

Friedrich Nietzsche

FRIEDRICH NIETZSCHE

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu

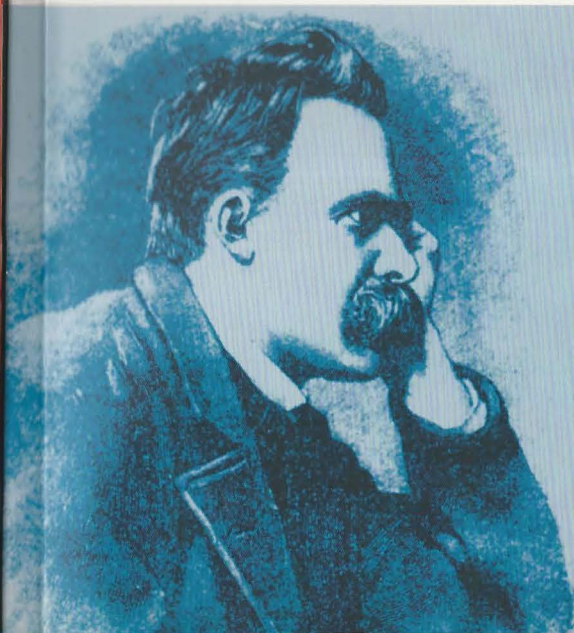
1

BÜTÜN
YAPITLARI

say

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu

say



MÜZİĞİN RUHUNDAN TRAGEDYANIN DOĞUŞU

Friedrich (Wilhelm) Nietzsche

(d. 15 Ekim 1844, Röcken – ö. 25 Ağustos 1900, Weimar, Almanya)

Alman asıllı İsviçreli filozof, ilkçağ uzmanı, kültür eleştirmeni ve şair. Babası da, dedesi de papaz olan Nietzsche, klasik öğrenimini ünlü din okulu Schulpforta'da yaptı. 1869'da Basel Üniversitesi klasik filoloji profesörlüğüne atandı. Nietzsche, eski metinlerin okunmasından kaynaklanan felsefi sorunlara açık tutumuyla zaman içinde öbür filologlardan ayrıldı. Özellikle trajedi konusunda, Yunanlılarda sanatla dinin ve sanatla sitenin birliğini kavramak gerektiğini gösterdi. Ocak 1872'de yayımlanan ve Yunanlıların Dionysosçu yanını ilk kez ortaya koyan *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu* adlı ilk yapıtı, onun Alman filoloji çevrelerince dışlanmasına yol açtı. Yapıt, özgün karakteri ve özellikle yazarın, çağdaş kültüre ilişkin sorunlar üzerindeki kişisel görüşleriyle sarsıcı bir nitelik taşıyordu. Yapıtta filolog, gidecek bir estetikçi, hatta bir filozof ve bir ahir zaman peygamberi halini alıyordu.

1874'ten itibaren Nietzsche, sürekli baş ağrılarından yakınmaya başladı. Aynı yıl, iki yıllığına fakültesinin dekanlığına atandı. Mayıs 1879'da sağlık nedenleriyle istifa etmek zorunda kaldı. Bundan böyle, on yıllık öğretim görevinden dolayı kendisine bağlanan emekli aylığı ile kanton yönetiminin bağışları tek geçim kaynağını oluşturdu. *Menschliches, Allzumenschliches* (İnsanca, Pek İnsanca) adlı yapıtının ilk iki cildini tamamladı. 1873-1876 arasında *Unzeitgemasse Betrachtungen* (Çağa Aykırı Düşünceler) adlı dört ciltlik yapıtını yayımladı. Daha sonra yaşamı, bir kentten öbürüne göçmekle geçti; Marienbad, Rapallo, Roma, Nice, Venedik, Torino, Sils-Maria. Yapıtlarını bu göçebeliği sırasında yazdı. Wagner'le olan dostluğu, bestecinin *Menschliches, Allzumenschliches*'in ilk cildini, filozofun da *Parsifal*'i yermesi üzerine son buldu (1878). Tüm aldatınacaları açığa vurmak ve tüm önyargıları yıkmak isteyen Nietzsche, 1881'de *Morgenröte*'yi (Tan Kızılığı), 1881-87'de *Die fröhliche Wissenschaft*'ı (Şen Bilim), 1883'te *Also sprach Zarathustra*'nın (Böyle Buyurdu Zerdüşt) ilk bölümünü yayımladı. 1885'e kadar bu sonuncu yapıtını yazmaya devam etti. 1886'da *Jenseits von Gut und Böse* (İyinin ve Kötünün Ötesinde), 1887'de de *Zur Genealogie der Moral*'i (Ahlakın Soykütüğü Üstüne) yazdı ve yayımladı. 1888'de *Götzen-Dämmerung*'u (Putların Alacakaranlığı, kitap ertesi yıl basıldı), *Der Fall Wagner* (Wagner Olayı, Eylül 1888'de basıldı) ve *Der Antichrist*'i (Decal, 1888'de basıldı) yayımcıya gönderdi. 1889'da, Torino'nun bir sokağında aniden yere yıkıldı. Jena'da hastaneye yatırıldı. Önce annesi onu yanına aldı, sonra kız kardeşi Elisabeth Förster-Nietzsche, kardeşini Weimar'daki evine götürdü. Nietzsche, yaşamının sonuna kadar hiç konuşmadı. Yalnız zaman zaman zekâ belirtileri gösterdi. 1888'de *Nietzsche contra Wagner* (Nietzsche

che Wagner'e Karşı); 1888'de *Ecce Homo* adlı yapıtları yayımlandı. 1886'dan beri yazmakta olduğunu arkadaşlarına söylediği *Der Wille zur Macht* (Güç İstenci) adlı yapıtından taslaklar, aforizmalar ve parçalar kalmıştır.

Nietzsche'nin özgün yanı, Batı uygarlığının temel felsefi sorunlarını köktenci bir kuşkuyla ele almasıdır. Nietzsche, bilginin (bilim), varlığın (Batı'ya özgü apaçık hakikatler) ve nihayet eylemin (ahlak ve siyaset) yeniden sorun haline getirilmesine olanak sağladı. Kantçı eleştirinin sonucunu daha ilerilere vardırarak Nietzscheci eleştiri, giderek Kantçı eleştirinin kendisine yöneldi; aklın sözde önsel kategorilerini kabul etmeyerek bunların, bedensel ve sosyoekonomik kökenli, salt 'yaşamsal' zorunluluklardan başka bir şey olmadığını ileri sürdü. Nietzsche, bilimsel hakikat de dahil olmak üzere, her türlü hakikatin içyüzünü ortaya çıkardı; insanın ayırt edici özelliği olan icat gücünü ve aynı zamanda yeniliğe karşı direnişini (yabancı olduğu şeyi 'barbarca', kendi aklına uyduramadığı şeyi 'akıldışı' diye niteleyen o değil midir?) göstermeye çalıştı.

Nietzsche'den yoğun biçimde etkilenen düşünür ve sanatçılar arasında, edebiyat alanında Thomas Mann, Hermann Hesse, André Gide, D. H. Lawrence, Rainer Maria Rilke ve William Butler Yeats; felsefe alanında Max Scheler, Karl Jaspers, Michel Foucault sayılabilir. Psikoloji alanında ise başta Sigmund Freud olmak üzere Alfred Adler ve Carl G. Jung, birçok görüşünü Nietzsche'ye borçlu olduklarını belirtirler.

Başlıca Yapıtları:

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik, 1872,); *David Strauss, İtirafçı ve Yazar* (David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller, 1873); *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine* (Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben, 1874); *Eğitimci Olarak Schopenhauer* (Schopenhauer als Erzieher, 1874); *Richard Wagner Bayreuth'da* (Richard Wagner in Bayreuth, 1876); *İnsanca, Pek İnsanca* (Menschliches, Allzumenschliches, 1878); *Tan Kızılığı* (Götzen-Daemmerung, 1881); *Şen Bilim* (Die fröhliche Wissenschaft, 1881-1887); *Böyle Buyurdu Zerdüşt - dört bölüm* (Also sprach Zarathustra, 1883-85); *İyinin ve Kötünün Ötesinde* (Jenseits von Gut und Böse, 1886); *Ahlakın Soykütüğü Üstüne* (Zur Genealogie der Moral, 1887); *Dionysos Dithyrambosları* (Dionysos-Dithyramben, 1888); *Wagner Olayı* (Der Fall Wagner, 1888); *Putların Alacakaranlığı* (Götzen-Daemmerung, 1888); *Nietzsche Wagner'e Karşı* (Nietzsche contra Wagner, 1888); *Deccal* (Antichrist, 1888); *Ecce Homo* (Ecce Homo, 1888).

Say Yayınları Nietzsche Kitaplığı:

1) *Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu*; 2) *Tarihin Yaşam İçin Yararı ve Yararsızlığı Üzerine*; 3) *Putların Alacakaranlığı*; 4) *Tan Kızılığı*; 5) *İyinin ve Kötünün Ötesinde*; 6) *İnsanca, Pek İnsanca* (1. Kitap); 7) *Şen Bilim (Şiirler)*; 8) *Wagner Olayı/Nietzsche Wagner'e Karşı*; 9) *Ahlakın Soykütüğü Üstüne*; 10) *Eğitimci Olarak Schopenhauer*; 11) *Ecce Homo*; 12) *Yazılmamış Beş Kitap İçin Beş Önsöz-Yunanlıların Trajik Çağında Felsefe*; 13) *Richard Wagner Bayreuth'da*; 14) *Dionysos Dithyrambosları*; 15) *Öğretim Kurumlarımızın Geleceği Üzerine*; 16) *Şen Bilim* (Ana Metin 1); 17) *Yunan Tragedyası Üzerine İki Konferans*; 18) *David Strauss-İtirafçı ve Yazar*; 19) *Böyle Buyurdu Zerdüşt*; 20) *Deccal*; 21) *İnsanca Pek İnsanca* (2. Kitap); 22) *Gezgin ile Gölgesi*; 23) *Güç İstenci*

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu

Almancadan Çeviren:
İsmet Zeki Eyuboğlu

Say Yayınları

Friedrich Nietzsche / Bütün Yapıtları 1

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu / Friedrich Nietzsche

Özgün Adı: Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik

ISBN 978-975-468-061-4

Sertifika No: 10962

Türkçe Yayın Hakları © Say Yayınları

Bu eserin tüm hakları saklıdır. Yayınevinden yazılı izin alınmaksızın kısmen veya tamamen alıntı yapılamaz, hiçbir şekilde kopyalanamaz, çoğaltılamaz ve yayımlanamaz.

Yayın Yönetmeni: Aslı Kurtsoy Hısım

Almancadan Çeviren: İsmet Zeki Eyuboğlu

Baskı: Kurtiş Matbaası

Topkapı-İstanbul

Tel.: (0212) 613 68 94

1. Baskı: Ataç Yayınları, 1963

6. Baskı: Say Yayınları, 2003

7. Baskı: Say Yayınları, 2005

8. Baskı: Say Yayınları, 2009

9. Baskı: Say Yayınları, 2011

Say Yayınları

Ankara Cad. 22/12 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul

Telefon: (0212) 512 21 58 • Faks: (0212) 512 50 80

e-posta: say@sayyayincilik.com • www.sayyayincilik.com

Genel Dağıtım: Say Dağıtım Ltd. Şti.

Ankara Cad. 22/4 • TR-34110 Sirkeci-İstanbul

Telefon: (0212) 528 17 54 • Faks: (0212) 512 50 80

e-posta: dagitim@saykitap.com • online satış: www.saykitap.com

İÇİNDEKİLER

Birkaç Söz (İsmet Zeki Eyuboğlu)	7
MÜZİĞİN RUHUNDAN TRAGEDYANIN DOĞUŞU	15
Birinci Bölüm	17
İkinci Bölüm	23
Üçüncü Bölüm	27
Dördüncü Bölüm	31
Beşinci Bölüm	35
Altıncı Bölüm	41
Yedinci Bölüm	45
Sekizinci Bölüm	51
Dokuzuncu Bölüm	59
Onuncu Bölüm	67
On Birinci Bölüm	71
On İkinci Bölüm	77
On Üçüncü Bölüm	85
On Dördüncü Bölüm	89
On Beşinci Bölüm	95
On Altıncı Bölüm	101
On Yedinci Bölüm	107
On Sekizinci Bölüm	113
On Dokuzuncu Bölüm	119
Yirminci Bölüm	129
Yirmi Birinci Bölüm	133
Yirmi İkinci Bölüm	141
Yirmi Üçüncü Bölüm	147
Yirmi Dördüncü Bölüm	153
Yirmi Beşinci Bölüm	159

(II. Basım İçin) BİRKAÇ SÖZ

Bu bir önsöz değildir, sevmem önsözü, yazarla okuyucu arasına girmek istemem de ondan. Bütün önsözler yanıltıcıdır; yazana, onun işlediği konuya, bakış açısına göredir, kendinedir. Dahası, okuyucunun düşüncelerine kendi anlayışınca yön vermeye kalkışmadır, böyle bir izlenim uyandırmadır.

Ben, burada, yurdumuzda yeni yeni okunmaya, aranmaya başlanan Nietzsche'nin düşüncelerine şöyle topluca bakmak, onu yapıtlarından edindiğim izlenimlerin ışığında, anladığımı yansıtmak istiyorum. Buna da bir tür önsöz diyenler çıkabilir, ne denli önsözden kaçınılsa bir yerde onun içine düşmekten kurtaramaz kendini kişi. Ancak benim burada söylediklerim bu çeviriden çok yazarının genel düşünce düzeyiyle ilgilidir. Nietzsche, bizim alışageldiğimiz belli bir düzen içinde kalan, düşünceleri arasında sürekli dizgesel bir bağlantı kurmaya özen gösteren, kendi kendini sınırlandıran bir aydın değildir, öyle olmamak için de özel bir çaba göstermiştir besbelli. Batı aydınları içinde alabildiğine düşünen, olaylara, kültürel sorunlara, toplumsal çalkantılara, iniş-çıkışlara bağımsız bakan birisidir. Bu yüzden onu sınırlı, değişmeyen bir açıdan görmek elde değildir. Nietzsche acıyı sevmeyen, bakışlarını çevre boyutlarına göre biçimlendiren kişidir. Dahası o, dağınıklıklar içinde bir bütündür, kendini oluşturan öğeleri varlığının kapladığı bütün alana yaymış, aralarında görünüşe da-

yalı bir bağlantının bulunmamasına özel bir özen göstermiş gibidir. Nietzsche derinleşirken bile yüzeye yayılmayı, dikey yönde değil de düzlem niteliğinde aşağılara inmeyi sever. Onun sivriliği yüzeyinin genişliğiyle orantılıdır. Derinlikle sıklık, yüzeysellik darlık gibi karşıtlıklar onun düşüncesini biçimlendiren odaklar arasında önemli bir yer tutar. Onun en ilginç yanı donmuş, değişmezlik kazanmış eski geleneklere, düşüncelere karşı benimsediği yıkıcı tutumdur. O, eskinin içinde yeni, yaratıcı olanı, evreni yansıtanı sever. Öteki büyük Alınan düşünürleri gibi kendini belli, değişmez bir görüşün içinde buruk davranışların boyunduruğu altına koymak istemez. Bundan ötürü ölçüsüz olduğu, gelişigüzelliklere kapıldığı sonucu çıkarılmasın. Onun yazılarını okuyanların boyuna yeni, ilgi çekici düşüncelerin enginliğinde uçtuğunu görmeleri olanaksızdır. Nietzsche yeninin ardında koşarken eskinin eskimeyen, yaratıcı, geliştirici, boyuna yeni kalan gücünden yararlanmayı bilir, onun gözünde yeninin kopuşlu, inişli-çıkışlı aşamaları yoktur, yeni sürekli bir yükselme sürecidir. O, bir sürekli oluşun, gelişmenin içinde yer almasını bilen, bunun için didinen kişidir.

