanını çox ağır formada ortaya çıxaracağı kimi tabulardakı insafsızlığa və insanlığın geriləməsinə səbəb olacaqdır. Nits-

37 *Ciakomo Leopardi* – 1798-1837, İtalyan pessimist filosofu.

şe burda Karlayl³⁸ və Ruskin³⁹ kimi düşünür. Nitsşeyə görə, çağdaş optimizm, Sokratdan bəri, iki min illik bir ənənənin həddindən artıq genişlənməsindən başqa bir şey deyil.

Sokrat öz həyatı və fikirləri ilə “nəzəri insan” örnəyini verməklə optimizmin “babası” olmuşdur. Sokrat insanları universal gerçəkliyin başa düşülən və ağıla əsaslanan bir şey olduğuna və bu səbəbdən də biliklə bərabərləşə biləcəyinə inandırmışdı. İnsanlıq həm özünü, həm də hər şeyi izah edə bilən yetkin bilikdə ən yüksək doyumunu və bütün istəklərin yerinə yetirildiyini görmürmü? Və ən sonunda əgər bilik hər şeyi qavrayırsa, müdrik və fundamental fəaliyyəti göstərə, xoşbəxtliklə fəzilətin uyğunluğunu da təmin edə bilməzmi? Nitsşe əlavə edir ki, insanlığın gənclik çağlarında özünə çox yüksək qazanc əldə etməyi vəd edən bu yersiz düşüncələr faydalı idi. Amma bu incəsənət yaradıcılığını bir könül əyləncəsi vəziyyətinə gətirərək estetik həyəcanın qol qanadını qırmışdı.

Kainatın səmavi sirləri bir sıra açıq anlayışlar vasitəsilə izah edilə bildiyi müddətcə sənətkarın ilhamı artıq o sirrini çatdırılması və izah olunması olaraq qiymətləndirilə bilməzdi. Daha da artığı “nəzəri insan” özünün və cəmiyyətin gələcəyi məsələsində xoşbəxtliyin təmin edilməsi üçün elmin (biliyin) özünə hazır materiallar təqdim edəcəyinə inandıqca

38 *Tomas Karlayl* – 1795-1881, ingilis tarixçi və satirik yazarı.

39 *Con Ruskin* – 1819-1900, Viktoriya dövrü, ingilis incəsənət tənqidçisi

Qədim yunanların insanın kainatla arasındakı münasibətində gördüyü ağlasığmazlıq və qorxunluq duyğusuna qarşı formalaşdırmış olduğu böyük qəhrəmanlığı da itirmişdir. Sokratın bu optimist fundamentallığı - Evripidin də ilham qaynağıdır - yunanların tragediya ruhunu öldürmüşdür.

Bu fundamentallıq demək olar ki, Avropada Kanta qədər hakim idi. Kantın biliyin nisbilyini və əsl özünə aid olan sahənin sərhədli olduğunu, bu sahədən kənarında ancaq estetik və əxlaqi yaradıcılıqda mətin addımlarla irəliləməyin mümkün olduğu geniş bir çöl olduğunu isbatlayaraq bu “nəzərilik” düşüncəsini bir daha geri gəlməyəcəyi şəkildə məhv etmişdir. Kant insanlığın yaradıcı gücünü sarmaşığı kimi saran bu sığınmaları qıraraq atmışdır. XVIII əsrdən etibarən musiqi sənətində görülməmiş dərəcədə baş verən artımda Nitsşe böyük yaradıcı motivlərin ortaya çıxmasını, Disonisçi həyəcanı salamlayır.

Musiqi bütün sənətlər arasında universal, zamandan kənar, ölkədən kənar olaraq formalaşan tək sənətdir. Bizim üçün bütün incəsənəti, bütün estetik dünyanı təmsil etməkdədir. Onun üçün xilaskardır. (c. IX, s. 244)

Burada onu başa düşürük ki, musiqi optimist və oturaq mədəniyyətin, onun elminin və əxlaqının mütləq dəyərlər olaraq qiymətləndirildiyi, üfümüzü daraltdığı, bu dəyərlərlə o iyrənc güvən hissini gerçəkləşdirdiyi bu iyrənc mədəniyyətin təsirindən bizi xilas edəcək! Nitsşe bu mədəniyyətin

“musiqinin ruhuna qarşı o güclü mübarizəsi” haqqında danışır. (c. IX, s. 232) Rixard Vaqneri də *“təsirləri musiqi vasitəsilə eynilə bir lampa işığının günəş işığı qarşısında əriyib yox olması kimi”* yox etməsi münasibətiylə təbrik edir. (Tragediyanın doğuşu, s. 54).

Nitsşenin düşüncəsinin elmin ruhunun geridə saxlanması, elmi araşdırmaların daha yavaş tempdə aparılması kimi diləklər olduğu fikrinə qapılsaq, aldanmış olarıq. Onun istədiyi elmin bir bütə çevirilməməsidir. İnsanın sahibi deyil, xidmətçisi olmasıdır. İnsanın yerini onun boğan bir sıra məlumat və kitab yığını arasından çıxarıb yüksəltməsidir. Çağdaş insan üçün problem ağılının qarma-qarşıqlığı və tənqid gücünün incəliyi ilə estetik motivlərinin təbii yeniliyini - bildiyimiz kimi bütün bunlar onun musiqi intuisiyasından qaynaqlanır - birləşdirmək və uyğunlaşdırmaqdır.

Musiqi (çağdaş musiqi) çox daha üstün bir gücə (yunanlıların musiqisindən) çatmalıdır. Çünki çox daha geniş olan məlumatlar dünyasının öhdəsindən gəlməyə məcburdur. Elm və musiqi Qədim Yunan düşüncəsinin yenidən doğuşunun Almaniya da olacağını hiss etdirir. Buna özümüzü bütövlüklə həsr etmək istəyirik. (c. IX, s. 233)

Artıq Tragediyanın doğuşunun sonunda optimist fundamentallığın tənqidi mövqeyindən verilmiş o qərribə sualın mənasını daha yaxşı anlaya bilirik. Nitsşe soruşur: *Sokratın bundan sonra musiqi ilə məşğul olduğunu da görəcəyikmi?*

Bu yenidən doğuş ancaq Alman ruhunun əsəri olacaqdır. Fixte kimi, fərqli bir mənada da olsa Nitsşe, optimist, süni mədəniyyətə daha uzaq qaldığı üçün Latın dünyasının barbar dediyi Alman xalqında insanlığın təbii güclərinin əskiksiz bir davamçısını görürdü.

Vaqnerin musiqisi, Nitsşenin bütün həssaslığını müdafiəsiz yaxaladığı, Avropa incəsənətinin ən yeni və ən güclüsü olduğu həyəcanla dolu bir gəncə bu həyəcanı dilə gətirəcəyi obyektlər gərəkdiyi üçün Nitsşe Vaqnerin əsərlərində mədəniyyətin yenidən doğuşu haqqındakı ümidlərinin hamısının yerinə yetəcəyini görməsə də, orada bunların ilk nümunələrinin olduğunu hesab edirdi.

Nitsşenin Vaqner ilə münasibətləri ilə bağlı deyəcəklərimiz onun musiqi ilə olan münasibəti kimidir. Çağdaş yenidən doğulma ideyasının və xəyalının dəyəri nə olursa olsun, Nitsşe Vaqnerin fəaliyyətində və əsərlərində bu ideyanın və xəyalın gerçək bir simvolunu görürdü.

Bu, olduqca təhlükəli bir eyniləşdirmədir. Çünki Nitsşenin qarışıq düşüncələri arasında bir yandan Vaqnerə olan bu inancla bərabər, bu inanca qarşı ölümcül inkar duyğuları da bəsləməkdə idi. Amma 1871-ci ildə hələ özünə inanan tələbə idi, Vaqnerin xoşuna gəlib gəlməyəcəyini, ona irəlidə zərəri dəyib dəyməyəcəyini düşünmədən açıq bir şəkildə yaza bilməzdi. Bəlkə də, öz qayğılarını deşməkdən, bu qayğuların çata biləcəyi nöqtədən çəkinirdi.

VIII BÖLÜM

Vaqner sənətinə qarşı Nitsşenin xəyal qırılışı

Bu, 1872 və 1873-cü illərdə oldu. 1874-cü ildə Nitsşenin 30 yaşı olanda artıq tamamilə ortaya çıxmışdı. 1876-cı ildə Bayroyt teatrının⁴⁰ açılışı üçün yazdığı “Rixard Vaqner Bayroytda” adlı o məşhur mədhiyyə yazısına baxsaq, cəmi on il sonra Vaqner sənətinin başlıca dağıdıcısı olaraq qəbul edilən Nitsşenin düşüncələrinin inkişafını 1876-cı ildən başladığını deyə bilərik.

Əslində isə bu dönm çox istiqamətli və qarışıq ağılının ən mənalı dönməsidir. Coşqun bir təbrik yazısı kimi görünən bu yazını yazdığı dönmədə xüsusi qeydlərini Vaqner sənətinin kökündən sarsıdacaq olan ən neqativ tənqidlərinin sirdaşı halına gətirirdi. Bu gün 1874-cü ilin bütün qeydləri əlimizdədir. Açıqladıqlarının böyük bir hissəsi “*Rixard Vaqner Bayroytda*” yazısının sətirləri arasında gizlənmişdir.

Ən aparıcı nümunələrini təqdim edəcəyimiz bu xəyal qırılışı
40 *Bayroyt teatri* – XIX əsrdə Alman bəstəkarı Rixard Vaqner tərəfindən qurulan və yalnız səhnə əsərlərinin ifasına həsr olunmuş Almanyanın Bayroyt şəhərinin şimalındakı opera evi.

rıqlığı böhran formasında ortaya çıxmamışdır. Nitsşe üzərində ən çox düşündüyü ən dəyərli estetik fikirlərinin bəzilərini Vaqner sənətinin daxilində olduğunu gördüyü kimi, digər yandan Vaqner musiqisinin sehri içərisində ən qeyri-müəyyən və ən əzab verici ikili duyğuların yatdığı fikrinə yavaş-yavaş çatırdı. Vaqnerə əks olan bu düşüncələr açıq şəkildə dilə gətirilmiş olmasada, musiqinin özü vasitəsilə musiqili dramda izah etmənin üç istiqaməti haqqında idi. Nitsşe sadəcə operada deyil, eyni zamanda nəzəri düşüncədə də musiqini ikinci dərəcəli sənət olaraq nəzərdən keçirdiyini görürdü.