Batı düşüncesine Nietzsche'nin getirdiği yeniliklerden biri de budur, bu değişken tutumdur. O, düşüncelerin gerçeklikten kopmuş kapalı evreni içinde kalmaktan kaçınır, bir nesneye çakılıp kalmayı, bir odağa bağlanmayı sevmez, durmadan, durdurucudan, yerinde sayıcıdan kaçınır. Bu bakımdan Nietzsche bir akışın düşünürüdür. İşte onu "üstinsan" dediği korkunç varlığı bulmaya, aramaya iten davranış da budur. "Üstinsan" evrenin yaşam akışı içinde doğanın tükenmeyen, boyuna güç kazanan, yenileşen, geleceğe doğru yaratıcı bir özlemle atılan, bütün varlık evrenine açılan, evren sorunlarını, oluşun gizemlerini bir çırpıda kavrayan en üstün yaratıcı erktir. Doğa onunla düşünür, yaratır, onun sesinde dile gelir, anlam kazanır, kendini bir eylem varlığı olarak görünüş alanına çıkarır. "Üstinsan" doğanın düşünen özüdür, seven yüreği, gö-

ren gözüdür. Onun yüzyıllar içinde, arada bir, ortaya çıkışı, kendini insanlığa yön veren, düzen getiren bir atılım odağı niteliğinde düşünörlere, sanatçılara, tüm aydınlara sunması bu özelliğı nedeniyledir. Boşuna aramamış Batı aydınları bu “üstinsan”ı kendi tarihlerinin sergilediğı uygarlık alanında. Ancak, onu açıklamaya anlatmaya kalkış biçimleri, yöntemleri tutarlı olmamıştır. Onlar “üstinsan”ı doğanın içinde, doğadan kopuk bir varlık diye düşünmüşler, düşlere, kuruntulara kapılmışlar, görüntülerin, yanılsamaların ardından koşadurmuşlar. “Üstinsan”ı doğanın içinde, evrenin yüreğinde bir atılım varlığı, yaratmaya yönelik bir girişim odağı olarak görmek gerekir. O, evrenin biricik *mens cogitans*’ıdır (düşünen baş).

“Üstinsan” evrenin uçsuz bucaksız alanında, uzayın sonsuzluğunda sayısız yaratma eylemlerine katılan bir yüce gücün, kişi biçimine dönüşmüş simgesi niteliğindedir. Bir yöreyi yakıp yok ettikten sonra, kendi de bu yok ettiklerinin içinde yok olan kıvılcım gibidir. Bir İran ozanından aktardığım bu benzetme, “üstinsan”ın yaratıcı gücüyle kendini tüketişi, tükettiğinin içinde yaratıcı başarının en verimli ürününü ortaya koyarak, onun özünde kendini biçimlendirişini dile getirmek içindir. “Üstinsan” bir üstatılımdır tarihin gelişim sürecinde. Öte yandan salt anlayıştır, salt erktir, sonsuzluğun gidişinde yarışa girerek ereğine ulaşmış bir varlıktır, doğanın özünde ileriye doğru atılıma geçmiş yaratıcı istençtir.

Nietzsche’nin düşünceleri derli toplu bir düzen içinde, bir bütünlük niteliğinde sunulmadığından onu alışlagelen anlayış ölçöleri içinde kavramak, açıklamak kolay değildir. Belli görüşlere bağlanmayı sever birçok felsefe tarihçisi, bu yüzden Nietzsche’yi bilge saymaz, yazılarında onun adını bile anmazlar. Oysa Nietzsche düşünceleri bakımından bir çağın değil zamanın aydını, düşünürü durumundadır. Gelenekleri dinlemez, eskiye bağlı, çakılı görüşlerden iğrenir, ürker boyuna. Onun anlayışına göre önemli olan, kişinin varlığı içinde, yaratıcı, yeniden doğurucu güçlerle donanandır. Kişiyi Sokrates gi-

bi, Spinoza gibi, Kant gibi belli bir yetinin varlığı olarak, belli bir düşüncenin yatağında uzanmış olarak görmez, onun benimsediği aydın örneğinin, düşünürün yatağı yoktur, evrenin enginliğinde yarıya koyulmuş bir koşu alanı vardır.

Nietzsche kişiyi, doğa olaylarının sürekli akışında eylemde bulunan bir öz, evreni bütün devinimlerin, kımıldamaların, yaratmaların içinde bitmeyen ahlamlardan oluşmuş bir erk yumağı diye anlar. Sanat böyle bir evrenin, sıradan kimseleri aşan yaratma olayıdır. Nietzsche'ye göre düşüncenin, sanatın, yaratmanın, şiirin ana kaynağı, temel kucağı doğadır, bizi çevreleyen, besleyen, bir bakıma bize eylemler içinde yol gösteren varlıktır. Bilmek, doğayı anlamak, kişinin kendini kavramak, onun evrendeki sınırlarını tanımaktır. Bu engin yetiler dolayısıyla sanat doğanın özünden sesler getiren, daha doğrusu evreni yansıtan, onun yaratıcı gücünü, bütünlüğünü ortaya koyan, bize bildiren, evrenin gizli kapılarını geliştirici ışığın aydınlığına açan yaratmalar dizisidir.

Başkalarının buluşlarını aktarmak, onların aydınlığında yürüyerek boyuna yenilikten söz açmak, kendi gücünün tükenmişliğini başkalarının erkinin gölgesinde güçlü bir nesneymiş gibi göstermek sanatçının değil, yetersiz kişinin işidir. Nietzsche böylesi kimseleri 'epigon' olarak niteler. 'Epigon' başarısız, beceriksiz, yalnızca başkalarının buluşlarıyla geçinen, buna karşın kendini başarılı, becerili göstermeye çalışan kişidir, cücedir. Doğa salt mermerden "üstinsan"ı yaratırken çekicinin döktüğü kırıntılardan bu epigonlar oluşmuştur.

Nietzsche eskiye, dönmuşa kızar, saldırır, ondan tiksindir demiştik. Bunlar işi bitmiş, gücünü yitirmiş olan, kendi çağlarında bile birer avuntu varlığı olarak yaşayan, kendilerini başkalarının gölgesinde bağımsız nesnelermiş gibi görmenin geçici kıvancı içinde yuvarlanan, soluyan eskilerdir, çağdaşın yanında çağdışı olmanın utancını mutluluk sayan kimselerdir. Doğanın diliyle konuşan, uydurmалardan kaçınan kimse yeninin sıcaklığını, yaratıcı etkisini özünde duyar. Nietzsche doğa-

da olana, evrende bulunana dayanmayan, boşlukta durması-
na karşılık kendini sağlam bir tabana oturmuş gibi görmenin
yanılgısı içinde sürünen kimselere, nesnelere karşı öfkeli-
dir. Onun 'Tanrı öldü' demesi işte bu yüzdendir. Bu sözle o, eskile-
rin, şu epigon dediklerinin işlerinin bittiğini, yeni, yaratıcı bir
çağın, bir eylemler dizisinin başlaması gerektiğini söylemek,
anlatmak istiyor. Nietzsche'nin anlayışına göre ancak yaratıcı
olan, yenileşen doğurucudur, geliştiricidir. Yaratmak, doğur-
mak ise doğa gücünün eyleme geçmesi, devinmesidir. Gerçek
düşünür, gerçek sanatçı bu gücü eylemde bulunmaya, dile
gelmeye iten, bu verimli itimi yerinde kullanmayı, onu üreti-
ci bir aşamaya ulaştırmayı bilendir. Şiirin, müziğin evrenin iç-
sel anlatımı olması, evrensel bir görünüş niteliğinde dışsal bir
alana yayılması bu özelliği yüzündendir. "Şiirin ortamı evre-
nin dışında değildir." diyen Nietzsche'nin dilinde sanat kurun-
tudan, uydurmacılıktan boş kavramlar dizisi, yığını olmaktan
kurtulur.

Nietzsche'ye göre felsefe, şiir, sanat özdeş kaynaktan besle-
nen kardeş yaratmalardır. Hangi anlamda alınırsa alınsın fel-
sefe sanat, sanat ise felsefedir. Sokrates, Platon, Aristoteles gibi
bilgelerle anlaşılamaması, onların bağlı kaldıkları düşünce,
davranış ölçülerinin değişmezliği yüzündendir. Nietzsche, in-
sanı onlar gibi görmez, onlar gibi kuru bir us varlığı diye anla-
maz. Nietzsche'ye göre gerçek insan zamanı kendi içinde ye-
nen, üstün usa kendi özünde bakmayı bilendir. Böyle bir kim-
se doğa ile kendi arasındaki kesin, gerçek, derin bağlantıyı
kavramayı da bilir, öğrenir. Nietzsche'nin düşünce uzayında
kişi doğaya özünden açılır, bu açılma kişiyle doğa arasındaki
bütünleşmeden kaynaklanır. Bu bütünleşmenin, birliğin ilmi-
ği ancak "üstinsan"dadır. Bu "üstinsan", ne durumda olursa ol-
sun, bitmeyen bir kavrayış, tükenmeyen bir yaratış eylemi
içindedir.

Nietzsche, kimi düşüncelerinde, bir bakıma Schopenhau-
er'e yaklaşır, bu yaklaşma benzer olma anlamına gelmez.

Schopenhauer'in "istenç" kavramıyla, Nietzsche'in "üstinsan"ı arasında kurulan ilgi iki düşünürü, çok az ölçüde, birbirinin karşısına getirir. Bu karşılaşma burada başlar, burada biter.

Bütün dağınıklığına, düzenden, belli ölçüler içinde düşünmekten sıkılıp kaçınmasına karşın, Nietzsche Batı düşüncesi- nin en güçlü, en erkek başlarından biri, bir bakıma en önde gelenidir. Bu özellik de geçmişe, yeniye, yaratıcı olana karşı benimsediği tutumla bağlantılıdır. Düşüncelerini, inançlarını çağının anlayış ölçülerini aşan bir güçle ortaya koymaktan, çürümüş geleneklere, kişi soyunun ilerleyişine dur diyen sap- lanımlara karşı durmaktan çekinmeyen, bu tutumunu açıkça ortaya koymaktan sakınımayan bir aydın olarak Nietzsche bir atılım insanıdır. Yeninin tutunması, gelişmesi için yıkılması gerekeni seçmesini, yıkmayı çok iyi bilmiş, bildirmiştir. Ni- etzsche için yeninin yeşermesinde, tarlanın eski otlardan, köklerden, yabanlaştırmış bitkilerden arındırılması kaçınılmaz- dır. Eski köklerin, otların, egemenlik sağladığı bir tarım ala- nında yeni ürün alma olanağı yoktur.

Şimdi yeniye inanan, eskinin durdurucu, engelleyici yanla- rını bilen bir kimse için yapılacak ilk iş yıkmaktır. Ancak yı- kılması gerekeni bilmek de yeniye anlamaya bağlıdır. Bu ne- denle yıkıcılık bir uzman, bir aydın işidir. Eskinin anlamsız bir taşıyıcısı olmaktan öteye geçemeyen kimse neyi yıkacağını da bilemez. İnsanlığın, uygarlığın gelişmesi uğruna önce yıkılma- sı gereken, kaçınılmaz olan dinle ilgili değişmez, donmuş, ka- tılaştırmış inançlardır. İnsanın, belli bir anlamda, kendisini ay- dınlamak için yarattığı Tanrı, ona, yaratıcısı olan insana göl- ge salmaya, onu bağıllara vurmaya başlayınca yıkılmalı, ça- kıldığı yerden sökülüp atılmalıdır. Bu eylem dine karşı saygı- sızlık değil saygıdır. Din insanları katılaştırmak, dondurmak için değil, geliştirmek, aydınlatmak, kötülükten kurtarmak içindir. Bu anlamını yitirdiği, değişmez bir içerik kazandığı or- tamda, din de Tanrı da kendi eliyle canına kıymayı göze almış demektir. Din de Tanrı da insan varlığının yüceliği oranında

kutsaldır. İnsanı değersiz, aşağılık bir buyruk varlığı, yalnızca verileni yapmakla, buyurulanı yerine getirmekle görevli sayan bir inanç düzeni kendi ortamının dışına çıkmış, sağlık bozucu bir nesne olmuş demektir. İşte böyle bir durumda yıkılması gerekeni yıkmak değil de ayakta tutmaya çalışmak yalnız insanlığa yönelik bir suç olmakla kalmaz, Tanrısal varlığın özüne de aykırıdır. Yıkılması gereken yıkılmadan yeninin yatağı serilemez.

Söz buraya gelmişken, tarihi bir gerçeği belirtmeden de geçmeyelim, bir ışığın ne denli aykırı yönde aydınlık saçtığını göstermeye çalışalım. Nietzsche de geçen yüzyılın Avrupasında geçer akçe olan bir inancın etkisinden kendini kurtaramamıştır, o da çağının, çağdaşlarının yaptığı yapmış, bütün Anadolu uygarlığını yadsıyarak bir Grek ürünü sayma yanılışına kapılmıştır. Oysa Nietzsche'nin Grek saydığı Dionysos, Apollon gibi Tanrılar Grek değildir, bu adlar Grek dilinde yoktur, Anadolu kökenlidir. Grek diliyle açıklanamayan bu adların çevresinde örülen inanç kurumları da Grek ülkesine yabancıdır, oraya dışarıdan konar-göçer olarak gitmiş, yerleşmiştir. Uygarlık için bir gerçek olan bu olayı ulus için eksiklik sayılmamalıdır. Yeryüzünde bütün buluşları bir ulusun yarattı ürünü diye nitelemek yanıltıcı bir olaydır. Nietzsche, aşırı bir Grekseverlikle Anadolu uygarlığını bir yana iterek tragediyi açıklamaya çalışırken Trakya'dan kaynaklanan, Grek düşüncesine, inancına yabancı gelen birtakım gerçekleri de görmek, göstermek istememiştir. Bütün yazılarını Latince yazan Nicolaus Cusanus ne denli Latince bütün yazılarını Grekçe yazan Homeros ile Herodotos da o denli Grek'tir. Onların Grek yazınında yer almaları yapıtlarının özelliği, dili yüzündendir, uygarlık alanında birer Grek olarak bulunuşlarından değil. Avrupa insanı dinini Grek diliyle öğrenmiş, onun etkisiyle felsefesini, sanatını geliştirmiş, bu olayla uygarlık arasında bağlantı kurarken kaynak sorununu açıklamaya yanaşmamıştır. Bu da Avrupa insanının evrene din gözlüğüyle bakmasından

kaynaklanır. Günümüzde sürdürülen araştırmalar, incelemeler kazılardan çıkan uygarlık ürünleri, üzerindeki karşılaştırmalı çalışmalar Anadolu uygarlığının özgünlüğünü, Grek-Latin uygarlığının, onun bir uzantısı, gelişim çizgisi olduğunu ortaya koymuştur. Bu gerçeği duygusal eğilimlerle yadsıma olanağı kalmamıştır artık.