Vaqner opera növünün əsas yanlışlığını (ona görə, bir izah vasitəsi olan musiqinin bir məqsədə çevrilməsində) əsl məqsəd olan dramın bir vasitəyə çevrilməsində görürdü. Ona görə, musiqi bir izah vasitəsidir. O zaman simfoniya qulaq asarkən bunu deyə bilmərikmi: əgər musiqi bir vasitədirsə, məqsəd nədir? Məqsəd musiqinin daxilində ola bilməz. İfadə vasitəsi olan bir şey ifadə etdiyi şeylə bağlanmalıdır. Vaqner deyir ki, bu dramdır. Əgər ortada dram yoxdursa, musiqi çox qəribə bir varlıq vəziyyətinə düşür, onda da aqlımızda belə bir sual ortaya çıxır: "Bəs gurultu nədir?". (c. X, s. 437)

Məhz bu nöqtədə Nitsşenin daha əvvəl Doqquzuncu simfoniya vasitəsilə qeyd etdiyinə alışmadığımız bir düşüncəni ortaya atdığını görürük. Bu yanaşmaya uyğun olaraq Vaqner *Doqquzuncu simfoniyanı* Bethovenin ən uca zirvəsi hesab edir. Çünki sözləri daxil edərək musiqiyə mənasını, olması lazım

olan mənasını verdiyini düşünür. Bu küt düşüncəyə Nitsşe bu sözlərlə qarşı çıxır: *Mütləq musiqi musiqinin özüdür. Dramın musiqisi də mütləq musiqi olmalıdır.*

2. Dramdakı üç ifadə formasının birləşməsi ilə bağlı köklü düşüncələrinin nəticəsində Nitsşe, Vaqner dramının quruluşu haqqında sonralar Vaqner tənqidlərinin istinad nöqtəsini təşkil edəcək bir nəzəriyyə formalaşdıracaqdı. Bu birləşmənin uyğun və məqsədli şəkildə gerçəkləşməsinin qarşısına çıxan aşılmaz çətinlikləri bir-bir izah etdikdən sonra Nitsşenin belə bir hipotez irəli sürdüyünü görürük: *“elə bir aktyor olsun ki, həm musiqiçi, həm də şair olsun”.*

Başqa bir ifadə ilə desək, ilk növbədə aktyor, daha sonra isə musiqiçi və şair. Bu dahi aktyor bir çox yüksək və incə estetik problemləri həll edəcək deyil təbii ki, sadəcə olaraq onların üzərindən adlayıb keçəcək. Öncəliklə izləyicidə ən güclü və ən emosional təsirləri təmin edəcək, istifadə etdiyi ifadə formalarının özlərinə məxsus qanunlarından ən saf formada yararlanmağı önəmsəmədən, onları özünün aldatma gücünün hökmünə verəcək, hər cür vasitəni, hər cür formanı və hər cür metodu istifadə edəcəkdir. Vasitələrin bolluğu, hünəri ilə hər ifadə tərzinin əskiklərini, qabalıqlarını əhatələyəcək, sırf özünün olan şey isə bu qarışıqlıqdakı qorxmazlığı və özünün aşmaq bacarığı olacaqdır.

Böyük sənətçi, qurduğu strukturların həmlələri ilə tək və xüsusi, bütün elementləri keçmişdən alacaq, onları gərəkdii

kimi dəyişdirəcək, pozacaq, onları öz strukturlarına əks olacaq şəkildə yerləşdirərək estetik bir qəlibə uydurmağa çalışacaq.

Vaqner mövqeyini dəyişdirmiş sənətçidir. Xüsusi olaraq musiqiyə müraciət edir, musiqiyə qarşı bir aktyor kimi davranır. (c. X, s. 431) Musiqinin çox da dəyəri yoxdur, şeirin də, dramın da. Teatr sənəti bir natiqlik sənətidir, amma hamı uzaqdan eyni və bir boyda görünür. (c. X, s. 430)

Bu ümumi terminlərlə Nitsşe ancaq müəyyən formada Vaqnerə tətbiq edərək fərqli sənətlərdən aktyorun aldığı və onları birləşdirmə formasını belə izah edirdi:

Səhnə hərəkətlərini, sözləri, sözlərin melodik eniş çıxışını və bunların üzərində tətbiq etdiyi musiqili izahın simvollarını istifadə edir. Əlində yüksək dərəcədə inkişaf səviyyəsinə çatmış musiqi var. Buna da müxtəlif duyğular qəti, müəyyən oluna bilən və bilinən ifadə formalarını tapmaqdadır. Bu musiqili ifadə etmələrlə musiqiçi dinləyicinin yaddaşında müəyyən bir duyğu vəziyyətini xatırladır, aktyorun bu vəziyyətdə olduğunu hiss etməyini istəyir. Bu yolla musiqi həqiqətən "ifadə vasitəsi" olmuşdur. Məhz bu baxımdan da həm də estetik olaraq daha alt sırada yer alır. Çünki artıq təbii deyil. Bu da bir həqiqətdir ki, usta bir sənətkar istifadə etdiyi simvolları ən üst sənət səviyyədə toxumaq səlahiyyətinə malikdir. Amma bütün planı və bağlantıları musiqidən kənar formada edildiyindən musiqi təbii ola bilməz. Məncə dram yazarının bu məsələdə qəbahətli ol-

duğunu demək haqsızlıq olardı. O, dram əsərinin faydası üçün musiqini bir vasitə olaraq istifadə edir, eynilə rəsmi istifadə etdiyi kimi. Belə bir musiqi, tək başına məzmunu malik rəsm kimidir. Gerçək məna rəsmi özündə deyil, buna görə də gözəl görünə bilər. (c. X, s. 440)

3. Vaqnerin “ən başda yer alan bacarığı” müstəsna gücə malik olan aktyorluq bacarığıdırsa, bir sənət əsəri ortaya qoyması üçün bunun əmrində bir sıra bacarıqlar da olması lazımdır. Məhz bu bacarıqlar yığını, Vaqnerin əleyhinə olaraq onu bütün digər yaradıcılardan ayırır.

Onun dahiliyi böyüməkdə olan bir ağac kimi yox, meşə kimidir. (c. X, s. 431) Vaqnerin gəncliyi, özündən doğru-dürüst bir şey çıxmayacaq nəhəng bir həvəskarın gəncliyi kimi keçmişdir. (c. X, s. 444).

Musiqi ilhamı da çox yönlüdür və dəyişkəndir. Çünki aktyor özündə bir şəxsiyyət yox, yüzlərlə şəxsiyyəti daşıyır.

Deyə bilərik ki, çox fərqli musiqiçilərin dillərində danışır, bir birindən çox fərqli dünyalar yaradır. (Tristan, Nəğməkar ustalar, c. X, s. 431)

Nitsşenin düşüncələrini davam etdirərək deyə bilərik ki, Vaqnerdəki bu çoxyönlülük onun sırf musiqi ifasını deyil, formasını və texnikasını da müəyyən edir. Bütün böyük ustalar özlərinə məxsus bir üslub yaratmışdılar.

Başlanğıc vaxtlarındakı əsərləri ilə yetkinlik dönəmlərindəki zənginlik və ustalıq, fərqlilikləri nə olursa olsun, hər zaman eyni bir görüntü sərgilənir. *Rienzinin*⁴¹ bəstəkarı ilə *Tristanın* bəstəkarının eyni olması sənət tarixində başqa örnəyini görə bilmədiyimiz faktdır. İncəsənət həyatının başlanğıcında Sponti⁴², Bellini, Meyerber⁴³, Veberi⁴⁴ səthi formada birləşdirən sərt və qaba, ancaq bir növ isti axıcılıq daşıyan üslubu ilə Vaqner doğuşdan heç bir musiqi ənənəsi və inancına malik olmadığını göstəməmişdimi? Nitsşe heç olmasa bunu sezmiş olmalıdır ki, özünü bu fikirləri dilə gətirəcək cəsarətə malik hiss etsin.

Böyük musiqiçilərimizdən heç biri 28 yaşında Vaqner qədər pis musiqiçi deyildi. Bu düşüncənin ardında bu fikirlər gəlir: Çox vaxt ağılıma bu mənasız şübhə gəlir. Görəsən, Vaqnerin musiqidə bir istedadı varmı? (c. X, s. 444)

Şuman *Tanhauzer*⁴⁵ təmsilindən sonra bənzər bir formada yazırdı: *Haqqında az da olsa danışılacaq bir opera deyil. Şübhəsiz ki, dahi möhürünə malikdir. Əgər bəstəkar ağıllı olduğu ölçüdə melodiya duyumu da olsaydı, çağımızın ən böyüyü olardı*⁴⁶.

41 *Rienzi* – 1840, Rixard Vaqnerin yaradıcılığın ilk dövrünə aid 5 aktlı opera.

42 *Gaspare Spontini* – 1774-1851, italyan bəstəkarı.

43 *Ciakomo Meyerber* – 1791-1864, yəhudi əsilli alman bəstəkarı.

44 *Karl Maria fon Veber* – 1786-1826, alman bəstəkarı

45 *Tanhauzer* – 1845, Rixard Vaqnerin 3 aktlı operası.

46 *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, c. III, 7 Avqust,

4. Bu işarələrdən görünür ki, Nitsşe Vaqneri Baxların, Bethovenlərin, Motsartların, Şumanların musiqi dünyasının ard-arda gələn bu yaradıcılarının sırasından çıxararaq musiqi tarixinin keçmişinin bütün nailiyyətlərindən bəhrələnən biri halına gətirmişdir. Onun ən cəsarətli fəaliyyəti və gətirdiyi yenilik bunları musiqidən kənar bir məqsəd üçün istifadə etmək, musiqini ümumilikdə qarışıq maddə kimi dəyərləndirmək, işin daha ağırlı tərəfi isə heç bir qayğı duymadan estetik süzgəcdən keçirərək çağın kütləsinə təqdim etməkdir. Kütlənin bundan sərxoş olmağı kifayətdir. Bu yönü ilə ilk dəfə ortaya çıxışından başlayaraq klassik və romantiklərin ortaq olduğunu deyə biləcəyimiz bir ənənə ilə bəslənmiş olan bütün musiqiçilər üzərində qalmaqal təsiri yaratmışdı. Çünki Şuman, Şopen musiqinin əsas formalarını genişləndirsələr, incəltisələr də onu tamamilə qırmağı düşünməmişdilər.

Heç bir mühit onu qəbul edə bilmir, həqiqi musiqiçi onu vəhşi kimi qanunsuz olaraq qiymətləndirir. (c. X, s. 445)

5. Vaqner Musiqi dilinə vermiş doluğu vəzifədən dolayı ona etdiyi zülmədən başqa, həm də onu alətə çevirdiyi duyğular və keyfiyyətlər baxımından da işgəncə etməkdədir. Nitsşenin fikrincə o, burada öz aktyorluğunu, son nöqtəsinə qədər istifadə etməkdədir.