Müziğin Ruhundan Tragedyanın Doğuşu'nu bundan yirmi beş yıl önce çevirmiştım, bastırmayı düşünmemiştim bile. Şimdi yeniden çevirirken eski çeviriyi de göz önünde bulundurdum. Nice yanlışlar yapmışım, değişik yorumlarla Nietzsche'den uzaklaşmışım, şimdi anlıyorum daha açıkça. İşe bir de benim çevirimde bulunmayan, basım-dizgi sırasında düzeltilmeyen yanlışlar karışınca çok tatsız bir yapıt çıkmış ortaya. Kimseyi bunun için suçlamak doğru değil, birtakım üzücü olaylar nedeniyle çeviriye gereken özeni gösterememiştım. Şimdi eksikliğimi, biraz olsun, gidermeye, daha sağlıklı bir çeviri sunmaya çalıştım. Yine yanlışlarım olabilir, olması da doğaldır. Değişen süre birtakım kavramlarla ilgili yorumları da değiştiriyor besbelli. Bu ikinci basımda dilde birtakım değişiklikler yapmayı yeğledim, kimi sözcüklerin yerine yeni karşılıklar koydum, eskiyi attım. İleride Nietzsche konusunda çalışacak olanların daha yararlı, daha başarılı birer emek ürünü ortaya koyacaklarına bütün yüreğimle inanıyorum, benim yanlışlarımı onlar düzeltecek, eksikliklerimi onlar giderecektir.

İsmet Zeki Eyuboğlu
(1988)

**MÜZİĞİN RUHUNDAN
TRAGEDYANIN DOĞUŞU**

Birinci Bölüm

Estetik bilimi konusunda mantığa özgü bir görüşe değil de doğrudan doğruya, gözlemin kesinliğine dayanırsak çok kazancımız olur. Çünkü sanatın sürekli gelişimi biri Apollonca, biri *Dionysos*ça olan iki yönlülük içerir. Kuşakların iki yönlülüğünden doğan kişi soyunda, uzun boylu savaşlarda, arada bir görülen barışlar da böyledir. Biz bu adları Greklerden almışız. Sanat öğretisinin derin anlamlı bu adların gerçekötesi alanını kavramlarda değil de Tanrılar ülkesinin somut, açık biçimleri içinde, anlayış gücü için kavranılır duruma getiren Greklerdir. Bizim bilgimiz Apollon, Dionysos gibi onların iki sanat tanrısına bağlanır. Kaynakla erekler bakımından, Apollonca olan yontu sanatıyla *Dionysos*ça, dış biçime dayanmayan müzik arasında oldukça büyük bir karşıtlık çıkar ortaya, Grek ülkesinde. Yollarının ayrı olmasına karşın bu iki eğilim yan yana gider. Çokluk birbirleriyle; açıkça, çatışır; karşılıklı olarak yeni, güçlü doğumlar uğruna. Bu karşıtlığın savaşını sürdürmek için kaynaşırlar. Yalnız şu genel “sanat” sözcüğü bile bu savaş göstermeye yeter. Sanata gelinceye değin Helen istenci, “us”u aşan yaratıcı eylemi dolayısıyla, bunları kendi aralarında birliğe ulaştırmıştır. Bu birlik sonunda eski tragedyanın *Dionysos*ça–Apollonca olan sanat yapıtlarını yarattı.

Bu iki eğilimi daha yakından tanıyabilmek için önce, birbirinden ayrılan *düş* ve *esrikliğin* sanat evrenlerini düşünmeliyiz. Burada, *Dionysos*ça ile Apollonca arasında, fizyoloji

olaylarındakine benzer bir çatışmayı; birbirine denk gelen bir karşıtlık içinde, görmekteyiz. Lucretius'un tasarılarına göre düşte, insan ruhlarının karşısında, görkemli Tanrı biçimleri belirir, büyük bir yontucu düşte insanüstü varlıkların gövdesel öğelerini, şaşılacak nitelikte görür. Helen ozanı, ozanca yaratmanın gizleriyle karşı karşıya gelir. Bu öğretisi Hans Sachs'ın bir şiirinde söylediği gibi düşte ortaya çıkar, kavranır, kazanılır:

*Ozanın aşamasıdır yapıtı gönüldeşim
Görmüş, sezmiş onun düşlerini bile
İnanın bana, insanın en gerçek deliliği
Düşte gösterir kendini
Her şiir, her ozanca işleyiş
Bir gerçek düş yorumundan başkası değil*

Düşler ülkesinin güzel görünümünü içinde her insan yetkin bir sanatçıdır, bu düşler ülkesi bütün biçimlendirici sanatların bir tasarımıdır, göreceğimiz gibi önemli bir yanındır. Biz, biçimin tadına doğrudan doğruya algılanışı içinde varmışız, bütün biçimler bize ayrıntısız, işe yaramaz bir nesnenin bulunmadığını gösterir. Bu düş gerçeğinin yüce yaşamında, onun görünümünün yarı ışıltılı duyumunu bile sezmişiz, ben bunun özduyumunu, onların ne denli çok olduğunu, düzenliliğini, kimi belirtilerini, ozanın anlatımlarını yaşamışım. Felsefeyle uğraşan kişide, bizim içinde yaşadığımız, var olduğumuz gerçekliğin arkasındaki önsezi bulunur. Öteki büsbütün başkadır, o bir görünüştür. Schopenhauer, zaman zaman kişilerin, nesnelerin apaçık bir dev ya da bir düş görüntüsü biçiminde ortaya çıkışını bir veri, felsefeyle uğraşma gücünün bir belirtisi olarak göstermiştir. Bilge, varoluşun gerçekliği içinde, nasıl davranırsa davranırsın, bir sanatçı gibidir, düşün gerçekliği karşısında kendinden geçen bir kimse de öyle davranır, seve seve batır bu görüntülere, iyice sokulur yanlarına, yaşamı

yorumlar, dahası bu olaylar içinde yaşamayı öğrenir. Bunlar yalnızca sevilen, beğenilen, kişinin bütün nesneleri kavrayan gücüyle, kendi varlığında tanıdığı görünümeler değildir: Gerçeklik, apaçıklık, bulanıklıklar, üzüntüler, karanlıklar, birdenbire ortaya çıkan engellemeler, gelişigüzelikten doğan olaylar, korkulu beklemler, yaşamın çok kısa süren bütün *Tanrısal Komedi*'sı, ötedünya ile onun önünden geçip gidenler, bir perdeye yansıyan oyun gibi değildir. Çünkü insan bunları oyun yerinde yaşıyor, acı çekiyor, olayın akıcı sezgisini duymadan olacak iş değil bu. Kimileri, belki de benim gibi, arada bir anımsanan düş korkularının korkunçlukları içinde yüreklenir, sonucu yeniden elde edebilmek için, "O bir düştür, onu sürekli olarak görmek isterim," derler. Birtakım kimseler bana, bir düş ile onun nedenlerini üç ya da daha çok gördüklerini, birbirini izleyen gecelerde onları yaşadıklarını anlatmışlardı. Onlar, bunun açık belirtisi olan olayları, bizim en içten varlığımızı, bir bütünlük içinde çevrenimizi yansıtan düşü, derin bir beğeni, bir sevindirici gereklilikle, kendi özünce yaşamışlardır.

Düş ürünleri sağlamanın bu iç açıcı gerekliliği, Greklerce, en uygun durumda, Apollon'un kişiliğinde açıklanmıştır: Bütün biçimlendirici (görsel) sanatların Tanrısı olan Apollon bilgelikler öğreten bilici bir Tanrıdır. Kökü, bütün "görünen olaylara" değin inen Apollon bir ışık Tanrısıdır, tasarımlar evreninin özünü aydınlatan güzel ışık da onun buyruğu altındadır. Günün kolay anlaşılan boş gerçekliğine karşın, bu niteliklerin olgunluğunu dile getiren, daha yüksek bir gerçeklikle yaşam değerli kılınmış, çekilir olmuştur. Ayrıca onarıcı, yardım edici doğanın düşte, uykuda ortaya çıkan derin bilinci, sanatların ve doğruyu söyleyen, yetinin yerine geçen bir benzeridir. Bir düş görünümünü aşamayan şu incecik çizgi bile, Apollon'un görünümü içinde, yanılgıya yol açmaz, yoksa güçsüz bir etkiyle ortaya çıkan görünüş yüzeysel bir gerçeklik olarak bizi aldatabilirdi: Yontu Tanrısı Apollon'un bilgelik do-

lu sessizliği, pek ölçülü bir sınırlandırma, sarsıcı yönetimden doğan özgürlük niteliğinde belirir. Onun gözü, kaynağına uygun nitelikte, “güneşli” olmalı, çünkü kızgın, hınçlı bakışlarında bile görünümünün yumuşaklığı vardır. Schopenhauer, ilgi çekici bir anlamda, Apollon’dan söz açar, onu “Maja’nın örtüsü içinde yakalanan insan” diye niteler (*Welt als Wille und Vorstellung* / İstenç ve Tasarım Olarak Dünya, c. 1 s. 416). “Uçsuz bucaksız, ölgün bir denizde dağlar yükselir sudan, sonra batar, uğuldar, bir kişi oturur kayıkta, yükselip alçalan güvenle bağlanan bu kara yolculuğa. İşte böyle durur acılar evreninin ortasında sessiz kişi de, güvenmiş, dayanmış birey olmanın ilkesine.” Burada, ilkeye karşı, kendine sarsılmaz bir güven anlamına gelen “yakalanmış” kişinin bu sessiz duruşunun en yüksek anlatımını özünde bulan Apollon’dan söz edilseydi, ancak o zaman Apollon birey olma ilkesinin (*principii individuationis*) görkemli, Tanrısal açıklanışı olarak gösterilebilirdi. Onun davranışlarından, bakışlarından “görünüm”ün bütün sevinç ve bilgeliği doğmakta; tüm güzelliğinden çıkmaktadır, diye bize anlatılırdı.

Yine burada, Schopenhauer bize, olaylardan doğan bilgi biçimlerine aldanan insanı yakalayan, de v korkuyu anlatmış. Oysa burada, temelden gelen yargı biçimlerinin herhangi birinde bir ayrıcalık yapılmış gibi geliyor bize. Biz bu korkuda, doğadan yükselerek kişinin en derin temelinden gelen, *principii individuationis*’in eşdurumdaki parçalanışı içinde görülen, sevgi dolu sarsıntıyı duyarsak esrikliğe yakın bir benzerlikte bize verilen *Dionysos*’ça varlığı kavrarız. Böylece kişi, ya ilkel kimselerin, ilk boyların, baş döndürücü içkilerin etkisiyle; şarkılar okuyup, andıkları ya da baharın adım adım gelişi sonunda bütün doğayı en alımlı biçimlere sokan Dionysos oyunlarında aşırı taşkınlık içinde yaptıkları gibi kendinden geçer. Alman Ortaçağında bile böyle *Dionysos*’ça bir etki altında boyuna kendinden geçen, türkü söyleyip oynaşan insan sürüleri o yana bu yana koşar dururlardı. Biz, bunu kutlu Johannes ve

Vecit oyunlarında, tarihten önce Küçük Asya'dan Babil'e, içip kendinden geçen Sakalara değin varan, Greklerin Bakkhos korolarında yeniden görmekteyiz. Ya bilgisizlikleri ya da alıklıkları yüzünden böyle olayları 'halk hastalığı' diye anlayan, alaya alan, acıyan, kendi sağlıklarını koruma duygusuyla içine kapanıp kalan kimseler de vardır. Zavallılar, onların içinde de böyle *Dionysos*ça bir kalabalığın çiçeklenen yaşam coşkunluğunu gösterse, kendi yüzlerinin keten gibi sararıp solduğunu görmez, 'sağlıklar'ını bile düşünmezlerdi.

*Dionysos*ça olmanın büyüü altında, yalnızca kişi, kişiyle yeniden bağlantı kurmaz, doğanın coşkunluğu içinde sevince kapılarak, birbirine diş bileyenler, yabancılaşanlar, yitirdiği oğlu ile buluşunca sarmaş dolaş olan bir insan gibi, birbiriyle kaynaşır. Seve seve döker ortaya bolluklarını doğa, çöllerin, kayaların yabansılıarı barışır, çiçeklerle, çelenklerle donanır *Dionysos*'un arabası: Aslan, kaplan koşulur boyunduruğuna. Bir düşünölsün Beethoven'ın "Sevinç"inin (Freude) resme dönüştürölmesi, onun düş gücüyle milyonlarca insanın kendinden geçip toz duman içinde kalışı. İşte *Dionysos*ça olana da ancak böyle yaklaşılabılır. Her tutsak bir özgür kişidir şimdi, değışmez sanılan bütün düşmanca sınırlamalar kalkar ortadan, insanlar arasında "kötü alışkanlık", sıkıntı kalmaz artık, istekler aydınlığa kavuşur. Şimdi, İncil'deki evrenlerin uyumunu herkes kendine en yakın olanla birleşerek, barışarak, kaynaşarak değil; bir olarak yaşar; artık Maja'nın örtüsü yırtılıp atılmış, yırtıklar içinde gizler dolu temel Bir'in önünde çepeçevre uçuşur gibi sezer özünü kişi. İnsan kendini, yüksek bir topluluğun üyesi olarak koyar ortaya, türkü söyler, oynar. Unutur artık yürümeyi de konuşmayı da düşer yollara oynayarak yükselmek için göklere doğru. Davranışlarından anlaşılır büyülenmişliği, hayvanlar konuşur gibidir, toprak süt verir, bal akıtır, doğaüstü bir anlam çıkar insandan. İnsan kendini Tanrı sanır, geçer kendinden yükselir düşte dolaştığını gördüğü Tanrılar gibi. Burada kişi sanatçı değildir, bir sanat yapı-

tı olmuştur artık, bütün doğanın bir sanat gücüdür, temel Bir'in en yüce kıvancına ulaşmak için, kendinden geçişin gözlemcisi önünde açılır, gelişir. Soylu toprak yoğrulur, yontulur burada, insanın *Dionysos*ça olan evren sanatçısının çekiç vuruşları altında tunçtan gizlerin çağrısı cınlar: “Milyonlar çöküyor gidiyor musunuz? Seziyor musun yaratıcıyı, evren?”

İkinci Bölüm

Biz buraya değin, Apollonca'yı bir de onun karşıtı olan *Dionysos* ça'yı sanatın yaratıcı gücü olarak gözden geçirdik. Bunlar doğadan, sanatçının eli değmeden, yardımı dokunmadan, kendiliğinden çıkar ortaya. Onun sanat eğilimi bunların içinde kendini bulur, araçsız olarak, kendince sevince ulaşır: Düşün evrengörünümü, olgunluğu, yüksekliğı aydınlara yaraşır bir yüceliğı bağılı değildir; o kendinden geçişle dolu bir gerçek olarak, bireyin gerçekliğini göz önünde bulundurmadan *indivium*'u ortadan kaldırmaya uğraşır. Her sanatçı, doğanın özünde dolaysız olarak bulunan sanat nitelikleri karşısında, bir 'öykünücü'dür. O, ya Apollonca bir düş sanatçısı, ya *Dionysos* ça bir coşkunluk sanatçısı ya da -Grek tragedyasında olduğı gibi- hem coşkunluk hem de düş sanatçısıdır. İşte o zaman, bizim *Dionysos* ça düşündüğümüz gibidir, tek başına, oynayan korolardan ayrı, kendi içine kapalı, Apollonca bir düş etkisiyle özel durumunu, birliğini, *evrenin en derin temeliyle eş ölçüde bir düşgörünümüyle* ortaya koyar.