Transendentlik və nizamsızlıq - onun nəzərində təbiət məhz bu idi. Aktyor olaraq insanı ən gözlə görünən, təsirli tərəfi ilə

*həzzin zirvəsindəyəkən göstərmək istəyirdi. Çünki öz strukturu-
nun artıqları ucbatından başqalarında sadəcə zəiflik və yanlış-
lıqlar görürdü. Bir duyğunun dilə gətirilməsində sənətçi üçün
bəzi təhlükələr var. Sərxoş etmək, duyğuları müdafiəsiz yaxala-
maq, təəccübləndirmək, hər nə bahasına olursa olsun duyğula-
rı kökündən sarsıtmaq - bunlar qorxunc istiqamətlərdir!*

*Tanhauzerdə bir şəxsi bir sıra özünü itirəcəyi vəziyyətlərə
salmağa çalışır. Elə hesab edir ki, insanın təbiəti bu cür vəziy-
yətlərdə ortaya çıxır.*

*Musiqini ehtirasın həqiqi təzyiqinə məruz qoymaq onu yox
etmək, alt-üst edib gələcəkdə onun (şeir və rəqs ilə uyğun bir
formada) birləşmə problemini həll etməyəcək səviyyəyə gətir-
məkdədir.*

*Tristanda şübhəyə imkan verəcək ölçüdə aşmalar vardır.
Məsələn, ikinci pərdənin sonundakı partlayışlar.*

*Nəğməkar ustalarda dəyənək vurma səhnəsində ölçünü
bir qədər aşma vardı. Vaqner forma məsələsində bir almanın
bütün qabalığını daşımaqdadır və yunanların ya da Fransız-
ların bayrağı altında mübarizə aparmaqdansa, Hans Saksın⁴⁷
bayrağı altında mübarizə aparmağı uyğun görməkdədir. Bizim
alman musiqimiz (Motsart, Bethoven) İtaliyan formalarını da
mənimsəmişdir. Alman xalq musiqisi də və bu səbəbdən cizgilə-*

47 Hans Saks – 1494-1576, Alman yazar, bəstəkar və “masterzin-
ger”-i

rinin zənginliyi və incəliyi artıq kəndli burjuva qabalığına uyğun gəlmir. (c. X, s. 432 və son)

Bu 1874-cü ilə aid olan qeydlərin qarma-qarşıqlığında yatan güclü tənqidi düşüncəni göstərə bilirikmi? Vaqner hadisəsinin əsas fikri hələ o zamandan bəri bu qeydlərdədir. Yeganə fərqlilik ifadə formalarıdır. Bu qeydlərdə Nitsşenin hələ dostu olduğu və dəstək verdiyi bir ustanın əsərləri qarşısındakı düşüncələrini özü-özünə soyuqqanlıqla etiraf edir. *Vaqner hadisəsinə yazdığı zaman isə Vaqner musiqisindən duyduğu zövqlər qədər əzab verici tərəflərini də nifrətə çevirməyə başlamışdı.*

Lakin bu qarma-qarışıq ilk tənqidləri ilə daha irəlidə yazacağı, daha doğrusu, qusacağı zəhərli yazılar arasında dərinlərdən fərqlər var.

Nitsşe Vaqner musiqisinə qarşı musiqi ənənəsini qoyur, Vaqner tərəfindən yanlış istifadə olunmasına rəğmən musiqinin özünü ona qarşı çıxarırsa da, musiqinin yaradıcı qanunları haqqında daha irəlidə gələcəyi estetik qənaətlərdən hələ uzaqdır. Çirkin ilə gözəlin fərqliliyini yavaş-yavaş duymaqladır. Şopenhauer metafizikasının musiqi sənətində yaradıcılıq keyfiyyətini yox etməsə də, sənətdə hər şeyi coşğuya bağlayıb, formanı yox hesab etməsinin təsiri, bütünlüklə yox olmasa belə zəifləmiş halı ilə, musiqi estetikası haqqındakı düşüncələrini bir əsasa oturtmasına mane olmaqdadır.

IX BÖLÜM

“Rixard Vaqner Bayroytda” əsərində Vaqnerə edilən tərif

Yuxarıda da gördüyümüz kimi Vaqner yaradıcılığında xəyal qırılığına məruz qalmış Nitsşenin bundan iki il sonra Vaqnerə bir tərif yazmağı və Vaqnerə “*Dostum, sizin kitabınız möhtəşəmdir*” deməyində başqa səbəblərlə yanaşı bir sıra emosional səbəblər də var. (E. Förster Nitsşe⁴⁸, *Fridrix Nitsşenin həyatı*, II cild, s. 242)

Nitsşenin Vaqnerə qarşı olan və dostluqlarının başlanğıcından soyumasına və qorpmasına qədər olan duyğularının hekayəsi bütün xırdalıqları və ehtiyac olduğu qədər dərinlikləri ilə Förster-Nitsşe tərəfindən izah edilməkdədir. Bunların bizim haqqında danışdığımız məsələyə aidiyyəti yoxdur. Biz sırf fikirlərin dəyişməsi ilə məşğul olacağıq. Nitsşe bir müddət Vaqnerə qarşı duymuş olduğu və əslində də duymağa davam edəcəyi fikir borcunun genişliyi (o bunu başqa formada izah edirdi) dostu Rohdenin yazdığı məktublardan aşağıdakı hissə ilə ortaya çıxarıla bilər.

48 *Elizabet Förster Nitsşe* – 1846-1935, Fridrix Nitsşenin bacısı.

Vaqnerə göndərdiyin və mənim də uzun müddətdir ki, haqqında düşündüyüm məktub mənə böyük xoşbəxtlik verdi. Ən yaxşı, ən alicənab olanından istədiyimiz bələdçi olaraq başqa birini demək olar ki, düşünməyimiz mümkün deyil. Məhz bu səbəbdən də o, bizim tarlamızda bitən hər şeyin ona verilməsinə (qurban kimi) haqq qazanmışdır. Təkcə bir şeyin əskikliyinə böyük bir əzabla hiss edirəm - sənin yoxluğunu. Özümüzü formalaşdırmağı onda tapıb, əsərlərini daha yaxşı tanıyaraq birlikdə inkişaf etməliyik. (E. Förster Nitsşe, Nitsşenin həyatı, II cild, s. 205)

Eyni şəxsə yazdığı başqa məktubunda da, eyni dərəcədə hərarətlə və bir gənc romantikin qərarlılığı ilə həyatına və fəaliyyətlərinə aid etdiyi ulu məqsədlərdən danışır və bunu əlavə edirdi.

Vaqner kimi bir izləyicimin olması üçün bu günün bütün taclarından imtina edə bilərəm. Onu xoşbəxt etmək istəyi məni həyəcanlandırır və məni dünyadakı heç bir gücün bacara bilməyəcəyi dərəcədə həyəcanlandırır.

Vaqnerin bütün Avropa qarşısında o vaxta qədər əsərlərini özündən qısqanlıqla əsirgənən yaxşı şərtlərdə təmsil edə bilməsi imkanlarının təmin edildiyi bir dönmədə Nitsşe, daha öncələri keçirmiş olduğu coşğulu abu-havaya yenidən müraciət etməyi bir vəzifə hesab edirdi. Amma əsl düşüncələri tamamilə buna əks istiqamətdə bir o qədər uzaqda ikən, gizli tənqidi, bir zamanlar ibadət etdiyi şeyləri bu qədər parçala-

madığı bir vaxtda bu cür tərifi necə yazmağı bacardığını insan özü-özünə soruşur. 1874-cü ilin qeydlərinə əks olaraq Rixard Vaqner Bayroytdanın bəzi səhifələrindəki pafosdan, özünü inkardakı şiddətdən insan bir qədər mütəəssir olur, burada bəzi gizli şeylər olmalıdır deyə düşünür. Bu tapmacanı Nitsşe tam 12 il sonra sərt bir şəkildə həll etmişdir.

Gənclik çağlarımda Vaqnerin musiqisindən anladıklarım-la Vaqnerin özünün heç bir əlaqəsi yoxdur. Bunu hər hansı bir psixoloq da təsdiq edə bilər. Dionisçi musiqini ifadə etdiyimdə mən eşitdiyim musiqini ifadə edirdim və bütün bunları özümdə daşadığım yeni ruhun göstərdiyi rolda öz anlayışıma çevirmiş və formaya salmışdım. Bunun sübutu (bir sübutun ola biləcəyi ölçüdə sağlam) "Vaqner Bayroytda"dır. Psixoloji mənə baxımından dəqiq olan bütün paraqraflarda haqqında danışılan mən özüməm.

Vaqnerin adının çəkildiyi hər yerdə düşünmədən ya mənim adımı, ya da "Zərdüşt"ün adını qoya bilərsiniz. Burada tərif olunan sənətkar mənim daxilimdə Zərdüstdən daha əvvəl var olan bir ozandır. Ən dərinlərinə qədər portreti çəkilmişdir və Vaqnerin gerçəkliyinə bir an belə olsun toxunmur. Vaqnerin özü belə bunu hiss etmişdi və orda özünü görməmişdi⁴⁹. Eyni

49. Bu yuxarıda adı çəkilən məktubla çox da uyğun olmayan bir tezisdir. Çünki Vaqner Nitsşenin yazısı özünə göndərildiyindən sonra yazırdı ki, "Mənim bu daxili təcrübələrimi hardan çıxardınız?". (Nitsşenin həyatı, s. 242) Nitsşenin özü də bu model-portret haqqında "Rixard Vaqner Bayroytda"nın yazılışından iki il sonra tamamilə fərqli bir açıqlama vermişdi. "Mənim Vaqner portretim

ilə "Bayroytda düşüncəsi" mənim Zərdüştümü daha yaxından tanıyanlar üçün bir dəyişikliyin nəticəsidir, sirli tapmaca deyil. Bunu demək istəyirəm ki, bu böyük zirvə, seçilmişlər arasında seçilmişlərin, fəaliyyətlərin ən böyüyünə özlərini verəcəkləri... Kim bilir? Bəlkə də, mənə görmək qismət olmuş bayramların öncədən hiss edilməsidir.

Şübhəsiz ki, "Rixard Vaqner Bayroytda"nın elə səhifələri, elə vurğuları vardır ki, bunlar irəlidə Zərdüştə özünün ən yüksək səviyyəsinə çatacaq. Nitsşe öz əvvəlki yazılarından bu qədər uzaqda olduğu bir anda hər şeyi çox sadə bir şəkildə ifadə etməyə çalışır. Əsas hissə isə daha çox qarışıqdır. Burada Vaqner izah edilir, onun sənəti təhlil edilir. Bunlardan böyük bir hissəsi o bildiyimiz qorxunc tənqidlərdən o dərəcədə fərqlənir ki, bir müddət əvvəl düşündüyü tənqid səbəblərini yazıçı burada tərifi çevirir. Bir sıra düşüncə və duyğu formaları ustalıqla Vaqnerə yaraşdırılır, Zərdüşt isə çox güman ki, onları diksinərək rədd edərdi. Musiqi haqqında bir sıra anlayışlar ortaya atılır.