Bu genel görüşlerden, karşılaştırmalardan sonra, doğadaki sanat eğiliminin hangi basamağı, hangi yüksekliğı çıktığını anlamak için *Grekleri* ele alalım; bu sanat eğilimi onların içinde gelişmiştir: Biz, Grek sanatçısının tutumunu, yöneldiğı temel örneğı ya da Aristoteles'in deyiimiyle "*doğaya öykünme*"yi daha derinden anlayacak, değerlendirebilecek bir durumdayız. Grek düş kurmalarından, bütün düşsel yazına kar-

şın, eşit ve bol düşsel söylencelere özgü bir varsayım niteliğinde, az çok bir kesinlikle söz edilebilir: Onların gözünde, kolayca ulaşılamayan, belli, kesin, biçimlendirici yetide toplanan ıslıl ıslıl, açık bir renk beğenisi vardır. Onların elinden çıkmış en iyi bir duvar kabartması, oyun yerinin (sahnenin) benzeri diye düşünülebilir. Onun olgunluğunu, elde bir karşılaştırma olanağı bulunduğundan, kesinlikle ölçüp biçebiliriz. Homeros'tan başlayarak düş kuran Grekleri, düş kuran Greklere bakarak Homeros'u düşünebiliriz: Derin bir anlamda, çağdaş bir insan olarak, onların düşleri bir bakıma, Shakespeare'le karşılaştırılabilir.

Buna karşın biz, *Dionysos*ça davranan Grekleri, yine *Dionysos*ça davranan barbarlardan ayırırken, ortaya çıkan korkunç uçurumu yalnızca sanılarla açıklamaya yanaşmıyoruz. Eski uygarlık evreninin bütün ürünlerini –burada yenilerini bir yana bırakmak için– Roma'dan Babil'e değin uzayan *Dionysos*ça bayramların özvarlığı diye gösterebiliriz. Onlara, insan örneğine, Sakallı Satyr'a benzediğinden, eğreti olarak erkek keçi adı verilir. Bu, *Dionysos*ça yaşanan bir durumdur. Bu bayramlar alabildiğine canlı, dişi–erkek ayrımı gözetilmeksizin, bir kendi başına bırakılmışlık içinde, belirli bir yerde düzenlenir, kuşakların dalgalanmaları her ailenin bağlı bulunduğu gelenek kurallarını aşar, ağırbaşlılık bilmez, doğanın en tuhaf yırtıcıları kendilerini koyuvermiş gibi bir ortam oluşur, yadırganacak bir biçimde, aşırı sevgiyle yırtıcılık birbirine karışır. Bana bu durum, özel 'büyülü içki'nin bir sonucu gibi gelir. Bu alevli bayram devinmelerine karşın onların bilgisi, bütün kayalardan, denizlerden aşarak, Greklerin içine değin girmiştir. Görünüşe bakılırsa, onlar uzun süre burada, korkuya kapılmayan, kendine aşırı bir güven içinde Medusa'nın başını kesip elinde tutan, dimdik duran bir Apollon kılığında; koruyucu ve savunucularını bulmuşlardır. O çağda, bu kaba saba, *Dionysos*ça gülünç sayılan, yapılmayacak işi yapan Apollon idi. Bu, bir Dor sanatıdır, bu sanatta Apollon'un alım-

lı, yadırganan tutumu ölümsüzleştirilmiştir. Bu direniş daha düşsel, daha yetersizdi. O çağlarda, Helenlere özgü, derin bir kayıktan, bu tür eğilimlerin çıkışı olanaklıydı, bu olayın kaynağı Helenlerdir, şimdi Delphoi Tanrısının etkisi de bu görüşe dayanmaktadır.

Güçlü savaşçının elinden öldürücü silahlarının alınması sonucu, en uygun dönemde, anlaşmaya varılmıştır. Bu anlaşma Grek din tarihinde çok önemlidir ancak bu yolla olayların art arda gelişini görülebilir bir duruma ulaşmıştır. İki savaşçı birbiriyle anlaşmış, bu kesin anlaşmayla aralarındaki sınır çizgisi korunur duruma gelmiştir. Belirli sürelerde, saygıyı yansıtan adakların gönderilmesi sağlanmış, temeldeki uçurumun üstüne bir köprü kurulmuştur. Bu barış anlaşmasının anlamı içinde *Dionysos*ça gücün ne yola ortaya çıktığını görmeye çalışalım: Şu Babil Sakalarıyla insanı, geriye götürerek, aslanla, kaplanla, maymunla karşılaştırdığımızda, Greklerin *Dionysos*ça içip coşmalarında, evrenden çözülme bayramlarıyla günaçlımlarının taşıdığı anlamları öğreniyoruz. Doğa, ilkin onlarda, sanata özgü bir şenliğe ulaşıyor, yine ilkin onlarda *principi individuationis*'ten kopma sanatçıya özgü bir olay niteliği kazanıyor. Burada ağır baskıdan, aşırı sevgiden doğan büyüleyici içki güçsüz kalıyor: Yalnızca onlarda bulunan olağanüstü karışım, iki katlılık, *Dionysos*ça kalabalıkların öldürücü ağır etkisi bırakan bir duygu yaratışını, acıların insan üzerindeki izlenimini, yürekten gelen kıvancın yakınmalarla dolu seslere son verdiğini seziyoruz. Yok olup gitmenin çılgınlığı ya da yerine getirilmez bir yitmiş yüzünden duyulan özlem dolu, yakınmalı ses en yüksek sevinçten doğuyor. Grek bayramlarında, doğanın pek duygulu bir durumu ortaya çıkıyor, doğa bireylere bölündüğünden içini çekip yakınmadadır. Böyle, birbirine uygun, iki dizili bir yığın türküsü, davranışlarının dili Homeros-Grek evreni için, biraz yenidir, pek duyulmamıştır. Onların *Dionysos*ça müziğinin uyandırdığı korku da ağır baskı da bu yüzdendir. Müzik, daha önceden Apollonca

bir sanat diye bilinseydi, düpedüz, uyumun bir dalgalanışı olarak benimsenirdi. Onun biçimlendirici gücü Apollonca durumların ortaya konuşuyla geliştirilmiştir, işte Apollonca denilen sanat böyledir. Apollonca olanın müziği sesler içinde, Dor'ca bir yapımdır, bu durum gitarlardan çıkan seslerde böyledir. Apollonca olmayan, ondan ayrı sayılan, açık bir ilke vardır, *Dionysos*ça müziğin, gerçek müziğin kişiliğini sağlayan da budur. Sesin titretici gücü, Melos'un birliğe götüren ırmağı, başkalarıyla karşılaştırılamayan eşsiz, uyumlu evreni budur. *Dionysos dithyrambos*'unda* insan, kendini yansıtır, bütün yetilerin en yüksek basamağına çıkar, dışa, duygusuz olmaya, Maja'nın örtüsünü yırtıp yok etmeye, soyun, doğanın üstün usuyla bir olmaya doğru itilir. Artık doğanın özü, bir imge olarak, anlatılmalı, imgenin yeni bir evreni gerekiyor artık, bütün gövde imgeseldir, şimdi yalnız ağzın, yüzün, gözün imgesi yoktur, uyumlu devinen her oyunla ilgili davranışların hepsi birer imgedir. Müziğin gitgide büyüyen bütün öteki imgesel güçleri atılıcı davranışta, ses düzeninde bir uyum içinde yükselir, birdenbire güç kazanır. Bütün bu imgesel güçlerin birlikte çözülüşünü kavramak için, insanın, daha önceden şu kendine özgü davranışlarının en yüksek doruğuna ulaşması gerekir. Bu kendince dışavurma, adı geçen güçler içinde, imgesel olarak açıklanabilir ancak: Çünkü dithyrambosçu *Dionysos* çırağı kendi benzeriyle anlaşılır. Apollonca davranan Grek, ona, böyle bir hayranlıkla bakar. Öylesine büyük bir esriklikle dolar ki, bu durum onda, ağır baskıyla karışır, ona hiçbir nesne yabancı gelmez, her gördüğünü kendisinden sanır, *Dionysos*ça evren onun Apollonca olan bilincine bir örtü çeker.

* Dithyrambos, Tanrı *Dionysos*'a verilen addır. Bir yazın türü, özellikle tragedyaya doğrudan doğruya kaynak olmuş bir tür olarak gösterilir. (Ed. n.)

Üçüncü Bölüm

Bunları kavrayabilmemiz için Apollonca ekinin pek başarılı yapılarını, temellerini buluncaya değin, taş taş söküp kaldırmamız gerekir. Burada, ilk üzerinde duracağımız görkemli Olympos Tanrılarının yontularıdır. Bu yontular, bu yapının doruğunda duruyor. Onların yaptığı işler, alabildiğine ışıyan duvar kabartmalarını süslemektedir. Onların arasında bir de Apollon kendi başına, kaygısız, en önde bulunursa şaşıp kalmayalım. Apollon'da kendini açığa vuran eş eğilim, genellikle, bütün Olympos evrenini doldurmuştur, bu anlamda bizce Apollon onların atası sayılmaktadır. Hangi dev gereksinme vardır ki ondan, Olympos varlığının böyle ısl ısl bir topluluğu fişkırmassın?

Gönlünde başka inanç taşıyan bir kimse bu Olymposlulara yaklaştığı, o töresel yüceliğe vardığı o kutluluğu, o yüceliği gördüğü zaman kendinden geçer, taşar, onların gönül okşayan sevgi dolu bakışları karşısında büyülenir, gücünü yitirir, oradan öylesine ayrılma, geri dönme zorunda kalır. Burada anımsanan kendinden geçiş bir dincilik, bir dince ödev değildir. Bizce burada sözü edilen çok verimli, başarı sağlayan, bir varlıktır. Bu varlığın içinde bulunan her nesne, ister iyi, ister kötü olsun Tanrılaştırılmıştır. Burayı görmeye gelen bir gözlemci, yerinde bir uygunluk içinde, düşsel bir yaşam çalkantısı karşısında kaldığını anlar, bu yürekli insanların hangi gövdesel büyüye kapılarak yaşamın tadını çıkardıklarını sormaktan kendini alamaz. Çünkü bu yürekli insanlar, nereye baksa-

lar, karşılarında Helena'nın bir duygu tatlılığı içinde yükselen özvarlığının ideal bir örneğini bulurlar. Biz, önce, şöyle bir geriye bakarak, bu becerikli gözlemciye seslenmeliyiz: "Oradan ayrılma, Grek halk bilgeliğinin bu kendi yaşamı konusunda ne söylediğini dinle. Bu yaşam, anlatılmaz bir parlaklıkla, senin önünde açılmaktadır. Bir eski söylence vardır: Hani Kral Midas, uzun süre Dionysos'un yoldaşı Silenos'un ardından giderek ormanda avlanmış, onu tutamamış. Önünde sonunda Silenos'u ele geçirdiğinde, insanlar için en iyinin, en çok yeğ görülenin ne olduğunu ondan sormuş. O da olduğu yerde, sessiz, kınıldamaksızın durmuş. Kralla didişmiş. Sonra çınlayan bir gülüşle söze şöyle başlamış: Ey zavallı, bir günlük kuşak, gelişigüzelliğin, acı çekişin çocukları, ne dayatıp durursun sence duyulması gerekmeyen, en yararlı olanı açıklayayım diye? Senin için en iyi olan, tümünden ulaşılmayandır: Doğamamak için, *var* olmamak için, *yok* olmak için. İkinci en iyi de senin şimdicek ölmendir."

Bu halk bilgeliğinin Olympos Tanrıları evreniyle ilgisi nedir? Bu evren kendi sıkıntıları içinde, inanç yolunda ölen bir kimsenin insana parmak ısırtacak görüşü gibidir.

Olympos'un büyüülü dağı şimdi önümüzde açılıyor, bize köklerini gösteriyor. Grekler varoluşun korkularını da korkunçluklarını da tanımış, sezmiş. Yaşayabilmek için onların önünde ışıldayan Olympos'a özgü düş kurmanın doğuşunu gerçekleştirmek gerekiyordu. İşte doğanın titanca güçleri karşısında duyulan korkunç güvensizlik, işte bütün bilgilerin üstüne çömelen acımasız Maja, işte büyük insansever Prometheus'un akbabası, işte zavallı Oedipus'un düştüğü korkunç bataklık, işte Orestes'i anasını öldürmeye iten Atreusoğullarının başına gelen yıkım, kısacası şu Orman Tanrısının bütün felsefesi, içinde pek yürekli Etrüsklerin yok olup gittikleri tüm söylence örnekleri. Bunlar, Olymposluların sanatçı çevresi dolayısıyla Greklerin elinden çıkmış, boyuna yeni olandan aşır gelmiştir, bunlar boyuna gözden kaçır, örtülü kalırlar. Grekler, yaşaya-

bilmek için pek derin gereksemeyle, bu Tanrıları yaratmışlardır. Sevincin doğurduğu bu Olymposlu Tanrılar, ağır ağır göçüşler içinde, Apollonca bir güzellik eğilimiyle kaynağa dayanan korkunun titanca düzeninden geliştirilmiştir. Bizim tasarladığımız oluş budur, bu dikenli çalıdan gülün çıkışı gibi olmuştur. Bu duyarlılığa çok eğilimli ulusa, yaşam, Tanrılar arasında daha yüksek bir ünle çevrili olarak gösterilmeseydi, acılar içinde yaşayıp gitmede yetili tek ulus olurdu. Varlığın ilerleyen bir olgunluğa, bir bütünlüğe ulaşmasını uzun bir yaşam içinde sürdürmek için, o eğilim, sanatı yaşama yardım etmeye çağırmış, özünde Helen istencini pırıl pırıl bir aynada yansıtan Olympos evreninin de doğmasına olanak sağlamıştır. Kişinin yaşamını Tanrılar düzene koyar, kendileri de yalnız başlarına, yine kendilerine yeten Tanrısal bir ortamda, Tanrısal düzeye uygun olarak yaşamış. Varoluş, Tanrıların ışıyan aydınlığında, kendi özü içinde, bir çaba niteliğinde sezilir. Homeros insanların özel acısı ondan ayrılmaya, ilkin şu yakın kopuşa dayanır: Şimdi, Silenos'a özgü bilgeliğe dönerek, onlardan söz edebiliriz. O söz de şudur: "Onun için en kötü olan şimdicek ölmek, ikincileyin kötü olan da bir kez gerçekten ölmektir." Yakınma bir kez çınlamışsa, kısa bir süre yaşayan Akhilleus'tan, bu sararan yaprakların değişmesinden kişi soyunun dönüşmesinden ya da kahramanlar çağının batışından, yeniden çıkmıştır. Uzun sürecek bir yaşama özlem duymak kahramanların en büyüğüne yakışmaz, o yaşadığı günün değerini kendiliğinden verir. Apollonca aşamada varoluşa karşı duyulan "istenç" dileyince böyle diler. Homeros insanı kendini, bu varlık içinde, böyle duyar, yakınma kendini onun türküsünde gösterecek.

Burada açıklanması gereken şudur: Yeni insanlarca, pek tutkulu bir nitelikte söz edilen, doğa ile kişinin birliği anlamına gelen uyum, Schiller'de salt sanat sözü değerindedir, bu hiçbir yolla kendi kendini veren, yalın, kaçınılmaz bir konu değildir. Biz, onunla, insanlığın mutlu ülkesinden gelen her ekinin kapısında karşılaşırız. Bu olaya yalnızca bir çağ inanabildi,

bu çağ da Rönesans'ın Emile'ini bile bir sanatçı olarak düşünmeye kalktı. Homeros'da, Emile'i eğitilmiş bir sanatçı olarak, doğanın yüreğinde bulduğunu ileri sürdü. Sanatta "salt" ile karşılaştığımız yerde, Apollon ekininin en yüksek etkisini arayıp bulabiliriz. Bu etki her zaman bir Titan Devleti'ni yıkacak, bu korkunç devî öldürecek durumdadır, bu etkinin çok güçlü kuruntu yansımalarına, sevinç dolu sanılarla, bir evreni gözlemlemenin korkunç derinliğine, acıya katlanmaya çok eğilimli olması, dayanılabilecek bir üstünlük taşıması gerekir. Bu "salt" olan görünüşün güzelliği içinde iyice yitip gitmiştir, pek seyrek olarak ereğe de ulaştırılmıştır. Bu nedenle anlatılamayacak oranda, yücedir Homeros. O, Apollonca olan bir ulus ekininin içinde tek kalmıştır, bir ulusun düş kurma gücünün işlemesinde, doğanın biricik düş sanatçısı olmuştur. Homeros'ca olan "özlülük", Apollonca sanının kavranması yolunda yüce bir başarıdır. Bu böyle bir sanıdır ki doğayı kendi düşüncelerinin ereğine göre durmadan değiştirir, gerçek erek bir kuruntu ile örtülür. Biz, bundan sonra ellerimizi uzatırız, bu kuruntu bizim yanılmamızla doğaya ulaşır. Greklerde "istenç" sanat evreninde, üstün usun açıklanmasında kendi kendine bakmak istedi. Ululananlar için onun yaratmalarını, kendiliğinden ululanmaya değer olarak, sezmek gerekliliği vardı. Onlar, daha yüksek bir alanda yeniden görünmeliydiler, bu yetkin görünüş evreni olmaksızın, buyrultu ya da tasarı niteliğinde etkisini gösteriyordu. Bu alanlar, güzelliğin alanlarıdır, burada güzellikler kendi yansıyan görüntülerini, Olymposca olanları gördüler. Bu güzellik yansımasıyla Helen "istenç"i öykünmeden doğan acıya, acının bilgeliğine, yapmacıktan doğan bağlantılı yetiye karşı savaştı: işte, onun, bir başarısı olarak salt sanatçı Homeros karşımızda durmaktadır.

Dördüncü Bölüm

Düş kurmaya dayalı benzeşim, bize, salt sanatçı konusunda az çok bilgi verir. Biz de, bu salt sanatçı gibi, düş kurmaları düş evreninin kurguları ortasında, bozmaksızın, yeniden göz önüne getirirsek; “O bir düştür, ben onu sürekli olarak görmek istiyorum” dediğini anlarız. Böyle bir düş kurmanın içten gelen derin tadına varmak için, bu konudan yola çıkarsak, bu içten gelen derin beğeniyle görünüşler içinde düş kurmaya kalkarsak, gündüzü, onun sakıncalı usandırıcılığını büsbütün unuturuz. İşte, biz, ancak o zaman bu görünüş olaylarını, düşleri yorumlayan Apollon’un yöneticiliği altında, daha verimli bir nitelikte açıklayabiliriz. Yaşamın biri uyanık, biri düşlere dalan iki yarımından kesinlikle söz edildiğinde, birincisi ötekilerle karşılaştırılmaz biçimde, daha çok beğenilmeye değer görünür, daha önemli, daha üstün, daha yaşanmaya yarar, daha yaşanmış gibi gelir. Ben, yine, bu saçmalığın tümünden ortaya çıkışında, görünümüyle var olduğumuz özümüzün şu giz dolu temeli konusunda, düşün karşıt bir değerler gömüsü olduğunu ileri sürebilirim. Ben, daha çok, doğada bulunan şu çok güçlü sanat eğilimini, onun çok yüksek bir aşamada bulunan aydınlığa çıkma isteğini, görünüş yoluyla, kapalılıktan sıyrılarak, anlamaya çalışacağım. Bu arada, gerçekoluş’u, temel Bir’i tükenmezcesine acı çekiş ve çatışmalarla dolu olarak anlamak gibi gerçeküstü bir kanıya doğru itildiğimi de seziyorum. Ayrıca, kendi sürekli çözümünü içinde, beğeni dolu görünüşü gerekseyen coşturucu bir anlayışa doğru sürüklediğini de duyuyorum. Biz, görünüşü zaman, uzam, neden-

sellik –ilkeleri– içinde sürekli bir oluş, gerçek bir yok oluş, başka deyimle deneysel gerçeklik olarak algılamalıyız. Çünkü bütün bunları görünüş içinde kavrar, ondan oluşturunuz. Bir kez olsun, kısa bir süre için, kendi özel “gerçeklik”imizi bir yana bırakalım, kendi deneysel varlığımızı evrenin varlığı gibi bir yaşantı içinde, temel Bir’in ortaya konmuş bir tasarımla olarak kavrarız. Düş, bize, görünüşün görünüşü niteliğinde, temel tutkunun daha yüksek bir sevinci durumunda, görünüşe yönelik biçimde verilir. Bu nedenden ötürü, doğanın özünde, şu yazılıp anlatılamayan salt sanatçıda, salt sanat yapıtında bulunan, sevinç vardır, “görünüşün görünüşü” de yalnız budur. Şu ölümsüz “yüce”lerden biri olan Raffaello bu olayı, görünüşün aktarılmasını konu edinen uyumlu bir tablosunda, salt sanatçının Apollonca ekinin temel örneğini bize gösterdi. *Transfiguration*’un* alt bölümünde çarpılmış çocuk, şaşkın taşıyıcılar, başıboş, korkuya kapılmış delikanlılarla, bize, sonu gelmeyen temel acının; evrenin biricik temelini yansımasını gösterdi. Bu tabloda “görünüş” sonu gelmez çatışmanın; nesnelerin atasının bir yansımasıdır. Bu görünüşten, Tanrısal çiçek kokusu gibi, düşe benzeyen yeni bir görünüş evreni yükselir. İlk görünüş içinde açılmış gözlerin ışıldayan bakışları, bu görünüş evreniyle ilgili bir nesne görmez, orada kendini vermiş kişi, acısız, derin bir sezgiye kapılmıştır. Biz burada, en yüksek sanat aktarımı içinde, Apollonca güzellik evrenini, onun temelini, Silenos’un korkunç bilgeliğini gözlerimizin önünde bulur, onun karşıt gerekliliğini sezgiyle kavrarız. Apollon, *principii individuationis*’in Tanrılaştırılmış biçimi olarak yeniden karşımıza çıkar. Bu *principii individuationis*’te çözümü görünüşe bağlı olan temel Bir’in sonsuz, ulaşılmış ereği gerçekleşir: Apollon, bize, yüce davranışlarla bütün acı evreninin neden gerekli olduğunu gösterir, birey bu acı yüzünden kurtarıcı düşünceyi yaratmaya itilir. Bu birey, denizin ortasında çalkanan kayığın da oturmuş, sessiz sessiz, kendini gözlemlemeye kaptırılmış gider.

* Raffaello’nun ünlü bir tablosu. (Çev. n.)

Individuatio'nun bu Tanrılaştırılması, genellikle, buyruk sahibi ve örnek gösterici diye alınırsa onun tanıyacağı tek yasanın da *individuum*'un sınırlarının korunması anlamına gelen Helenlere özgü ölçü olduğu anlaşılır. Apollon, bir aktöre Tanrısı olarak, kendine bağlı kalandan ölçüyü, onu iyi koruyabilmek için de kendini bilmeyi ister. Güzelliğin, estetik bakımından, gerekliliği yanında “kendini bil”in, “aşırılığa kaçma”nın sürdürülmesi de böyledir. Ölçüyü aşma ve kendiliğinden aşırılığa kapılma, Apollonca olmayan çevrelerden gelen düşman düşünceli Daimonların işidir. Bu yüzden, bu aşırılık, bu ölçüsüzlük Apollon öncesi çağın, Titanlar çağının, barbarlık ülkesine özgü nitelikler sanılmıştır. İnsanlara duyduğu titanca sevgi yüzünden, akbabaların Prometheus'u didik didik etmesi gerekliydi. Sphinks bilmeceğini çözen yüksek bilgeliğinden ötürü Oedipus, mutsuzluğun allak bullak eden burgasına düşmüştü ister istemez: Delphoi Tanrısı Grek geçmişini böyle yorumlamıştı.

Apollon'a bağlanan Greklerin sanısına göre “titanlık”, “barbarlık”, *Dionysos*ça olmayanı kımıldatıcı bir etkiydi: Öyle ki onun şu göçüp giden Titanlarla, kahramanlarla içten içe bir yakınlığının bulunduğunu gizlemek bile istemiyorlardı. Evet onun şunu da sezmesi gerekliydi: Bütün güzellik ve ölçülülüğüyle tüm varlığı bilginin, acının örtülü kalan temeline dayanıyordu. Onunla ilgili bu bilgiyi ancak *Dionysos*ça davranan ortaya çıkarmıştır. İşte bak, Apollon, *Dionysos*ça olmadan yaşayamadı. Nitekim “titanca”, “barbarca” olanlar da Apollonca olanlar gibi gerekliydi. Şimdi biz, burada, görünüş ve ölçüye dayanan, boyuna kıvrım kıvrım büyüleyici, sanatçıya yaraşır bir durumda olan, bu kendinden geçirici Dionysos bayramındaki müziğin, bu bozuk düzen evrene nasıl geldiğini düşünelim. Nasıl oluyor da bunların içinde doğanın bütün ölçüsü beğençte, türküde, bilgide ta yüreğe değin işleyen bir çığlık biçimine yükseltiliyor. Biraz düşünelim, bu daimonca halk türküsü karşısında, pek derin düşlerle, arp denilen çalgıdan çıkan seslerle, Apollon'un yüce sanatçısı neyi dile getiriyor. Görünüş sanatının Musaları bir sanat önünde sararıp soldular, bu

sanat kendi coşkunu içinde gerçeği açıklıyordu. Silenos'un bilgeliği, ıslıl ıslıl Olymposluya karşı yazık yazık diye bağıyordu. Burada *individuum*, bütün sınırları ve ölçüleriyle, *Dionysos*ça durumların unutulmuşluğu içinde batıp gitmiş, Apollonca kuralları unutmuştu. Aşınıklık, burada, gerçeklik ve karşıtlık olarak açılıyor, ağırlardan doğan aşırı sevgi, kendi kendine, doğanın yüreğinden söz ediyor. Bu durum, *Dionysos*ça olanın Apollonca olanı ortadan kaldırdığı yerde böyleydi. Ortada bir gerçek varsa o da ilk saldırının, ortaya çıktığı yerde, Delphoi Tanrısının görkemi, bakışı kendini gösterdiğinde, daha ürpertici, daha korkutucu oluşudur. Ben, Dor devletini, Dor sanatını, kendime göre, sürekli bir Apollonca savaş konağı olarak açıklayabilirim. *Dionysos*ça'nın, titanca-barbarca varlığına karşı, ancak tükenmez bir direniş içinde böyle dik baş, kendine güvenli, geniş kapsamlı yapıtlarla yüklü bir sanat ve savaşa uygun düzenli bir eğitim görmüş, böyle taş yürekli, uzun bir süre gelişen, değerbilmez devlet yapısı kendini koruyabilir.

Buraya değin bu bölümün girişinde gösterdiğim, uzayıp giden konulardan çıkan sonuç şudur: Helen varlığında egemenliğini sürdüren, art arda gelen doğumlarla, karşılıklı olarak yükselen *Dionysos*ça ile Apollonca gibi iki öğedir. Bunlar arasında, Apollonca güzellik eğitiminin yönetimi altında, Homeros evreninin içinde geliştiği titanca savaşlar, halk bilgeliği ve "tunç" çağından kalan öğeler de vardır. *Dionysos*ça'nın delip geçici akımıyla yırtılan, bu "özlü" görkem gibi, yeni bir güç karşısında Dor sanatı ve evren gözleminin katı alımlılığı içinde, Apollonca olanın yükselişi görülür. Bu gidişle Helen tarihi, iki düşmanca ilkenin savaşı içinde, dört büyük sanat dalına ayrıldı. Biz, bu oluş ve eğilimin son taslağını sürekli olarak, araştırmak zorunda kalmışız. Bizim için Dor sanatının son yükseliş çağı, sanat eğiliminin ereği ve doruğu olarak, bir değer taşımaz. Burada, önümüze, *Attika tragedyasının*, dramcı dithyrambos'unun yükseltilmiş, yüce yapıtı konmaktadır. Eskiden yapılmış uzun süren bir savaştan sonra, aralarında gizlerle dolu bir barış sağlanan bu iki eğilimin ortak ereği, -ancak Antigone ve Cassandra gibi- iki saygıdeğer yavru da ortaya çıkmıştır.

Beşinci Bölüm

Şimdi araştırmamızın özel ereğine yaklaştık. Bu araştırmamız, *Dionysos* ça-Apollonca olan üstün usun, onun geliştirdiği sanat yapıtının, en azından da şu kendini bir inanca bağlayanlarla ilgili giriş bölümünün sezgi dolu bilgisini kavramaya yöneliktir. İlk Helen evreninde anlaşılır duruma gelen, sonra tragedya ve dramcı dithyrambosa değin gelişen, yeni özün nerede bulunduğunu araştıralım. Bu konuda, bize, Grek şiirinin öncüleri ve ataları olan Homeros'la Arkhilokhos'un yontuları güvenli bilgi verebilir, çünkü öz bakımından yenilik taşıyan yalnız bu ikisidir, ilkçağı bunlardan öğrenmek daha doğrudur. Bunlardan çıkan bir yalın akımı bütün Grek soyuna akmış, onu yönlendirmiştir. Bu kanıya varmak en doğru bir yoldur. Homeros, kendi içine gömülmüş, ısıt ısıt düşler gören, salt Apollonca olan bir sanatçı örneğidir. Arkhilokhos, kıyasıya bir varoluş savaşına girişen, Musaların buyruğundaki kişinin üzüntülü başına şaşkınlık içinde bakmaktadır: Yeni estetiğin açıklanarak, buna bağlanması gerekir, çünkü burada nesneye yönelen sanatçının karşısına, Homeros, içine kapalı bir kimse olarak çıkıyor. Bu yorum, bizim işimize pek yaramaz çünkü bize göre içine kapalı bir sanatçı pek de iyi sayılmaz. Sanatın her türlü aşamasında, içine kapananın başarısını "Ben"den çözülmede buluruz, her bireysel istencin, dileğin burada susması gerekir. Biz, varlığa yönelik bir tutum olmadan, ilgi duyulan salt bir görüşe bağlanmadan, gerçek, güvenilir bir sanat ürününün bulunabileceğine inanamayız.

Bizim estetiğimiz, bir “ozan”ın nasıl sanatçı olduğu sorununu çözme gereğindedir. Bu ozan, bütün zamanlardan edinilen bilgiye (deneye) göre boyuna “ben” diyebilen, kendi isteklerinin, acılarının değişik ses ölçülerini önümüze seren kimsedir. Homeros’un yanında Arkhilokhos’un şu iğrenmeden, yermekten, esrimiş durumuyla tutkusunun çınlamasından doğan haykırışı bizi ürkütüyor. O, gerçekten de şu öznel davranışlı diye nitelenen ilk sanatçıdır, bu özelliği yüzünden de sanatçı olmayan sanatçı, düzmece olmayan sanatçı değil midir? Sanatçıya, ozana bu “nesnel” sanat ocağını veren kimdir, Delphoi bilicisinin bile pek saygıdeğer sözlerle anlattığı bu yüceltme nereden geliyor?