Nitsşe bunlar haqqında yaxın zamanlarda "İnsani, həddən artıq insani" də ən acı dil daşqalaq etmələrini yaradacaqdı. Bütün bu elementlərin və digərlərinin Rixard Vaqner Bayroytda əsərində təsadüfi birləşməsinə daşıyan bu yazı Nitsşenin düşüncəsinin inkişaf hekayəsini dinləmək istəyənlər üçün ən

şəxsi deyil. Çox adam onu gerçək hesab edir. Məhz bu cür güclü şəxsiyyətlərin təsirlərindən biri də rəssamları aldatmaqdır". (c. XI, 381)

maraqlı olanlardan biridir, amma oxumağa gəldikdə bundan nəsə öyrənmək, “dad almaq” istəyənlər üçün dahicə olsada, düşüncə və duyğu baxımdan yerinə yerləşməyən söz oyunları ilə bezdirici bir yazıdır.

Nitsşenin dəlil keyfiyyətinə malik olan bu yazını yazdığı vaxtlarda düşüncəsində qaynayan elementləri tez bir zamanda fərqləndirmək istərdim.

Bu araşdırma estetika ilə sərhadli olmağı məqsəd elan etmiş olsa da, məsələni tanınmayacaq vəziyyətə gətirməmək üçün “*Rixard Vaqner Bayroytda*”nın yazıldığı tarixlərdə və ondan əvvəlki günlərdə bu yazıya ilham verən, Nitsşenin (sırf Vaqnerə bağladığı) və açıq bir şəkildə Zərdüşt adını çəkdiyi ruhi vəziyyətinə nəzər salmaq lazımdır. Bu ruhi vəziyyət Nitsşenin bütünü deyil, belə demək olarsa, yarısıdır. Klassika sevgisi, Antik Yunan, Renessans və Aralıq dənizi sevgisinin ram edilməyən romantik, barbar və fanatik tərəfidir.

Bir filosof, bir sənətçi olaraq Nitsşe hər şeydən əvvəl çağdaş mədəniyyəti ən güclü və ən sərt formada nəzərdən keçirən tənqidçidir. Başlanğıcda bu tənqidi yarı-yarıya olmaqla başqalarından almış olduğu metafizik-estetik düşüncələrlə əlaqələndirir. Amma psixoloq yanaşması, təsirlənməyə çox açıq olan əxlaqi həssaslığı ilə bu tənqidi tərəfi, çox dərinə enən bilik əldə etməsi ilə “bəslənirdi”. Bir mədəniyyətin dəyəri elit insanların ortaya qoyduqları insanın keyfiyyəti ilə ölçülür. Əslində isə, ən başda Nitsşe çağdaş elit insanın həssaslığında və

ağındakı qüsurların dərin və əzabverici təsirlərini görmüşdü. Şopenhauerin və Vaqnerin xəyal qırılıqları, XIX əsrin xəyal qırılıqlarını üzərində daşıyan bütün digər sənətkarların, düşüncə və elm adamlarının...

Bu, ilk *primum movens*⁵⁰, bu güclü zəkanın psixologiya, estetika və tarix sahələrinin hər tərəfinə yönəltdiyi düşüncələrinin və analizlərinin ilk istinad nöqtəsi oldu.

Bu yolu izlədiyi müddətdə tənqidçinin şəxsi həssaslığının coşğusu məsələnin ortasına batan oxlar kimi müşahidələrdən təşkil olunduğu müddətcə Nitsşenin əsərləri XIX əsrin üstündə ən çox durulmağa dəyər əsərləri hesab edilməlidir.

Lakin təəssüf ki, yaşadığı dövrü araşdıraraq onu “mühakimə etməyə” çalışsaq, tarixin bu dövrünün təcrübəsində insan təbiətinin və mədəniyyətinin bir çox qanunauyğunluqlarını kəşf edərkən (ən azından özü üçün) Fridrix Nitsşenin ağılnı Fridrix Nitsşe həddindən artıq işğal edirdi.

O, böyük olan öncəgörmələrini heç şübhəsiz ki, dərin xəyal qırılıqları ilə əldə etmişdi. Amma heç olmasa anlamanın verdiyi sevinc bunlardakı xəyal qırılıqlarını azalda bilərdi. Nə də olsa müdrikliyin əldə edilməsi üçün şəxsi məğlubiyyət və sarsıntıların yaşanılması da vacibdir. Amma heç olmasa öz ağılnın və şəxsiyyətinin xüsusi inkişafı özünü o dərəcə sehləmiş olmamalı idi, çünki ortaya çıxarıb açıqladığı doğrulara

50 *Primum movens* – İlk təkan etdirici.

sırf doğru olduqları üçünmü, yoxsa faciəvi bir düşüncə inkişafı, alın yazısı kimimi baxdığı ilə bağlı bizdə şübhələr oyandırır. Bax, sanki belə bir şübhənin varlığını xatırladırcasına, Zərdüşt kifayət qədər çox şey deyir.

Əslində isə Nitsşenin fəlsəfi formalaşmasında özünün ortaya atdığı tragediyadan fərqli bir tragediya yox idi. Burada sanki bir xəyal görməni qatbaqat artıran bir şey var. Öz şəxsiyyətinin özünə problem yaratması Nitsşenin zəkasını korlaşdırmır (o, bu məsələdə Russo və digər romantiklərdən çox fərqlidir), amma ən doğru düşüncələrinin belə izahında elə bir iflic olma vardır ki, bu düşüncələr belə bəzən pozulmağa başlayır. Hobbs *"Veritas in dicto, non in re,-* deyir. *Bu bir qədər artıqdır.* Necə ki, bir şeyin ifadə olunma tərzini ifadə olunan şeyin dəyərini xeyli azaldır. Doğruluğun bir tərəfi də ölçüdür. Buna əlavə olaraq təməldə fanatik alov, dini saflıq, həm də həyatda Qədim Yunan ənənəsini diriltmək istəyən bir şəxsə.

Özünə hakim olan dürüst insan modelinə, həm atlet, həm filosof, həm də musiqiçi olan, dilini ustalıqla istifadə edə bilən, Yunan qəhrəmanına bağlı olan, Renessansa, humanizmə, italyan şahzadələrinə, kilsə aristokratiyasına heyran olan, gözəliyə dost olan, reformasiya hərəkatını təsdiqləyən biri olduğu halda fikirlərinin inkişaf hekayəsini sanki Məhşəri yazmaq üçün Patmosa getmək kimi izah etmək, çağdaş ruhların yaralarını (onun fikrincə, Xristianlığın yaralarıdır bunlar) sağlatmaq, həyat enerjisini və uşaqlıq həyat sevgisi vermək üçün

onlara təhqirlərlə üzərlərinə getmək, bir rahibin inanclı əsəbilyi içərisində qurtuluş və qiyamət günü nitqləri ilə mişaralamaq, bax Nitsşenin etdiyi də məhz budur. Düşüncələrinin duyğu incəliklərinə görə əsərləri arasındakı fərqliliklər, klassik qaydaların yüksəldilməsi qarşısında romantik davranış qalıntıları, paqanist dinsizlik içərisində mistik sayıqlamalar...

Zərdüştün ruhi vəziyyəti, onun yazılış və deyiliş havası, mənə görə məhz bu cürdür. Nitsşenin dadını, bu yersiz düşüncələrin olmadığı, romantik məhşər təhriflərinin olmadığı səhifələrdə alıram və bunlardan yararlanıram...

Bu cür tər-təmiz çox səhifə vardır onda. Dəqiq olan odur ki, *Rixard Vaqner Bayroytda* öz mənfilərini daha çox daşıyır və mənə görə də bütövlükdə daha çox sıxıntı verir. Nitsşe burda Vaqneri bütöv bir mədəniyyətin yeniləyicisi olaraq görür.

Daha sonralar təbii ki, özü haqqında danışdığını qeyd etmişdi. Əslində isə həm Vaqnerdə, həm də özü haqqında danışmaqda idi. Bu əsər elmi mədəniyyət və çağdaş estetika baxımından "*David Ştrauss*", "*Şopenhauer bir Maarifçi*" kimi əsərlərin ən yaxşı tərəflərinin tənqidi səviyyəsini daşıyır. Necə ki, Nitsşenin universal yenilənməyi gətirdiyini dediyi bu qeyri-müəyyən qəhrəman belindəki xaçla Golgat dağına çıxır. Təbii ki, bütün bunlar əsərin ümumi ilhamı ilə və düşünüldüyü sərgüzəştlər çərçivəsində, xüsusilə Vaqnerin sənəti ilə və musiqi ilə əlaqədar qalmaqdadır.

II

Nitsşenin Vaqneri tərifləmək üçün istifadə etdiyi keyfiyyətlərlə, sanki o deyilmiş kimi həcv mənasında istifadə etdiyi keyfiyyətlərin eyni olması çox qəribə yazı psixologiyası ilə bizi qarşı-qarşıya gətirir.

1874-cü ilə aid olan qeydlərinin əsas düşüncəsi Vaqnerin bir musiqiçi kimi doğulmadığı, musiqi fəaliyyətinin məqsədinin də gözəl olanı əldə etməyə istiqamətlənmədiyidir. Musiqiyə hörmət eləmir, ona bir vasitə olduğu üçün hücum edir və onu istifadə etmək üçün parça-parça edir. Ümumiyyətlə, incəsənətə də hörməti yoxdur, heç bir sənət növündə böyük birisi də deyildir, daxilən də, həm güclü, həm də əzəmətli bir aktyordur, ətrafına hakim olmaq, öz çağını sehirləmək istəyir. Elə bir teatr növü tapıb ki, bütün teatrlardakı hərəkətliliyin bütün gücünü özündə toplayıb. Bundan çağdaş kütlələrin duyğularına və ağılına hökm edəcək möcüzəvi vasitə yaradıb.

Bütün bu xüsusiyyətlər, *“Rixard Vaqner Bayroytda”* əsərində daha yumşaq şəkildə, heç də uyğun olmayan bir formada bəzədilmiş sərtlikləri aradan qaldırılmış formada yer alır. Nitsşe qeydlərində Vaqnerin doğuşdan çox dəyişkən bir “həvəskar” olduğunu yazmışdı. Bunu başa düşürük: *Vaqnerin gəncliyi gələcəyi üçün heç bir şey vəd etməyən həvəskarını kimi keçmişdir.*

Amma bu fikirlərini yayımlamaq üçün yazanda bu formada deyirdi:

Vaqnerin uşaqlıq və gənclik illərində elə bir dövr var ki, bir çox bilinməyən qarşı-qarşıya qalır, işin içərisindən çıxıb bilmirik. Daha irəlisini göstərəcək heç bir şeylə qarşılaşmırıq. İndi, geriye baxdığımızda ancaq işarələr kimi görə biləcəyimiz şeylər, ümid verməkdən daha çox qayğı verici bir sıra bacarıqlar yığınınından ibarətdir. Öz yerində dura bilməyən ruhi vəziyyət, kövrəklik, minlərlə şeyi eyni anda qucaqlamağın təlaşsı, daimi olaraq özünü itirəcək dərəcədə xəstə bir ehtiras, dolu-dolu daxili nizamdan, fırtınalı və şiddət qaynayan vəziyyətlərə keçməkdən ibarətdir. Heç bir sənət intizamı və əhəmətini təmin etməyən bir ata ocağı, rəsm, şeir, aktyorluq sənətinin yanında elm pəşəsinin səsləmələridir. Onu belə uzaqdan görənlər tam olaraq bir həvəskar olaraq doğulduğunu görə bilərdilər. ("Rixard Vaqner Bayroytda", s. 502)

Nitsşe *Tragediyanın doğuşu* dövründə belə, Vaqnerdə "uşaqlıq" olmadığını irəli sürərək onda Rafellonun, Korrecionun, Motsartın, həyatın zəngin görünüşlərinin, əhəmət, fəlsəfə və ya da dinə dair əlaqələrdən ötrü deyil, sırf gözəlliyindən və cazibədarlığından ötrü həyatın sehirlili uşaqlığını tapa bilməzsiniz demişdi. Bu baxışı inkar etmək yerinə bir qədər yumşaltmaq üçün Nitsşe Vaqnerin bu uşaqlığı gec qazanmış olduğunu irəli sürmüşdü. Ayrıca olaraq da, çox təəssüf ki, bu günkü dünyanın həyat təəsüratlarında və anlayışlarındakı qarı-

şıqlıq və gurultunun çağdaş sənətçinin öz duyğusunun saflığını durmadan hər yolla örtməyə çalışdığını, bu qədər çox səsin onun “öz daxili səsini” eşitməsinə mane olduğunu ortaya atmaqdadır. (*Rixard Vaqner Bayroytda*, s. 503) Bu tezis çox yaxşı formada izah edilmişdir. Amma biz bunun doğru olduğuna inanmırıq. XIX əsrə aid əsərlərin çoxunu damğalamış olan bu yenilik yoxsunluğu, Karlaylın Russodan başlayaraq bütün Avropa ədəbiyyatında gördüyü o süni “gözdən pərdə asma” həqiqətən də bir uşaqlığın əskik olmasından qaynaqlanmaqdadır. Amma bu əskiklik bizə görə, kənardan deyil, daxildən gələn səbəblə bağlıdır. Mənlik təzyiqi, özünü yüksəltmə. Bu baxımdan yanaşdığımızda ətrafdan narazılıq, sonu gəlməyən istəklər və bundan xilas ola bilməməkdir. Sənətkarın niyyətsiz özünü aşmasına bundan daha böyük düşmən düşünmək olmaz. Çağdaş sənətkarlardakı uşaqlıq əskikliyi və bu səbəblə sənətin almış olduğu yaralar haqqında Nitsşenin baxışlarını bir qədər düzəltmək lazımdır. Qeyd etdiyimiz bu fikir ayrılığına baxmayaraq onun bu məsələ haqqındakı psixoloji doğruluğu öz dəyərini itirmir. Doğruluqdan da böyükdür, bu aşağıdakı sətirlərdəki fərqliliyə bir nəzərə salın:

*Nibelunq Üzüklərindəki*⁵¹ Ziqfrid obrazının bir gənc olaraq qorxuducu sərtliyini ancaq öz gəncliyini çox gec bir dövərdə əldə etmiş biri düşünə bilərdi. (*Rixard Vaqner Bayroytda*, s. 503)

51 *Nibelunq üzükləri* – 1848-1874 illər ərzində yazılmış Rixard Vaqnerin epik musiqili dramı.

Ziqfrid obrazı yaşanmamış bir gəncliyin həsrət dolu dirilişidir, gənclik illərinin birbaşa və uşaqqasına xatirəsi yox. Necə də incə bir baxışdır. *Ziqfrid* qəti şəkildə Homerdən gəlmiş ola bilməz!

Nitsşe tərifini yazarkən bəlkə gizlətmir, yumşaldır, sənətin Vaqner üçün həddindən artıq hegemonluq duyğusu olduğu düşüncəsini başqa planda ifadə edir. 1874-cü ilə aid olan qeydlərində və "*Rixard Vaqner Bayroytda*" əsəri ilə bağlı tutmuş olduğu qeydlərdə belə, ona bütün tiranlara xas olan keyfiyyətləri yükləyir:

Vaqnerin tiranca quruluşunda formalaşan. "Sanki bir qadiri-mütləqlikdir". Özündən sonra heç kim gəlməyəcək duyğusu. Bir tiran özündən başqa heç kimi bir şəxsiyyət olmağa imkan verməz. (c. X, s. 445)

Vaqnerdə çox təhlükəli yönəlmələr var: ölücsüzlüyə istiqamətlənmək... göstərişə və dəbdəbəli olana qarşı maraq... qısqançlıq... hiyləgərlik və qarşılığında sənəti satmaq... hər zaman haqlı olmaq. (c. X, s. 453) Vaqnerin təbiətində hökm etmək var. Ancaq o cür olduğu vəziyyətlərdə normaldır, özündədir. Özünə inamı var, ölçülü və konkretidir. Bu vəziyyət bir qədər sarsıldıqında xasiyyəti tündləşir, yanına yaxınlaşmaq olmur, özünü itirir. (c. X, s. 441) Haqsızlıq da etmək olmaz, bir sənətkardan, məsələn, Lüterdə rast gəldiyimiz tərəfsizliyi və saflığı gözləyə bilmərik. Yenə də Baxda, Bethovendə çox saf, təbiətdən gəlmə işiqlər saçılır. (c. X, s. 433)

Bu analizlərin mənası odur ki, Vaqner sənət dünyasında gələcəyi məhv edərək öz şanını və əsərini yaradan Napoleon kimi keçib getdi. Sənətin ifadə formalarını mümkün olduğu qədər şişirtmiş, istifadəsiz vəziyyətə gətirmiş və dinləyicinin musiqi həssaslığını həddindən artıqına öyrəşdirmişdir. Bethovenlər, Baxlar özlərini ənənənin davamçıları, mirasçıları hesab edirdilər. Onu daha zəngin, daha saf bir vəziyyətdə buraxmağı şərəf hesab edirdilər. Nitsşe burada Vaqnerin ruhi vəziyyətini, keyfiyyətini müəyyən edərkən onları düşüncəsindəki öz sənətinə tətbiq edirdi. Sənəti daha az “alt-üst etməsi” təhlükəsi dahiliyindəki alicənablıq və nizam nöqtəsindən gəlməkdə idi.

Bir sənətkarın xarakteri nə dərəcə anarxist, pozulmuş, qarma-qarışıq olursa olsun, sənət əsərinin gerçəkləşdirilməsi üçün gərəkli olan o müthiş intizam, yaş da irəlilədikcə onun yüksək və təmkinli tərəflərini də inkişaf etdirirdi.

Ziqfridin xarakteri yavaş-yavaş ikiye ayrılır. Velter və Tanhauzerlə yanaşı Saks və Votan da birlikdə addımlamağa başlayır. İnsanı gec də olsa anlamağa başlamışdı. Tanhauzer və Lohenqrin ancaq gənclik cəhdləri ola bilərdi. (s. 444)

Başqa bir yerdə onun haqqında “sənətə yönəlmə instinktlərinin nizama saldığı bir şəxs” demişdi. Bu doğru psixoloji diaqnozları Nitsşe dərinliyinə qədər araşdırmamış, sadəcə öz qeydlərində saxlamışdı. “Rixard Vaqner Bayroytda” əsərində Vaqnerin bu ikili təbiətinin ziddiyyətlərini daha geniş

formada nəzərdən keçirmiş, amma xüsusilə başqa istiqamətə yönəlmişdi. Məhz bu nöqtədə bu fikirləri işlətməkdən qorxmamalıyıq: Xeyr, irəlidə nə demiş olursa olsun, bəlkə də, bu yazısının çox səthi xatırlanmasında irəli sürdüyü kimi Nitsşe burada özünü, Nitsşeni əks etdirməmişdi. Yaxşı, bəs bunlar Vaqnerə uyğundurmu? Onsuz da Nitsşeyə heç uyğun gəlməz. Bu portretin ilham verdiyi və Nitsşenin gənclik dövrünə aid olan əsəri “Tragediyanın doğuşu”da göstərdiyini irəli sürdüyü “əxlaq tanımazlıq” anlayışına nə dərəcədə uyğun olduğu bilinmir. Böyük bir sənətkarın beyin və mənəvi baxımdan inkişaf edərək onu yaradıcı gücünün ən son mərhələsinə və üslubun ən geniş həcminə gətirmiş olmasını onun əxlaqi olaraq yetişkinləşməsi ilə və şeytani instinktlər daşıyan birinin mistik yola daxil olması ilə bərabər hesab edildiyini burada görürük.

Beyin və ruhunun rahatlığı ilə birlikdə həyatının dramı da başlamış olur. Hər şey necə də dəyişilir o zaman. Daxili quruluşu qorxunc formada çılpaqlaşır, iki fərqli instinktə, iki fərqli dünyaya parçalanaraq. Ta ki, dərinlərdə dəlicəsinə axmaqda olan çay kimi şiddətli, bütün yollardan, bütün boğazlardan keçərək aydınlığa, daha üstün gücə çatmağa çalışan iradə. Ancaq mümkün ola bilən ən saf güc bu iradəni yaxşı və xeyirli bir yola istiqamətləndirə bilər. Kasad bir zəkanın xidmətində olmuş olsaydı, bu hər şeyə hökm etmək istəyən, əngəl tanımayan iradənin çox dağıdıcı nəticələri ola bilərdi. Onu açıq havaya çıxaracaq, günəş işıqlarının daxil ola biləcəyi təmiz bir atmos-

ferə götürəcək yol olmalı idi. Uğursuzluğa məhkum olmuş güclü fəaliyyət insanı azğınlaşdırır. Uğursuzluq güc əskikliyindən yox, bəzən şərtlərin tərsliyindən, təsadüflərin dəyişməzliyindən gəlir. Amma bu məğlubiyyətə rəğmən öz fəaliyyətindən geri addım atmazsa, yavaş-yavaş onu asan bir şəkildə narahatlığa düşərəcək və haqsızlıq edəcək bir daxili xoraya (yaraya) tutulacaq. Bu məğlubiyyətin səbəblərini, bəlkə də başqalarında axtarmağa çalışacaq. Ehtiraslı bir kin içərisində bütün dünyanı günahkar görəcək, hər şeyi gözə alaraq tərs yollara yönələcək, şiddətə müraciət edəcəkdir. Əslində yaxşı xasiyyətə malik olanların özlərini daha yaxşılara istiqamətləndirəcək yerdə azğınlaşmaları məhz bu səbəbdən baş verir. Öz ruhlarının xilasını axtaran keşişlər arasında belə şərtlənmiş, illiklərinin son damlasına qədər xəstə olmuş, uğursuzluğun yeyib bitirdiyi kimsələr var. Ortaya sevgi dolu, daxilindən yaxşılıq və xoşluq daşan, şərt davranışlardan və özünü yeyib bitirməkdən nifrət edən, kimsəni zəncirlərə bağlı görmək istəməyən bir ruh çıxdı. Bu ruh Vaqnerə səslandı. Ona doğru əyildi, qanadları ilə əhatələdi. Təsəlli etdi və ona gedəcəyi yolu göstərdi. Bax, nəzərlərimizi Vaqnerin daxilindəki digər dünyaya yönəldirik? Amma bunu necə izah etməliyik? ("Rixard Vaqner Bayroytda", s. 504)

Buna qarışıq psixologiya deyə bilərik! Sadəcə görünüşdə. Burada bir növ şişirtmə var. Fransız zövqü ilə heç əlaqəsi olmayan şişirtmə. Yəni də Russonun və onun yolu ilə gedənlərin yazdıqlarına oxşamadığını da deyə bilərik.