Schiller, kendi şiir anlayışı konusunda pek derin olmayan, ancak kendine özgü, karanlık, güçlü bir felsefe görüşüne dayanmayan bir ışık getirdi bize. O, şiirin yaratılmasında, daha önceden ortaya konan ve kendinde bulunan düşüncelerin nedensellikle düzenlenmiş tasarımlar dizisini bir önkoşul saymıyor, şiirin *müziğe dayanan* bir düzen olduğunu söylüyor. (“Duygu bende başlangıçta belirlenmemiş, açıklanmamış bir varlıktır, daha sonra düzenlenir. Kesinlikle müziğe dayanan bir duygu düzeni doğar önceden, bende şiirin özyapısı böyle ortaya çıkar.”) Biz buna, bütün antikçağ şiirinin en önemli bir olayını katalım, bu her yerde doğal geçerliği olan müzikli şiir özdeşliğidir –bu özdeşlik karşısında bizim yeni şiirimiz başsız bir Tanrı görünümündedir– burada, daha önce ortaya konan, estetik gerçekötesinin temeline dayanarak, ozanı aşağıda gösterilen biçimde açıklayabiliriz. Ozan, ilkin, *Dionysos*’ça bir sanatçı olarak, iyiden iyiye, temel Bir’le, kendi acısı ve direnişi yüzünden, Bir olmuştur, bu temel Bir’in görüntüsünü müzik niteliğinde ortaya koyuyor. Evrenin bu dolaysız yansıması başka türlüyse, yeni bir biçime giriş diye nitelenmişse, o zaman bu müzik benzer türden bir düş görünümü içinde yeni bir biçimlendirmeye, Apollonca düş kurmanın etkisi sonucu, görülebilir duruma gelir. Temel acının müzikle ilgili kavram-

dan, biçimden yoksun yansıması, görünüş içindeki çözülüşüyle ikinci bir yansımayı, kendisinin biricik benzeri ya da örneği olarak, yaratır. Onun öznelliğini sanatçı, daha önceden *Dionysos*’a bir kurala göre vermişti. Sanatçıya, evrenin özüyle arasındaki birliği gösteren, görünüm bir düş kurma yeridir. Bu düş kurma yeri temel karşıtlığı, temel acıyı, daha doğrusu görünüşün bütün anabegencini duyurur. Ozanın ‘ben’i varoluş uçurumundan şöyle ses çıkarır: Yeni estetikçinin anlayışına göre onun ‘öznel’i bir imgelemdir. İlk Grek ozanı Arkhilokhos, azıtan sevgisini, yergisini Lykambes kızlarına bildirmişti, oysa onun, bir kendinden geçiş içinde, karşımızda beliren, oynayan acısı o değildir. Biz, Dionysos’u, onun buyruğundaki görevlileri görüyoruz, Arkhilokhos’un içip sızmış, uykuya dalmış topluluğunu –Euripides’in* *Baklıklar*’da nitelediği gibi, öğle güneşi altında, yüksek dağlar üzerinde uykuya yatmış– görüyoruz, şimdi Apollon ona yaklaşıyor, defneyle dokunuyor. Uyuyan bir kimsenin *Dionysos*’a müziğin etkisiyle büyülenmesi çevresinde görüntü kıvılcımları sıçratır, burada en yüksek açılım için de tragedyalar ve drama özgü dithyramboslar adı verilen lirik şiir ortaya çıkar.

Biçimsel (görsel) sanatçı ve onun yakını olan destancı, görüntülerin en salt görünüşü içine dalmıştır. *Dionysos*’a müzikle uğraşan kişi, bu görüntü olmadan, yalnız temel acı ve temel yankı ile özdeş olgunluğa ulaşmıştır. Özsel bir nitelik taşıyan üstün us, bu gizemli kendi dışına çıkış ve birlik sağlayıcı varlıktan, bir görüntüler evreniyle benzerlikler evreninin doğduğunu sezer. Bu evrenin şu biçimsel sanatçıyla destancı sanatçının dünyasından apayrı bir boyası, nedenselliği ve hızlılığı vardır. Nitekim destancı ozan da yalnız bu görüntüler içinde gönlünün uyarınca yaşar, sevgi dolu olarak en küçük ayrıntıları gözlemlemekten yorulmaz, öfkeden titreyen Akhilleus’un

* Euripides (MÖ 480–406): Yunan trajedi yazarı. “Büyüdükçe bir kitaplığa kendi malum diyebilen ilk Yunanlı” adı verilmişti. çünkü tüm kişilerini (kölelerini bile) birer filozof gibi konuşturuyordu. Bugün de onun trajedilerine “yeni düşüncelerin savaş alanı” deniyor. (Ed. n.)

görüntüsü bile, onun için, salt bir görüntü olmaktan öteye geçemez. Onun öfkeli bir nitelik taşıyan anlatımı –oluşa ve yok oluşa karşı görünümünün yansıması sonucu kendi özbiçimleriyle korunmuş duruma gelmesi– yüzünden açıklığa kavuşmuştur. Oysa ozanın görüntüleri böyle değildir, ozan yalnız kendinden doğan değişik türde nesnelleşmelere, evrenin kırmildatıcı bir odağı olarak, “ben” diyebilir: Bu benlik görüntüyü sağlayan deneysel–gerçek insanların özdeşi değildir, bu biricik gerçektir, sonsuz olan, varlığın temelinde bulunan, olmakta olan, dingin bir benliktir. Onun görüntüleriyle salt üstün usun bakışı varlığın temeline değin iner. Şimdi, onun, bu görüntüler altında kendi öznesini bile neden bir üstün us olarak görmediğini biraz düşünelim: Ona kalırsa, düzenlenen acıların, istenç kırmıldanışlarının gerçek sanılan, belli bir konusuna dayanan her araştırma çok öznelidir. Duyarlı üstün us ve ona bağlı, üstün us olmayan, birleşmiş görünseydi, üstün us bu durumda kendiliğinden “ben” diyebilseydi, ozanı öznel ozan olarak niteleyen bir görünüş bize değin ulaşmayacaktı, onu gerçek özüyle tanımayacaktık. Gerçekte Arkhilokhos acılarla tutuşan, hıncı duyan bir insan olarak üstün usun bir görünüşüdür, o artık eski Arkhilokhos değildir; o bir evren usudur, temel acısını insana benzeyen Arkhilokhos’un kişiliğinde bir yansıma olarak dile getiriyor: Çünkü şu öznel olarak dileyen, isteyen insan Arkhilokhos olsa bile ozan olamaz. Burada, ozanın yalnız insan Arkhilokhos’un görünümünü göz önünde bulundurarak, sonsuz varoluşun bir yansıması diye açıklaması tragedyayı belirtme amacıyla ozanın görüş evreninden, şu ortada bulunan somut olaydan büsbütün uzaklaşması gerekmez.

Schopenhauer, ozanın felsefeye özgü sanat anlayışı için, ortaya çıkardığı güçlüğü gizlemedi, kendisiyle birlikte gidemeyeceğim bir çıkış yolu bulduğuna, onun müziğinin pek derin anlanlı gerçekötesinde bu güçlüğü ortadan kaldıracak bir yolun varlığına; benim burada bunu onun anlayışı ve saygınlığı

adına yaptığımı inandığım gibi, inandı. Schopenhauer, şiirin özyapısına dair şunları ileri sürdü. (*İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*, 1295): “İstencin öznesi denilen, şarkı söyleyenin bilincini dolduran, çoğu zaman bağlardan çözülmüş, kıvanca ulaşmış bir istek (sevinç), daha çok, engellenmiş bir üzüntü olarak, her zaman için heyecan, acı ve kımıldatıcı bir duygu nesnesidir. Bu duygu varlığının yanında, şarkı söyleyenin kapsamlı doğasından kaynaklanan bir bakışla salt, istençsiz bilginin öznesi bilinir duruma gelir. Onun sarsılmayan, tinsel dinginliği; boyuna sınırlandıran, gerekseyen istencin baskısıyla karşıtlık içine girer. Bu karşıtlığın, bu değişmenin duyumu gerçektir, bu duyum şarkının bütününde dile getirilir, şiirin özünü oluşturan da budur. Bu nitelik içinde, salt bilgi bizi istençten, onun baskısından kurtarmak için yardımımıza gelir. Biz burada, yalnız şu yaşantıyı izleyelim: İstenç, boyuna, yeni olanın etkisinde kalır, kişice ereklerimize yönelen anı ise bizi dinginlik içinde gözlemler, bizi içinde istençten doğmayan, salt bilgiyi sunan en yakın ve güzel çevreden koparır. Bu yüzden şarkıda ve lirik müzikte istenç (ereklerin kişisel ilgisi) bir de ortaya konan düşünsel çevrenin salt kavranışı, birbiriyle olağanüstü nitelikte, karışmış görünür: Her ikisi arasındaki ilişkiler aranır, imgeler oluşturulur, öznel düzenleme istencin eylemini gözlenen çevreye aktarır, onun bu boyasını (özelliğini) bir yansıma içinde ortaya koyar. Bütün bu karışıp kaynaşan, ayrılan duygu durumundan doğan en önemli şarkı anlatımıdır.”

Şimdi bu açıklamada şiirin yeterince olgunluğa ulaşmadığını, ereğine varacak bir sanatmış gibi nitelendirildiğini kim ileri sürebilir, bir yarı sanat olarak özünün buna dayandığını, bu anlatım için de istenç ve salt görüşün, daha doğrusu estetik olmayanla estetik olan konunun olağanüstü durumda birbirine karıştığını kim yadsıyabilir? Biz, çoğu kez her karşıtlığın sanatın kaynağı olarak düşünölemeyeceğini ileri sürebiliriz. Schopenhauer bile sanatı bir bakıma, belirli bir değer ölçüsüne göre düzenlemiştir. Ona göre estetikte öznel olanla nesnel olanın değer ölçüsü uygulanır türden değildir. Çünkü, genellikle, özne isteyen ve kendi bencil amacı ardında koşan, yalnız

karşıt tutumlu bir birey olarak ortaya çıkar. Özne bir sanatçı olduğuna göre, kendi bireysel istencinden çözülmüş, ayrı bir ortam durumuna gelmiştir. İşte bu ortam dolayısıyla, gerçekten oluşma sürecinde bulunan bir özne, kendi kurtuluşunu olayın içinde kutlar. Çünkü o, hepsinden önce, bizim yükselip alçalışlarımızda, apaçık olma gereğindedir, bütün sanat komedyası bizim için değil kuşkusuz, belki bizim iyileşmemiş, ekin bakımından gelişmemiz içindir. Biz, böyle bir sanat evreninin gerçek yaratıcılarıyız. Şurasını; kendiliğimizden, iyice bilmemiz gerekir ki gerçek bir yaratıcı için, belki de sanat yapıtları ve sanata özgü buluşlar için varız. Sanat yapıtlarının yorumlanmasında üstün değerlerimiz vardır –çünkü yalnız estetik olay niteliği taşıyan bir varlık (Dasein) söz konusudur, evren sonsuzca bir gerçek düzene kavuşturulmuştur– bizim istencimiz bu yorumlamanın üstünde değil besbelli, biz bir kesten dokuma üzerine resimlendirilmiş bir savaş alanının savaşçısı gibiyiz. Bu nedenle, bizim tüm sanat bilgimiz bir sanıdır çünkü biz bilen bir varlık olarak sanat komedyasının biricik yaratıcısı ve gözlemcisi durumunda, sonsuz üstün usu ortaya koyan bu varlıkla bir olmadığımız gibi özdeş de değiliz. Sanatçıya özgü yaratıcılığın eylemi içinde üstün us evrenin bu özgün sanatçısıyla karışıp kaynaşmıştır, sanatın sonsuz varlığı konusunda yalnız üstün usun bilgisi bulunmaktadır, çünkü ancak o böyle bir durumdadır. Bu durum, şaşılabilir nitelikte korkunç bir masal görüntüsüne benzer. Bu masal, gözlerini çevirir, kendi kendine bakar. İşte üstün us, ancak, burada bir öznedir, konudur, ozandır, oyuncu ve oyunu gözlemleyendir.

Altıncı Bölüm

Arkhilokhos'un ortaya çıkardığı bilgece araştırmaya gelince, o *halk şarkılarını* yazın alanına sokmuştur, bu başarısından ötürü Greklerin genel değerlendirmeleri içinde, Homeros'un yanında yer alan tek kişi olmuştur. Peki büsbütün Apollonca olan destanın yanında halk şarkılarının yeri nedir? Öte yandan Apollonca ve *Dionysosça* olan bu birleşmenin sürekli bir izi niteliğini taşıyan korkunç, bütün uluslara ürperti salan, boyuna yeni yeni doğurmalar içinde yükselen yayılıp gelişmesi, bizim için, doğanın şu iki katlı, sanatçıya özgü eğiliminin gücünü gösterme bakımından önemli bir tanıktır. O, izlerini halk şiirine benzer biçimde, bir ulusun kendinden geçici devinimlerinin müziğinde, sonsuz olarak, bırakmıştır. Bizim, her zaman, halk şiirinin temeli ve kökü olarak gördüğümüz, *Dionysosça* akımlarla en güçlü duruma getirilen, halk şiirindeki her verimli ve olgun dönemin tarih bakımından da saptanması gerekir.

Bizim için halk şiiri müziğin evren aynasıdır, şiirde anlatılan, birbiriyle baş başa giden bir düş olayını araştıran, köklü ezgidir. Bu yüzden *ezgi ilk ve genel olandır*, bu genellik birçok yazıda, pek çok nesnelleşmeye uğrayabiliyor. Ezgi, halk varlığında yaygın bir önem ve gerekim taşır. Ezgi, şiiri kendi özünden doğurur, boyuna yeniden yaratır, bize halk şiirinin bütünleyici bölümü olduğunu gösterir. Bu konu, benim bu açıklamayı yapıncaya değin, önemle üzerinde durduğum bir olaydır. Kim, bir *halk şarkıları* derlemesini, sözgelimi *des*

*Knaben Wunderhorn** adlı şarkılar dergisini incelerse bu konuyla ilgili birçok örnek bulacak, boyuna doğmakta olan bir ezginin çevresine ne denli görüntü kıvılcımları saçtığını görecektir. Bunlar ezginin türlü-lüğünde, hızla değişmesinde, çılgın görüntülerle üst üste yığılışında, destanca bir ışıktan sessizce süzülüp giden akışında, yabancı bir güç yaratır. Şiirin görüntüler evrenine destan açısından bakmak gerekir: Bunu, Terpandros'un** yaşadığı çağda düzenlenen Apollonca bayramlarda, coşkun ve destancı halk ozanlarının yaptıkları bilinmektedir.

Halk şarkılarının düzenlenmesinde dilin bütün gücünü, müziğe özenme yoluyla, ortaya koyduğunu görüyoruz. Arkhilokhosla yeni bir şiir evreninin başlaması bundandır, Homerosça şiir onun yarattığı derin temelde yeniden ortaya çıkıyor. Biz, bu açıklamayla şiirle müzik, sözle ses içeriği arasındaki biricik bağlantıyı gösterdik: Söz, görünüm ve kavram müzikte benzeşik bir anlam arar, burada müziğin gücü kendi kendine yeter. Biz, bu anlamda, Grek dil tarihinde iki ana akını birbirinden ayırt edebiliriz. Duruma göre, dil, olaylar ve görünüm-ler evrenine ya da müzik evrenine özenmiştir. Bu karşıtlığın anlamını kavrayabilmek için Homeros'la Pindaros'taki renk ve sözdizisi yapısının, sözcük varlıklarının dil ayrımı üzerinde derin derin düşünmek gerekir. Homeros'la Pindaros'un yaşadığı çağ arasında, Olympos'un Bakkhos adına düzenlenen törenlerinde kaval çalarak insanı kendinden geçirici sesler çıkarmak kaçınılmaz bir gelenektir. Belirli bir kurala göre yürütülen bu gelenek Aristoteles döneminde bile varlığını korumuş, daha da gelişmiş bir müzik ortamında bütün şiir anlatım araçlarını etkilemiş, derin bir coşku içinde kişilerin bu geleneğe özenmelerine olanak sağlamış, onlara esin kaynağı olmuş-

* Eski Alman halk şarkıları derlemesi. (Çev. n.)