Bu şeytanla mələk qarışığı, həsədliklə ülvilik, səfalətlə əlçatmazlıq, cənnətlə cəhənnəmin qarışığı heç də sağlam bir şey hesab oluna bilməz. Vaqner sənəti haqqında əslində mənfi hesab edilə biləcək keyfiyyətlərin indi yaxşı tərəflərini nəzərdən keçirən Nitsşe daha sonraları romantiklərin patoloji yanlarını ortaya çıxartmaq üçün eyni psixologiyanı mənfi tərəfləri ilə nəzərdən keçirəcəkdi.

İstər özünə, istərsə də Vaqnerə tətbiq etmiş olsun - bu dalğalı, iki dünyalı, amansız instinklərlə həddindən artıq özünü itirmələr arasında gedib gələn bir psixoloji quruluşda gördüyü insanın irəlidə düşüncədə, estetikada və əxlaqda bir yeniləşdirici, adətlərin, duyğu və düşüncələrin hakimi kimi görməsi üçün Nitsşenin başında dərin qarışıqlıqların olmağı lazım idi. (1878-ci ildə belə yazırdı: "Mənim yaratdığım Vaqner portreti onun özünü də aşırı. Mən xəyallarda ola biləcək bir canavar yaratmışdım. Bəlkə də, sənətkarlara ilham verir, - deyə düşünmüşdüm") (c. XI, s. 381)

Məhz indi Nitsşenin həqiqi düşüncəsi ilə ifadə etdiyi düşüncə arasında çox nazik fərqi gördükdən sonra buradakı çox açıq, amma həm də qəribə ziddiyyətin ölçüsünü açıqlamalıyıq. Nitsşe 1874-cü ilə aid qeydlərində nə deyirdi?

Vaqner özünə tərəfdar toplamaq üçün nə etdi? Bu tərəfdarlar arasında müğənni ola-ola, aktyor kimi marağa səbəb olanlar, əslində çox da səsləri olmasa belə yeni bir təsir yaratmağa malik olanlar; musiqiçilər, bir söz ustasından bunları öyrənən-

lär. Sözləri oxumaq elə dahicə olmalıdır ki, əsərin özü hiss edil-məməlidir. Opera orkestri sənətçisi olub da bu işdən sıxılmağa başlayanlar, dinləyiciləri sehrləmək və sərxoş etmək üçün bir sıra çarələr axtaranlar və Vaqnerdən orkestr rəngləri öyrənən-lər; və bütün incik düşmüşlər, hər qarışıqlıqda bir şeylər qaza-nacaqlarını ümid edənlər, hər sözdə “inkişaf” qarşısında həyə-canlananlar, Vaqnerdən əvvəlki musiqidən sıxılmağa başlamış və indi sinirlərini bir xeyli oynadacaq bir şeylər tapanlar. Cəsur və təşəbbüskar olub hər şeydən hirslənib söz dinləməyənlər - bəzən virtuozlar, bəzən bəstəkarlar - ya da ondan asanlıqla əl çəkməyəcək adamlar. Hər cür qeyri-müəyyən reform hərəkəti-nin qaynaşdırdığı yazıçı, rəssam heyəti, azad həyata könül ver-miş rəssamlar. (c. X, s. 446)

Nitsşe bunu da əlavə edirdi:

Yaxşıca düşünək, burada necə bir quruluşa malik olan dönəm özü üçün bir sənət növü yaratmaqdadır. Pozulmaqda olan, nəfəsi kəsilmiş, amansız, formasız, təməlləri üzərində doğru oturmayan, demək olar ki, ümidini itirmiş, uşaqlıqdan əskik olan, həddindən artıq şüurlu, alicənablıqdan yoxsun olan, sərt və qorxaq. (c. X, s. 448)

“Rixard Vaqner Bayroytda” tərifdir. Amma bu tərifin gerçək mənası nədir? Rixard Vaqnerin sənəti bir qəhrəmanlıq məktə-bidir.

Bizə görə, "Bayroytda" müharibənin səhəri gününün müqəddəsləşdirilməsidir. ("Rixard Vaqner Bayroytda", s. 520)

Bəs bu hansı müharibədir? *"Şiddətin, yalanın, ədalətsizliyin, cahilliyin" hökm sürməsinə qarşı gəncliyin verməyi düşündüyü mübarizədir. Vaqner bu mübarizəni özü aparmır, lakin aparılmasına köməklik göstərir.*

Səhnələşdirdiyi müharibələr həyatın gerçək mübarizələrinin sadələşdirilmiş formalarıdır. Onda problemlər insan fəaliyyətlərinin və istəklərinin fəvqəladə dərəcədə qarışıq hesablarının qısaldılmış formalarıdır. Onsuz da, sənətin də böyüklüyü və gerçəkliyi həyatın bilinməzliklərinə qısa və sadə görünən həll variantları görüntüsünü verməkdir. (X, s. 522. Əslində mətnə ümumi olaraq sənət nəzərdən keçirilmişdir, amma yazarın düşüncəsində Vaqnerin sənəti var)

"Etinasızlıqdan və sərxoşluqdan başqa bir şey verməyən" və "pislikləri" unutmaq istəyən çağdaş sənətə qarşılıq olaraq Nitsşe Vaqner sənətini "yeni bir aydınlıq gətirən" olaraq görür⁵².

52 "Rixard Vaqner Bayroytda" s. 535: *"onları aydınlıqdan işıqdan nifrət edirlər, bu yeni işıqdan qaçmaq istəyirlər, amma o arxalarınca getməkdən əl çəkmir, sifətə təbiətindəki sevgiyə görə və onları məcbur edir: "Mənim gizlinlərimdən, sirlərimdən keçməlisiniz" deyərək onlara bağırır, "bu sirlərlə təmizlənəcəksiniz, həyat tapacaqsınız. Sifətə öz qurtuluşunuz üçün sınayın, pis aydınlıq altındakı bu şahidiniz olan tək təbiət və həyat qırıntınızı kənara atın. Sizi götürdüyüm dünya da gerçəkdir. Siz özünüz mənim mağaramı görüb geri döndükdən sonra hansının daha gerçək olduğunu, gün işığının və mağaranın əslində harda olacağını deyəcəksiniz. Təbiət, içərisinə daxil olduqca çox*

Qeyd etdiyi bu çağdaş sənət çox qəribə formada Vaqner sənətinə yaxın görünürmü?

“Rixard Vaqner Bayroytda”da Nitsşenin ən çox üzərində dayandığı məsələ Vaqnerin ilhamında xalq ruhunu əks etdirdiyini qeyd etməsi idi. Süni və əmr altındakı bir cəmiyyətin şeir və öz ehtiyatını dilə gətirərək “xalqın” xilaskarı və qurtarıcısı olduğunu irəli sürür:

Xalqa yazığı gəldiyi üçün inqilabçı oldu. Və bundan sonra onu hər zaman sevmişdi. Öz sənətində müəyyən bir mərhələyə çatmağa çalışdığı kimi xalqa da çatmağa çalışdı, çünki təəssüf ki, bu itmiş, artıq müəyyən edilə bilməyən və ifadə edilə bil-

zəngin, daha güclü, daha işıqlı, daha da sarsıdıcıdır. Alışmış olduğunuz bu həyatda onu heç tanımırsınız. Təbiətin özü olmağı öyrənirik, daha sonra buraxın özünüzü onun əllərinə və mənim sevgim və alovumla birlikdə təbiətin özünə çevirilin.” İnsanlara belə səslənən Vaqnerin sənətidir. Bizə gəldikdə isə bu acınacaqlı günlərin uşaqları olaraq bizim bir üstünlüyümüz var, o da bu səsi hər şeydən daha əvvəl duymaqdır. Bu da çağımızın nə dərəcədə zavallı olduğunu göstərir. (“Rixard Vaqner Bayroytda”, s. 536)

Bu yuxarıdakı keçid çağda ruha bir “yeniləşdirici” olaraq Vaqner sənətinin hansı istiqamətdə məsləhət görüldüyünü izah edir. Daha öncə də diqqət çəkdiyimiz bir nöqtəni qeyd edək. Vaqner sənətindən nifrət etməyə doğru istiqamətləndiyində Nitsşe burada istifadə etdiyi əlamətlərdən başqalarını istifadə etməyəcəkdi. “Təbiətin özü olaq”, başqa cür ifadə olunarsa, imkan verək ruhumuz Vaqnerin musiqisinin təsirindən xilas olsun, şikayət etdiyi şey məhz bu idi. “Çağımızın acizliyi” bu musiqidə öz izahını tapması səbəbindən belə idi. Eyni şeyləri çox quru bir dildə təkrarlayacaq və bundan heç çəkinməyəcəkdi.

məyən xalqda, arzuladığı sənət əsərinin gücünü tək izləyicisi və dinləyicisini görürdü və sənətini ancaq onun anlayacağını bilirdi. ("Rixard Vaqner Bayroytda", s. 550)

Böyük əsərinə səssiz bir şəkildə irəlilədikcə, notları üst-üstə yığdıqca bir şeylər baş verməyə başladı və o da bunları dinləməyə çalışdı. Dostları gəlir bir çox şəxsin içdən-içə razılaştığı hərəkətliliyin xəbərini verirdilər - burada hərəkətə keçən və özünü bəlli etməyə çalışan hələ o "xalq" deyildi, şübhəsiz ki, hələ ona çox vaxt var idi. Bu onun toxumu idi, uzaq, amma insani bir gələcəkdə qüsursuzluğa namizəd olan bir cəmiyyətin ilk həyat qaynağı idi. ("Rixard Vaqner Bayroytda", s. 449)

Sözün qıtası, Vaqnerin əsəri sözün əsl mənasında "xoş xəbər" idi. Özündə gənclik daşıyırdı, xalq vasitəsilə cəmiyyətin yenilənməsi idi. Əslində isə, qeyd dəftərində Vaqner sənətinin xalqla olan münasibətindən necə bəhs edirdi?

Bu nöqtə unudulmamalıdır. Vaqner sənəti bir teatr dilidir. Kamera musiqisi deyil. Xalqa istiqamətlənmiş, ən alicənab ifadəni belə qabalaşdıran bir dil. Daha uzağı hədəf almaq və xalqdakı qarışıqlığı aradan qaldırmaq lazımdır. Məsələn: İmperatorluq marşı. ("Rixard Vaqner Bayroytda", s. 449)

Bu cür duyğu və düşüncə ziddiyyətlərinin örnəklərini daha da artırma bilərik. Yuxarıdakılar kifayət qədər aydınlıqlar. Daha asan həll variantı Nitsşenin daha əvvəl bizə təklif etdiyi, amma bir tərəfli olaraq qəbullanmadığımız bir həlldir:

dəftərlərindəki *Vaqner* adı Vaqneri ifadə edir. Yayımlanmış yazısında isə *Vaqner* adı Nitsşeni. Avropa mədəniyyətini dirildəcək olan odur - Zərdüşt. Təəssüf ki, ən ibtidai psixologiya biliyi belə bu yerdəyişmələrin şüurlu bir hiylə olduğunu ortaya çıxarır. Nitsşe bir instinktlə yerinə keçmək istədiyi qəhrəmanda özünü görmək istəyir. Əslində isə yazısında kimi görmək istəyirsə istəsin, onda öz şəxsiyyətini görmək qədər ağıl və mənəvi baxımdan olan əskiklik düşünülə bilməz. Təbii ki, haqqında danışılan şəxsiyyəti tamamilə silmək imkanı olmadığına görə cizgilər bir-birinə qarışır, düşüncə nə özü olanın, nə özü olmayanın qeyri-müəyyən sahəsində fırlanır. Məhz, bütövlüyü ilə nəzərdən keçiriləndə "*Rixard Vaqner Bayroytda*"nın ikitərəfliliyini görmüş oluruq.

Bu iki istiqamətlilik ilə diqqəti çəkdiyə, "*Rixard Vaqner Bayroytda*"nı hər kəsin də inandığı kimi Vaqner tərifləri olaraq qiymətləndirdiyə, belə bir xəyal qırılığınə uğradıqdan sonra sənət və sənətkar üçün tərif yazmış olmasını bir baxışa görə və bir dərəcədə haqlı da hesab edə bilərik. Ən təhqiredici qeydlərin yanında bunlar, tənqid və müəyyən dərəcədə zarafat daşımalarına qarşılıq yenə də tərif sahəsinə daxil olur.

Musiqi də, dram da, şeir də o qədər də vacib deyil. Teatr isə sadəcə söz çoxluğuudur - amma hamısı birlikdə uzaqdan baxanda eyni səviyyədədir. (c. X, s. 301)

Vaqner almanlardakı sənətlərin tək-tək alınması zövqünü yox edə bilər. Bəlkə bir bütövlük mədəniyyəti baxışının yayılma-

sı, buna da ancaq xüsusi sahələrin bilik və bacarıqlarının birləşməsi yolu ilə çatmağın mümkün olduğu fikri onun sənətinin əks sədası olaraq qiymətləndirilməlidir.

Onda fərqliliklərdə bütövlüyü tutmaq duyğusu var - məhz buna görə də onu bir mədəniyyət daşıyıcısı olaraq görürəm. (c. X, s. 450)

Başqa cür ifadə etməli olsaq, Vaqner sənətini formalaşdıran bütün elementlər, dram, fikirlər, musiqi, şeir, dekorasiya, səhnələşdirmək tək-tək nəzərdən keçirildiyində fərqli bir dəyər daşıyırlar. Nəhəng təsirə malik olmaq üçün bunların yan-yanaya gəlməyi estetika baxımından heç də saf olmayan şübhəli bir nəticə verir. Necə ki, bütün bu elementlərini fəvqəladə cəsarətlə bir araya gətirmək təşəbbüsü, bu sənətlərin hər birinin öz güclərini bir əsərdə birləşdirməkləri böyük bir şey olardı və ağırlıqlarını müəyyən edərdi. Daha artığı da var təbi ki. Vaqner yaradıcılığının yeni bir din, yeni bir siyasət, yeni bir əxlaq mərkəzi olaraq planlamış və təqdim etmişdi. Yaradıcılığı ilə universal bir yenilikçi olmaq istəmişdi.

Bütün insan mədəniyyətini və quruluşunu tamamilə yeni bir səbətə tökmək və düzəltmək çağımız üçün həyati bir ehtiyac olsa da, Vaqnerin daha böyük olmaq üçün bunun gerçək şərtlərini və istiqamətini də anlamış olmağı vacib deyil. Sırf qaçınılmaz olduğunu anlamağı və bunu sınımış olmağı kifayət edir. Əsas olan bütün sənətlərin hər birinə vasitələrinin indiyə qədər yükləmədiyi vəzifələr vermiş olmağı, nə dərəcə-

də məcburetmiş, nə dərəcədə irəlində təkrarlanmayacaq olsa da onların estetik quruluşlarını sorğulanmağı və bu yolla mədəniyyətin, adətlərin və cəmiyyət nizamının hər yanının sorğulanmış olmasıdır. Çünki Vaqner bütün estetik gücləri öz sahələrindən öz əənəvi intizamlarından və məqsədlərindən çəkib çıxarmış və böyük bir “improvizasiyaçı” olaraq öz əsərinin sintezini aparmışdır. Bu sintez nə dərəcədə qaba və möhkəmlikdən uzaq olursa olsun, Vaqner “*dünyanı daha da sadələşdirən*” olaraq xatırlanmağa dəyər biridir. (“*Rixard Vaqner Bayroytda*”, s. 524) Bu adlandırma böyük təşəbbüs-karlıqların və yeniliklərin başlanğıcını hərəkətə gətirənlərə verilən addır.

Məhz, Nitsşeyə əlinə qələm alaraq Vaqnerə tərifi yazdıran az-çox şüurlu bu düşüncələrlə buna əlavə olunan xatirələr və dostluqdan qaynaqlanan emosional səbəblərdir. Bu tərifdə öz anlayışlarını, xəyallarını, öz şəxsiyyətini çox da səmimiyyətsizlik olmadan Vaqnerə köçürdüyünü də görməkdəyik. Bu həqiqətən inqilabçı və daha irəlini görən bir düşüncə sayılır. Bu düşüncəni tənqid edə bilmərik, amma sırf fikir olaraq onu müdafiə etməkdən də çəkinməliyik. Bu düşüncə “*Rixard Vaqner Bayroytda*”nın ümumi bir şərhinə imkan verir. Beləliklə, bu tərifi mətni ilə Nitsşenin qeydlərinin qarşılaşdırılmasından çıxan məntiqi və əxlaqi skandalı böyük ölçüdə azaldır.

III

Nitsşe, “*Rixard Vaqner Bayroytda*”da bütün bunlardan əlavə olaraq musiqi haqqında diqqətə dəyər iki mümkün anlayışı da qeyd edir. Birincisi, musiqi sənətinin üstünlüyü haqqında daha əvvəldən bilinən düşüncələrin bir qədər genişləndirilmiş formasıdır. Bunları sərhədli estetik problem çərçivəsində nəzərdən keçirsək də, (musiqi ilə dramın əlaqələri) insanlar arasındakı əlaqələri yeni bir yola istiqamətləndirəcək musiqinin bir təsir gücü olduğunu Nitsşenin ümid etdiyi kimi ümid etməyin tutarlı formada müdafiə olunmasında bir qədər çətinliyə düşəcəyimizi düşünür:

Mədəniyyətlərin inkişaf etdiyi ölçüdə bir səfalətin də yayıldığını görürük. Hər yerdə dil xəstəliyə məruz qalıb və üzərinə insanlığın inkişafı haqqında bu qorxunc xəstəliyin ağır yükü minməkdədir! (“Rixard Vaqner Bayroytda”, s. 525)

Bu xəstəlik budur: dilin ən ibtidai məqsədi duyğuların ifadəsidir, amma elmin və mədəniyyətin inkişafı ilə dil mücərrəd olanın xidmətinə qaçacaq vəziyyətə gəlib. Və bu sahədə o dərəcədə qurulaşmış ki, bu ibtidai mahiyyətini itirib və tək mövcudluq səbəbinin köməyinə “gedə bilməyəcək” vəziyyətə gəlib. *Əzab çəkənlər (insanlar) həyatın ən sadə əzablarını bir-birinə izah edə bilməyəcək vəziyyətə gəliblər.*

Daha sonra, dil təbiətlə olan əlaqəsini də itirdiyi üçün insanların düşüncələrini dəyişdirən bir gücə çevrilmişdir. Qə-

libləşmiş fikirlər zəngin rezonanslı sözlərin, səmimi düşüncələrin yerini almış və bir sıra süni beyinlər yaratmışdır.

Bu dərəcədə yara almış insanlığın qulağında bizim alman bəstəkarlarımızın musiqiləri cingildədiyində nələr eşidirik? Ən gerçək olan duyğuları, hər cür qəlib düşüncəsinin əksi olan, insanı insana yadlaşdıran, başa düşülməz vəziyyətə gətirən süni-liyin düşməni gerçək duyğunu. Bu musiqi həm təbiətə dönüşdür, həm də təbiətin saflaşması və dəyişməsidir. Çünki hər kəsdən daha çox sevgi dolu insanların ruhunda bu təbiətə dönüş məcburiyyəti cücərir və onların sənətində təbiət sevgiyə çevrilir.

Burada Nitsşedən soruşa bilərik: Hötenin və böyük alman şairlərinin şeirlərində dil qəlbin sirlərini anlada bilməyəcək dərəcədə xəstədirmi? Çox güman ki, bu bir anlayışdır, anlayış olaraq da romantik dönəmin ram edilə bilməyən xüsusiyyətlərindən biri olaraq görülməlidir. Amma yönəlmənin özü olduqca önəmlidir, çünki bu yönəlmə insanı şeirin vəzifəsini musiqiyə vermək yanlılığına qədər aparır.

Nitsşe qeyd edə bilər ki, şeir artıq öz vəzifəsini yerinə yetirə bilmir. Bəlkə, hissiyyatların daha qabalaşmış olması, musiqinin daha real həyəcanların vərdişlərini gətirməsi, şeirin daha gizli ritmlərinə, ağıla istiqamətlənmiş incəliklərinə qarşı reaksiyaları kobudlaşdırılıb?

Haqqında danışdığımız anlayışlardan ikincisi mövzu olaraq köhnə musiqi ilə yeni musiqinin müqayisəli keyfiyyətlə-

rini nəzərdən keçirir. Nitsşe bu dövəndən etibarən bu müqayisəni get-gedə daha da formaya salacaq və bu onun musiqi haqqındaki düşüncələrinin əsasına çevriləcəkdir. Hələ indiki andan etibarən bu məsələdə daha usta və dərin, amma Vaqneri tərifləmək cəhdlərinin pozmuş olduğu bir görüşə sahibdir.