** Terpandros (Antissa, Midilli, MÖ 710'a doğru) Sparta'ya yerleşip eşliğinde yapılan şan okulumunu kurdu ve 676'da *Kameia*, sonra dört kez art arda *Pythia* yarışmalarında birincilik ödülü kazandı. Buluşları arasında, ilişik yeditellinin ayrıntı sekiztelli olarak geliştirmesi, yeditelli Lir, Kithara eşliğinde normuslar ve skholionlar (sofra şarkıları) sayılabilir. (Ed. n.)

tur. Burada, estetikte, bilinen ve günümüzün tutarsız sanılan bir olayını anımsıyorum. Biz, her zaman bir Beethoven senfonisinin dinleyicileri, bir düşsel söylev karşısındaymış gibi, etkilediğini görürüz. Öyle ki değişik seslerden kurulu düzenli bütün, bir müzik parçasıyla yaratılan görüntüler evreninde, gerçek bir sanı niteliğinde veriliyor kanısı uyanır. Burada, şu karşıt durum söz konusu değildir: Böyle bütünleştirmelerde, sesin cılız parıltısını görmek, bir bakıma açıklanması gereken olayı kavramak için, estetikte gerçek bir yöntem vardır. Bir ezgi, görüntüler içinde, bir kompozisyondan söz etmiş, bir senfoniye, kırsal bir besteyi *Scene am Bach*,* bir başkasını *Lustiges Zusammensein der Landleute*** olarak göstermiş olabilir, nitekim özdeş türden olan ve müzikten doğan görüntüler aşağı yukarı böyledir. Bunlar, belki de müziğin öykünülemeyen konularıdır. *Dionysos*’ça müziğin içeriği konusunda bize bilgi vermeyen tasarımların öteki görünüşler yanında söz edilmeye değer özelliği yoktur. Biz, müziğin bu görüntüler içinde ortaya çıkan boşalım sürecini, yeni gelişen dil bakımından yaratıcı olan halk topluluğuna aktardık. Bunu iyice kavrayabilmek için, dörtlüklerden oluşan halk şiirinin doğuşunu, bütün dil gücünün müziğe öykünmenin yeni bir ilkesi olarak ortaya çıktığını bilmek gerekir.

Biz, lirik şiiri müziğin görünüşler ve kavramlar içinde öykünülen bir ışık saçımı olarak görebilir, şunu sorabiliriz: “Müzik kavramların ve düşselliğin aynasında ne olarak görünür?” Schopenhauer’in anladığı gibi müzik, istenç ya da estetik olan, salt görünüşe dayanan, istençsiz tinsel durumun karşıtı olarak görünür. Burada, kesinlikle, öz kavramını, elden geldiğince, görünüşten ayırt etmek gerekir. Çünkü müzik, kendi yapısı gereği, istenç olamaz. İstenç, tümünden estetik dışı kaldığı için, müzik de sanat alanı dışına çıkarsa istenç olarak görülebilir. Müzik sorununu görünüşler içinde anlatabilmek için ozanın

* *Çayda Oyun* (bir yapıt adı). (Çev. n.)

** *Köylülerin Eğlencesi Birlikteliği* (yapıt adı). (Çev. n.)

eğilimin en ince fısıltısından çılgınlığın gürültüsüne değin içgüdüye bağlı tutkunun bütün yönelimlerini kullanması, onlardan yararlanması gerekir. Apollonca ilişkiler içinde, müzikten söz edebilmek için, ozan bütün doğayı kendi içinde sonsuzca isteyen tutkuya kapılan, aşırı özlem duyan bir varlık diye anlar. Ozan, müziği görünümüler içinde yorumlar, Apollonca gözlemin sessiz deniz durgunluğundaki dinginliğine dalar, içinde bulunduğu müzik ortamının etkisiyle gördüğü sıkıştırıcı, sürükleyici, kuşatıcı bütün devinimleri bile bir ezgi olarak duyar. Kendini böyle bir ortamda gören ozanın, kendi görünüşü, sevinçten yoksun bir duygu içinde karşısına dikilir, kendi istenci, özlemi, iç çekişi, yakınışı bir olur; müziği de böyle yorumlar. Ozanın sorunu şudur: Kendi istencinin salt, pırıl pırıl güneşsel gözünün tutkusundan iyice çözülmüş olsa bile, yine istencin görünümü nedeniyle, müziği Apollonca bir üstün us olarak yorumlar.

Bütün bu açıklamadan çıkan sonuç şudur: Lirik, müziğin özüne bağlıdır, müziğin kendisi bile yetkin sınırsızlığı içinde kavramı, görüntüyü *gereksemez*, onları ancak yanında taşır. Ozanı görünümüler içinde konuşmaya iten şiiri, en geniş ölçüdeki bir genellik ve gerçeklik içinde bile, müzikte bulunmayan bir nesneden söz edemez. Bu yüzden, müziğin simge evreni dille tükenici bir bağlaşım içine girmez, onu aşar. Çünkü müzik temel Bir'in gönlünde derin bir karşıtlığa, temel acıya, simgesel olarak dayanır, böylece bir ortamı simgeleştirir, bu evren her görünüşün üstünde, her görünüşün önündedir. Onun karşısında her görünüş bir benzerlik olmaktan öteye geçmez. Bu nedenle *dil*, görünüş olaylarının bir ögesi, bir simgesi olarak müziğin çok derin çevrenini hiçbir zaman ve hiçbir yolla açıklayamaz, anlatamaz, onlar olduğu gibi kalır, dil müziğe ancak öykünmeyle yönelir, onun müzikle ancak dıştan ilintisi olabilir. Öte yandan pek derin bir anlamı bulunmasına karşılık lirik bir anlatımla bizi müziğe bir adım bile yaklaştırmaz.

Yedinci Bölüm

Şimdi, bu üstü kapalı daracık geçitte kendimizi bulabilmemiz için, buraya değin açıklanan sanat ilkelerini yardıma çağırmanız gerekir, ancak o zaman *Grek tragedyasının hangi kaynaktan geldiğini gösterebiliriz*. Ben, bu kaynak sorunu şimdiye değin çözülmek şöyle dursun, bir kez bile önemle ele alınmamıştır desem, bu ölçüsüz uyaksız yazıları göz önünde bulundurmuyorum demektir. Çünkü bu konuda, çoğu zaman, ilkçağ ekininin dağınık birer kırıntı niteliği taşıyan kalıntıları, birleştirici bir düşünceyle, birbirine eklenmiş, sonradan yine birbirinden ayrılmıştır, bu ise bir çözüm değildir. Bu ekin bize, yetkin bir kesinlikle, *tragedyanın trajik korodan doğduğunu* söylüyor, başlangıçta yalnız koro vardır, korodan başka bir nesne yoktu: Burada, bize, trajik koroya anadramanın kaynağı olarak bakma yükümlülüğü düşüyor. Biz, bu soruna değinmeden önce, sık sık kullanılan bu sanat deyimlerine, yeterlidir, üzerinde pek durmaya değmez diye bakıldı. Koroya örnek bir seyirci ya da sahnenin yüksek düzeydeki yöneticilerine özgü yeri karşısında, halkı simgeleyen bir varlık diye görüldü. Bu koro, birtakım politikacılar için, oyun sonunda, abartmalı sözler seçer, düşünceler ortaya atardı –özellikle halk korosunda demokrat Atina'nın değişmezmiş gibi görülen töresel yasası anlatılır, kralların aşırı tüketimleri, tutkulu densizlikleri üzerinde durulur, tüze dışına çıkan davranışlarda bulunulurdu– buna da genellikle, Aristoteles'in bir sözü eklenmek istenirdi: Tragedyanın, kaynak ba-

kimundan, kesin biçimini almasında onun etkisi olmamıştır, bu da şu dinsel kaynaklar dolayısıyla halkla yöneticiler arasındaki karıştıktan dolayıdır, yoksa genellikle her politik ve toplumsal alan bunun dışında kalmıştır. Biz burada, koronun şu ünlü eski biçimi konusunda Aiskhylos ve Sophokles'te bile kutsal nesnelere karşı birtakım yergilerin bulunduğu kanısında olduğumuzu açıklamak isteriz. Burada "halk yönetiminin yasal yapısı"na ilişkin bir sezginin varlığından da söz edebiliriz. Çünkü başkaları bu kutsal nesneleri yermeden dolayı ürküntü duymamıştır. Halk yönetiminin yasal yapısına ilişkin konuda ilkçağ anayasaları *in Praxis* (uygulama) bilmez, onlar belki kendi tragedyalarında bile bunu bir kez olsun "sezmemiştir".

Koronun, bu çok bilinen, politik açıklanışı konusunda, A. W. Schlegel'in bir düşüncesi vardır. O, bize o zamanki koroyu görmeye gelen topluluğun özünü, bütünü, "örnek seyircisini" gözlemlemeyi öneriyor. Bu düşünce tragedyanın, kaynak bakımından, korodan geldiğini ileri süren derli toplu tarih anlayışıyla kendini sergilediğini göstermiştir. Bu düşüncenin parlaklığı anlatımının derli toplu, düzeni biçiminden, "örnek/ideal" olarak nitelenen her nesneye karşı gerçek bir German önyargısından, şu bizim gelip geçici hayranlığımızdan dolayıdır. Bu görkemli savın önemi de bu açıklanan kanıya dayanır. Gerçekte bilimdişi, kaba saba bir düşüncedir. Biz heycana kapıldığımızdan ötürü şu çok iyi bilinen halk tiyatrosu ile koroyu karşılaştırır, sonra bu halktan, benzetim yoluyla, böyle bir koroya varılıp varılamayacağını kendi kendimize sorarız. Biz bir yandan, sessizlik içinde yadsır, bir yandan da Schlegel'in ileri sürdüğü savdaki atılganlığa karşı, Grek halkının bambaşka nitelikteki yaratılışına duyduğumuz türden bir hayranlık duyarız. Biz, gerçek bir seyircinin; bilinçle, bir sanat yapıtını karşısına alarak, deneysel bir gerçekliği değil de; Greklerin trajik koroda, sahne donatımı içindeki canlı varlıkları tanımak zorunda kalan bir kimse olabileceğini düşünmüştük. *Okeanos Kızları Korosu* gerçekten, Titan Prometheus'u

gözünün önüne getirir, onu sahnede ortaya konan gerçek bir Tanrı gibi görür. Bu olay seyircinin en salt, en yüksek türü oluyordu. İki *Okianos Kızları*'yla Prometheus gerçek birer canlı olarak anlaşılabilirler mi? Bunlar örnek seyircinin gerçek simgesi olaydı, sahneye koşarak Tanrıyı, ona acı çektirenlerden, kurtarmazlar mıydı? Biz, estetik bir topluma inanmış, tek yetkili seyircinin ancak böyle olabileceği görüşünü benimsemiş, yine böyle bir seyircinin bulunduğu oranda, sanat yapıtına sanat olarak, estetik değer verebileceği kanısına varmıştık. Şimdi, Schlegel'in açıklaması yetkin, örnek seyircinin sahne evrenini estetik değil de canlı, deneysel olarak düşündüğünü, o yüzden böyle uygulandığını bize göstermektedir. İç çektik, acıdık bu Greklere, estetiğimizi yitirirler, altını üstüne getirdiler. Bundan dolayı Schlegel'in sözünü her gün anmaya alıştık, çünkü koro dilde böyle çıktı o taya, çoğu zaman.

Oysa burada, Schlegel'in karşısına şu açık anlayışla çıkılabilir: Sahne olmadan, kendi kendine ortaya çıkan koroyla, tragedyanın ilkel biçimi şu örnek seyirci korusu birbiriyle bağdaşmaz. Seyirci kavramından doğan bir sanat türü olsaydı, ancak o zaman, onun gerçek biçimi "kendi kendine seyirci" niteliğinde geçerlik kazanırdı. Çünkü tiyatroşuz seyirci çelişik bir kavramdır. Biz, tragedyanın doğuşu konusunda, ne töreye dayanan bir topluluğun anlayışı karşısında yüksek bir görüşten, ne de tiyatroşuz bir seyirci kavramından yola çıkarız, bu konuyu derinlemesine ele alır, her türlü yüzeysel inceleme türlerinden kaçınırız.

Koronun açıklanışı konusunda böylesine önemli, pek değerli bir görüşü Schiller, *Braut von Messina*'nın (Messina'lı Gelin) şu pek ünlü önsözünde ileri sürmüştür. O, koroyu canlı bir duvar olarak incelemiştir. Ona göre bir duvar koroyu, onun örnek yerini sanat özgürlüğünü korumak için çepeçevre kuşatmış, gerçek evrenden ayırmıştır.

Schiller, elindeki başlıca silahla *doğal* olanın genel kavramına, dramcı şiirde görülen ve genellikle onaylanan bir yanılışmaya karşı savaştı. O dönemde, tiyatro konusunda kendili-

ğinden yapaylık vardı, mimarlık bir simgesellik olarak kalıyor, ölçülü dil örnek bir nitelik taşıyor, bütünde bir yanılma egemenliğini sürdürüyordu: Her şiirin yapısını oluşturan bir sanatçı özgürlüğüyle yetinmek yetmez. Koronun işe karışması kesinlikle atılan bir adım oldu, bununla da sanatta her türlü doğacılığa karşı açık ve saygın bir savaş başlatıldı. Bana kalırsa bu görüş, şu düşsel çağın “düzmece idealistliği”ni nitelemek için, ortaya atılan belirtici söz için kullanılmıştır. Gerçek ve doğal olana duyduğumuz bu şimdiki saygıyla idealistliğin karşıt uçlarına daha doğrusu şu balmumundan figürlerin bulunduğu yere varmaktan korkuyorum. Onlarda da, çağımızın şu pek sevilen, tutulan romanlarında görülen bir sanat vardır. Yalnız ortaya atılan bir düşünce bizi üzmez, yeter ki bu sanatla şu Schiller-Goethe'nin “düzmece idealistliği” aşılmış olsun.