Bu görünüşdə Nitsşe qeyd edir ki, Bethovəndən əvvəlki musiqi, sərhədləri müəyyən olunmuş bir həssaslıqdan ilhamlanırdı və sadəcə olaraq bu sahənin ifadə imkanlarından istifadə edirdi. Eyni parça daxilində iki ayrı keyfiyyətdə və ayrı rəngdə həssaslıq ola biləcəyini düşünmək istəmirdi, çünki bu, ümumidən qopmaq mənasına gəlirdi. Uzun və əskiksiz bir musiqili inkişaf dövrünü bəsləyəcək ruhi vəziyyət sərt ziddiyyətləri daşıya bilməzdi. Buna görə də, köhnə musiqi ancaq ciddi və sabit duyğuların ifadəsini üzərinə götürürdü. Sərtliyi də məhz burdan gəlirdi.

Həyat istiliyinin qaynaqlandığı ziddiyyətlərə doğru ilk addımlar eyni parça daxilində iki fərqli duyğu keyfiyyəti daşıyan, biri güclü, maskulin, digəri isə daha yumşaq, feminen olmaqla iki ayrı məzmunun istifadə olunması ilə atılmağa başlandı (bilindiyi kimi simfoniya növü yaradıcı məzmunların bu ikili təbiətinə əsaslanmaqdadır və çoxu sənətkar üçün qəlibləşmiş şərt deyildi. Əvvəlki dövrlərin tragediyasındakı yer və zaman birliyində olduğu kimi. Amma əşyanın təbiətindən gələn, aqlın əmr etdiyi şeydir, dramdakı hadisə birli-

yi kimi) *Bethoven*, deyə davam edir Nitsşe, *musiqini yeni bir dillə, o vaxta qədər danışılmayan arzuların dili ilə danışdıran şəxs oldu*. Ancaq özünü ənənəvi formadan məsul hiss etdiyi üçün demək istədikləri ilə danışılan dilin kökdə bir-biri ilə uyuşmamasının problemlərini də yaşamalması oldu. Çünki arzular təməl etibarilə drama əsaslanır, həm ruhun bütövlüyü ilə, həm də özü ilə mübarizə vəziyyətindədir. Zirvələrə çıxan, daha sonra çökməyə başlayır. *Bir ümidə doğru* yüksəlir, ümitsizliyə doğru düşür. Bir yandan yalvarır, bir yandan da rədd edir, heyran, yaxud da lənətləyəndir. Ənənəvi forma özünə sadıq olan davamlılıq göstərən bir ruhu əks etdirən nizamlı və görkəmli bir xətt izləyir.

Nitsşe Bethovenin son dönəm əsərlərində musiqinin o vaxta qədər təzyiqlə altında saxladığı bu problemdəki çətinliyi düzgün və cəsarətli bir şəkildə izah edir. Arzunun fırtınalı inkişafında, müstəqil bir sıra hissələr, bəzi cümlələr seçdiyini, bunları instrumental musiqinin ard-arda gələn parçaları içərisində incəliklə bir-birinə bağladığını, aralarındakı əlaqəni və bütün olanı düşünməyi, beləliklə də, hər parçanın forma bütövlüyünün sərhədlərini aşan azadlığından yığıb-yığışdırmağı dinləyiciyə həvalə etdiyini qeyd edir. Nitsşe musiqi tarixinin bu qısa xülasəsindən yola çıxaraq musiqi sənəti sahəsində çata biləcəklər məqsədin nə olduğunu müəyyən edir və bunun Vaqner tərəfindən yerinə yetirildiyini qeyd edir:

Vaqnerin bütün cəhdləri aydınlığı təmin edəcək çarələr tap-

maq uğrındadır. Bunun üçün köhnə musiqinin xidmətinə can atdığı mənəvi vəziyyətlərinin, vərdislərinin dar çərçivəsini aşmaq və duyğu ilə arzusunun, ehtirasın səsə çevrilmiş forması olan musiqisini konkret bir mənaya malik olacaq şəkildə silahlandırmaq idi. Vaqnerdən əvvəlki musiqi onun musiqisi ilə müqayisə ediləndə sərt və əskik qalır, sanki onu bütün tərəfləri ilə birlikdə təhlil etmək ayıb bir işmiş kimi, buna haqqımız yoxmuş kimi görünür. Vaqner duyğuların hər dərəcəsini, hər incəliyini böyük qətilik və qərarlılıqla ovuclarına alır. Ən yumşaq, ən uçu-cu, ən həzz verici duyğuları nəzərdən keçirir. Onu əldən qaçırmaqdan qorxmadan, sanki sərt və dayanıqlı əşya imiş kimi, bizə görə isə, əldən uçub gedəcək bir kəpənək kimi olan bu duyğunu sıx bir şəkildə saxlayır. Musiqisi heç bir zaman üçün bulanıq deyil, həyəcanların qeyri-müəyyənliyini heç vaxt daşımır. Onun vasitəsilə dilə gələn hər şey - insan, təbiət - nə olursa olsun, hər ehtiras, arzu qarşısızalmaz bir formada nəzərə çarpır. Fırtına, od onda şəxsi iradənin müthiş bir gücü olaraq ortaya çıxır. ("Rixard Vaqner Bayroytda", s. 569)

Vaqner musiqisinin bu cür təyin edilməsi bizi daima üzərində düşündüyümüz məsələyə gətirir: Ziddiyyət və uyğunluq. Tərif niyyəti ilə burada bəhs edilənlərlə satirik niyyətlə eyni şeylərin bir qədər kənardə deyilməsi arasında ziddiyyət... Həm tənqidə, həm də heyranlığa qaynaq olan keyfiyyətlər arasındakı uyğunluq...

Bu "aydınlıq", bu qətilik, bu "doğruluq" ya da musiqi ilə

mümkün olanı ifadə etmək Nitsşenin Vaqnerdə qüsurlu gördüyü şeylər deyildimi? Ehtirasların hərəkətliliyini mümkün olduğu qədər çılpalıqlığı ilə rəsm etməyə çalışmaq Vaqnerin musiqi imkanlarının sərhədlərini aşdığını, onun varlığına hücum etdiyini qeyd etməmişdirmi? Və hər şeyi rəsm etmək, hər şeyi - hətta musiqiyə ən az uyğun şeyləri belə təqlid etmək üçün özünə bir musiqi dili yaradarkən keçmişin musiqisindən bir sıra istinadlar apardığını qeyd etmirmiş?

Vaqner kimi bir sənətçinin bunları gerçəkləşdirməsi üçün əmrində öz inkişafının ən yüksək mərhələsinə gəlmiş bir musiqinin olmağı və bir çox duyğunun bu musiqidə özünü tapmağının asan formada tanınan, bilinən bir ifadə gücünə çatmağıdır.

Bu həqiqətən belədirsə, *“konkret duyğuların bu köhnə musiqisi”* Vaqnerə musiqi dilinin elementlərini təmin etməkdə idi. Vaqner musiqisi də bunlardan istifadə edən mozaikadan başqa bir şey deyildi, ancaq almış olduğu bu elementlərin sonsuza qədər iç-içə girməsindəki qarışıqlıqda bir yenilik var idi.

“Üslubu olmayan bir təbiət incəsənətin işinə yaramır”, - deyirdi Nitsşe. Bu sözdə Bethoven üçün təzyiq və məcburiyyət olmuş olan yüksəklik hissənin olduğu mənası gizlənilir. Bethoven musiqinin bağrına azğın duyğular və ehtiraslar seli salmış ola bilər, amma əsl böyüklüyü onu daşırmamaqdır. Axıntının gücünün kənardakı qayaların müqaviməti ilə ortaya çıxması

kimi gözəl musiqinin “tərifinin sərxoşluğu” da onu tənzimləyən forma və tərz, üslubunun görkəmi və bükülməz biləyində ucalır. Ehtirasa üslub vermək - sənət bu demək deyilmi?

IV

Nitsşenin gənclik illərindən otuz yaşına qədər musiqi haqqındakı estetik düşüncələri bunlardır. Məqsədimiz bu düşüncələrin yer aldığı əksəriyyəti dağınıq və qeyri-müəyyənlik daşıyan mətnləri qarşılaşdırmaq və aydınlığa qovuşdurmaqdır. Vaqnerin musiqidə meydana gətirdiyi həm yaradıcı, həm dədağıcı təsirlər nəticədə ümumi anlayışların altüst olduğu və əgər bu anlayışların yenidən həyata qaytarmaq üçün musiqinin qaydalarını, şərtlərini və estetik məqsədlərini sıx bir şəkildə araşdırmasaq, musiqinin bu təsirlər nəticəsində qısırlaşacağı düşüncəsini bizimlə birlikdə paylaşanlara bu mətnlər daha da maraqlı görünəcək.

Çox vaxt ağılıma bu mənasız şübhə gəlir.
Görəsən, Vaqnerin musiqidə bir istedadı varmı?

Gənclik çağlarımda Vaqnerin musiqisindən anladığımla Vaqnerin özünün heç bir əlaqəsi yoxdur. Bunu hər hansı psixoloq da təsdiq edə bilər. Dionisçi musiqini ifadə etdiyimdə mən eşitdiyim musiqini ifadə edirdim və bütün bunları özümdə daşdığı yeni ruhun göstərdiyi rolda öz anlayışıma çevirmiş və formaya salmışdım. Psixoloji mənə baxımından dəqiq olan, bütün paraqraflarda haqqında danışılan mən özüməm. Vaqnerin adının çəkildiyi hər yerdə düşünmədən ya mənim adımla, ya da "Zərdüşt"ün adını qoya bilərsiniz. Burada təriflənən sənətkar mənim daxilimdə Zərdüştədən daha əvvəl var olan ozandır. Ən dərinlərinə qədər portreti çəkilmişdir və Vaqnerin gerçəkliyinə bir an belə olsun toxunmur. Vaqnerin özü belə bunu hiss etmişdi və orda özünü görməmişdi.

Mənim yaratdığım Vaqner portreti onun özünü də aşır. Mən xəyallarda ola biləcək bir canavar yaratmışdım. Bəlkə də, sənətkarlara ilham verər deyə...

Pyer Lasser (186- 1930)- Fransız ədəbi tənqidçi.

Romantizmə qarşı neoklassik cərəyanın nümayəndəsi olmuş və romantizmi ciddi şəkildə tənqid etmişdir.

Universitet təhsilinin modernləşməsinə qarşı klassikliyi və bəşəri elmləri müdafiə etmişdir.

Məşhur əsərləri içində "Fransız musiqisinin ruhu", "Fransız Romantizmi", "Musiqi zövqünün fəlsəfəsi" yer alır.