Üzerinde, Schiller'in gerçek anlayışına göre, Greklerin Satyr korosu, özgün tragedyanın korosunun değişmeye yüz tuttuğu “ideal” bir alan vardır, bu alan ölümlü olanın bulunduğu gerçek gezi yolunun çok üstüne çıkmıştır. Grek, bu koroyu kendisi için varsayılan bir doğal durumun basamağı olarak işlemiş, yine varsayılan bir doğal varlığa dayamıştır. Tragedya bu temel üzerinde yükselip gelişmiş, bu yüzden daha başlangıçta, gerçekliğin üzüntü veren anlatımını içinde, silinip gitmiştir. Bu sırada gökle yeryüzü arasına, bilerek, hiçbir düşsel evren sokulmamıştır. Çokluk bu eş gerçeklik ve inançtan bir evren kurulmuş, inançlı Helenler için, bu evren, Olympos gibi içinde oturuş bir yer olmuştur. Satyr, bir Dionysos oyun topluluğu olarak, dinsel gerçeklik içinde, tapınma ve söylence kutsallığı altında yaşar. Tragedya onunla başlar, tragedyanın *Dionysos*ça bilgeliği ondan söz eder. Burada bize göre, tragedyanın korodan doğuşu gibi yabancı bir sorun vardır. Ben, uygarlıkla Dionysos müziğinin bağlantısı neyse, yapay bir doğa varlığı olan Satyr ile ekin* insanının ilişkisi de öyledir anla-

* Batı dillerinde Lat. colo “ekin ekmek, tarını yapmak” sözünden türeyen cultur “ekip biçmek, tarla bakımı, tarım” kavramı da Tr. ekin karşılığıdır, sonraları, anlam genişlemesiyle bilgi karşılığında söylenir bir kavram oldu. (Ed. n.)

mını içeren düşüncemi ortaya atarsam, belki bir görüş odağı kazanırız. Richard Wagner, Dionysos müziğiyle uygarlık bağlantısından söz ederek der ki: Gün aydınlığının lamba ışığını silişi gibi onu da müzik ortadan kaldırmıştır. Bunun gibi, Grek ekin insanının da Satyr korosunun karşısında, kendisinin ortadan kalktığını sezdiği kanısındayım: Bu Dionysos tragedyasının son etkisidir çünkü devletle toplum, genellikle insanla insan arasındaki uçurumlar, doğanın yüreğine doğru götüren güçlü bir birlik duygusuyla, yumuşamaktadır. Gerçekötesi avuntu –daha önce burada açıkladığım gibi her gerçek tragedya-yı bizden ayırır– yaşamı nesnel varlıkların temelinde görür, bütün olayların değişmesine karşın, o dağılmaz bir güçlülük ve yüklü bir beğeni içinde kalır. Onun, bu kendini beğenmişliği canlı bir açıklıkla, Satyr korusu adı altında, doğanın özünden çıkmış bir koro olarak görünür. Bunlar, bütün uygarlıkların arkasında varlığını sürdürür, yaşar, bütün kuşakların ve uluslar tarihinin değişmesine karşın, sonsuza değin, olduğu gibi kalırlar.

Bu koro ile avunan Helen derin, ince ve ağır tutkular içinde, az çok, yetenek kazanmıştır. Helen, keskin bir bakışla adı geçen evren tarihinin korkunç yokluğa sürükleyiciliği içine, doğanın acımasızlığına baktığı gibi korkulur duruma düşmeye aldırmadan, istenci yadsıyan bir Budacı tutkusuyla atılmıştır. Onu sanat kurtardı, sanat aracılığıyla o da kendini-yşamı kurtardı.

*Dionysos*ça durumun uyandırdığı taşkınlık, onun geleneksel engellerinin ve varoluş sıırlarının; şu *sağlıksız* öğeyi içeren sürenin ortadan kaldırılışıyla geçmişteki kişisel yaşamının içine daldı. Unutulmuşluğun bu uçurumuyla güncel gerçeklik evreni ve *Dionysos*ça gerçeklik evreni birbirinden ayrıldı. Bu güncel gerçeklik, yeniden, bilincin içine girdi, bir tiksinti uyandırarak sezildi, bu durumların ürünü de estetik ve istenci yadsıyan bir tinsel tutumdur. Bu anlamda Dionysos insanıyla Hamlet arasında benzerlik vardır: Her ikisi de nesnel

varlıkların özüne gerçek bir bakış yöneltmiş, varlığın kendilerinden kaçındığını çünkü onların davranışlarının nesnelerin yapısında bir değişiklik yapamayacağını öğrenmiştir. Onlar, bu yapıyı gülünç ya da aşağılık bir nesne olarak sezmiş, çivileri gevşemiş, yerinden oynamış evrenin yeniden düzenlenebileceğini sanmışlardı. Bilgi, davranışı öldürdü, yanılsama yoluyla davranış örtülü kaldı. Bu Hamlet'in öğretisidir, bu ucuz bilgelik kendi içine kapanan Hans'ın düşsel düşüncelerinden, davranıştan, derin düşünmeden değil olanakların çokluğundan geliyor. Korkunç gerçekliğe yönelen bir görüş davranışta bulunan her kıvıldatıcı öğeye baskın gelir, gerçek bilgi yalnız Hamlet'te; Dionysos insanında vardır. Artık avunma iş görmüyor, tutku ölümün ardınca bir evrene doğru giderek, Tanrıları aşıyor. Varoluş, onun Tanrıların ya da öteki ölümsüz evrende ışıyan yansıması yadsınıyor. İnsan, bir kez görülen gerçekliğin bilincinde, şimdi her yerde yıkımı, oluşun saçmalığını görüyor. İnsan, Ophelia'nın yazgısındaki simgeyi şimdi anlıyor, orman Tanrısı Silenos'un bilgeliğini öğreniyor: Ondan tiksiniyor.

Burada, istencin en yüksek sakıncası içinde sanat bir kurtaran, sağlık veren büyücü olarak yaklaşıyor. Onun yapabileceği tek iş yıkım ya da varoluşun saçmalığına yönelen tiksinimeye özgü düşünceleri, tasarımlar içinde bastırmaktır, o ancak bunlarla yaşama olanağı sağlar: Bunlar yıkımın sanata özgü engellenişi olarak yücelik ve saçmalığın tiksindirici durumundan doğan boşalma gibi Roma'ya özgü eylemlerdir. Dithyrambos'un Satyr korosu Grek sanatının kurtarıcı eylemidir, bu Dionysos arkadaşının evreni ortasında, biraz önce anlatılan, tüm tutkular tükenip gitmiştir.

Sekizinci Bölüm

Gerek Satyr, gerekse bu yeni çağımızın kırsal kesim yaşamını konu edinen insanı, kaynağa ve doğal olana yönelik bir özleminden doğmuştur. Grek, sınıksız, korkusuz bir tutumla kendi orman insanının ardına düşmüş. Bu durum utanç, uysal çağdaş insanın, inceden ve dokunaklı kaval çalan bir çobanın yaltaklanıcı görünüşü karşısındaki davranışı gibidir. İçinde hiçbir bilginin işlenmediği doğada ekinin sürgüleri daha kırılmamıştır. Grek insanı bunu kendi Satyr'inde gördü, bu Satyr onun inancında daha maymunla birleşmemiştir. Yoksa insanın atası olur, onun en yüksek, en güçlü eğilimlerinin anlatımı durumuna gelirdi. Tanrıya yakınlık onu, kovandan taşmış bir arı sürüsü gibi, kendinden geçirdi. Tanrıya duyduğu tutku, onun içinde kayıncı bir arkadaş olarak yansıdı, doğanın derin göğsünden bilgeliğin bildiricisi olarak ortaya çıktı. Doğanın yaratıcı genel gücünün bir simgesi olan bu varlığı, Grek insanı çok saygı dolu bir hayranlıkla görmeye alıştı. Satyr yüce ve Tanrısal: Dionysos insanının kırılmış bakışını acınası bir nesne sanmaktan kendini alamadı. Onu, ancak, arınmış, yük altında ezilmiş bir güdücü yenmişti: Doğanın örtüsü kaldırılmamış, gücü tükenmemiş büyük yazı kaynakları üzerinde, onun gözü kısa sürelerle ve yüce bir kıvanç içinde duruyor. Burada ekin yanılması insanın ana kaynağından ayrılmıştır artık, burada gerçek insan açıklığa kavuşmuş, Sakallı Satyr Tanrısını kutsamıştır. Ekin insanı, onun karşısında, yalanlarla yüklü gülünç, eciş bücüş duruma düşmüştür. Traged-

ya sanatının başlangıcı konusunda, Schiller'in ileri sürdüğü görüş yerindedir: Evet koro saldırgan gerçekliğe karşı canlı bir duvardır. Çünkü –Satyr korosu– varoluşu, daha doğru, daha tutarlı, bütünlüğe kavuşmuş biricik gerçeklik olarak inceleyen bir ekin insanı diye göz önüne getirir. Şiir alanı, ozan bey-ninin düşsel olanaksızlığı biçiminde, evrenin dışında değildir. Bunun karşıtı olan şiir gerçekliğin süssüz püssüz bir anlatımı olmak ister, bu nedenle ekin insanının düşündüğünü, şu ger-çekliğin yalancı süsünden ayırma gereğini duyar. Bu özlü do-ğa gerçekliğiyle biricik gerçeklik olarak eylemde bulunan ekin yalanı arasındaki karşıtlık, kendi kendinde olan nesne-nin özülüyle genel görünüş evreni arasındaki karşıtlığa benzer: Tragedya, nasıl olayların sürekli batışı içinde, varoluş çekirde-ğinin sonsuz yaşamına karşı duyduğu gerçekötesi avunmayla ortaya çıkmışsa, Satyr korosunun simgeselliği de önceleri bu kendi kendinde varlıkla görünüş arasındaki temel ilişkinin benzerliği içinde, öyle belirdi. Ona göre çağdaş insanın şu kır-sal kesime özgü kişisi de ekin yanılmalılarının doğadan kay-naklanan ve geçerlik taşıyan bir birikimdir. *Dionysos*ça davranan Grek insanı gerçekliği ve doğayı en yüksek gücü içinde görmek ister, Satyr'in varlığında büyüye kapılmış ola-rak görünür.

Dionysos adına düzenlenen bayramlara katılan topluluk bu tür tinsel davranışlar ve bilgilerin etkisi altında kıvanç du-yar: Onların gücü, kendilerini gözleri önünde, değiştirir, onlar kendilerini doğanın yeniden ortaya konulmuş üstün usları, Satyrler olarak görürler. Tragedya korosunun daha sonraki kuruluşu, doğal olayın sanata özgü bir öykünüşüdür; gerçekte bu sanata özgü öykünmede Dionysos seyircilerinden, Di-onysos büyülenişlerinden kaçınılmaz bir ayrılma vardır. Or-kestranın korosunda, yeniden kendini bulan Attika tiyatrosu-nun halkı, temelde koro ile halk için karşıtlığın olmadığını göstermiştir, bu, çağdaş olanın her zaman ele alınması gereği-ni doğurur, çünkü bunların hepsi de bu Satyrler aracılığıyla

sunulan, şarkı söyleyen, oynayan büyük ve yüksek bir koro-
dan başkası olamaz. Schlegel'in sözü, burada, bizim için derin
bir anlam taşımaktadır. "Koro örnek bir seyircidir", belki de bi-
ricik seyircidir, sahnenin görüş evreninin seyircisidir. Bizim
bildiğimiz seyircilerden oluşan bir topluluk Greklerce bilin-
miyordu. Onların tiyatrolarında, seyirci yeri yüksekte ve yay
biçimindeydi, her yanı görürdü, seyircinin doyurucu bir gö-
rüş alanı içinde, kendisini çevreleyen ekin evrenini gözden ge-
çirmesi, koroyu dinlemesi kolaydı. Bu anlayışa göre, koroyu
tragedyanın kaynağında ve kendi ilkel basamağı üzerinde, Di-
onysos insanının bir özyansıması olarak adlandırabiliriz. Bura-
da yönetici, kendi yöntemiyle gerçek yetisini ortaya koyarak,
en açık bir biçimde, hangi olayı sergilemeyi düşünürse kavra-
nabilir durumda gözünün önünde canlandırır, oyunu düzen-
ler. Satyr korosu Dionysos topluluğunun bir görüşüdür. Sahne
evreninin yinelenmesi Satyr korosunun bir görüşüdür. Bu gö-
rüşün gücü, "gerçeklik" in anlatımını, çepeçevre dizilmiş ekin
insanlarının bakışını duygusuz, anlayışsız duruma getirmek
için yeterlidir. Grek tiyatrosunun biçimi ıssız bir dağ oylumu-
na benzer. Sahnenin kuruluşu dağda, yükseklerden dökülen
ırmaklar gibi görünen, ışık saçan bir bulut parıltısını andırır,
ortasında Dionysos'un görüntüsünün onlara apaçık göründü-
ğü görkemli bir çevre vardır. Burada, tragedya korosunun
açıklanışı konusunda dile getirdiğimiz sanata özgü temel olay,
bizim yine sanata özgü ve yalın yöntemlerimizle ilgili bilgin-
ce görüşümüz içinde yer almasına karşın, can sıkıcıdır. Bu olay
o sırada ortadan kaldırılamazdı çünkü ozan ancak bu yaptı-
ğıyla ozandır, o kendini özden gelen biçimlerle çevrili görür,
bu biçimler ozanın karşısında yaşar, davranışta bulunur, ozan
bunların en iç yapısına değin giren bir bakışla bakar. Biz çağ-
daş yetinin bu kendine özgü çelimsizliği yüzünden, estetikle
ilgili temel olayları birbirine karıştırma ve soyutlama eğili-
mindeyiz. Gerçek bir ozan için sanılara kapılmak söyleye ya-
raşır öge değildir. Ozan için önemli olan, ona gerçek gelen,

özümleyici bir görüşün kavramın yerini almasıdır. Ozan için kişilik derlenip toparlanmış bütünü birlikte aranmış bireysel öğelerinden doğmamıştır, onun gözlerinin önünde bulunan, bıktırıcı, canlı bir kimsedir. Bu kimse ressamın görüşünden ancak sürekli ve uzun yaşayışı, davranışıyla ayrılır. Niçin Homeros bütün ozanlardan daha kolay anlaşılır nitelikte yazıyor? Çünkü o çok açık seçik görüyor. Biz, şiir konusunda çok soyut konuşuyoruz, bu bizim hep kötü yetişsin diye çalışmamızdandır. Temelde estetik olay yalındır, insanda sürekli olarak canlı bir oyunu görmek, her zaman tinsel varlıklarla kuşatılmış olarak yaşamak için, yetenek vardır, işte ozan böyledir. İnsan, kendiliğinden davranmak, başka gövdeler ve tinler konusunda özgürce konuşabilmek için, bir iç itimi sezer, böyle dramatikçi olur.

Dionysos'a özgü kımıldatıcı güç, bütün bir topluluğa bu yaratıcı yetiyi bildirecek, böyle bir tinsel varlık topluluğunca kuşatıldığını görecektir, bununla "içsel bir"i kavrayacak durumdadır. Tragedya korosunun bu süreci dramın temel olayıdır: Kendi kendinin değiştiğini görmek ve ona göre davranmak için başka bir gövdeye, başka bir kişiliğe geçmiş gibi görünmek, kendini öyle sanmak. Bu olay drama özgü gelişmenin başlangıcında vardır. Burada yöre yöre dolaşp şiir okuyan ozandan ayrı bir durum bulunur çünkü ozan kendi görüntüleriyle karışmamıştır, o inceleyici gözle kendine dıştan bakan bir ressama benzer. Burada bireyin yabancı bir varlığa geçişle kendinden ayrılışı söz konusudur. Bu olay bir salgın niteliğinde ortaya çıkmış, bütün bir topluluk kendini böylece büyümüş gibi sezmıştır. Dithyrambos, bu özelliği dolayısıyla, önceki koro şarkılarından ayrılmaktadır. Elllerinde defne dalları taşıyan kızlar sevinç içinde Apollon tapınağına doğru akar, kurala uygun bir şarkı söyler, bir yerde dururlar. Bunların kim oldukları, halk topluluğuna özgü adlarına göre olan, davranışlarından anlaşılır: Dithyrambos korusu, içinde halkın geçmişi, toplumsal yeri büsbütün unutulmuş, bir değişmeler korusu-

dur. Bunlar zamanla bağlantılı değildir, Tanrısal işlerde görev alanların oluşturdukları bütün toplumların dışında kalmıştır. Helenlerin bütün öteki koro şiiri, Apollonca olan tek tek şarkıcıların ürküntü veren bir yükselişidir. Bu yükseliş sırasında, dithyrambos'da, bilinçsiz bir oyuncu topluluğu karşımızda durur, bu oyuncular birbiri arkasında ve değişik biçimde birbirine bakarlar.

Büyülenme her dramcı sanatın bir tasarımıdır. Bu büyülenmede Dionysos topluluğu kendini Satyr olarak, *sonra yeneden Tanrıyı da bir Satyr biçiminde görür*. Bu durum, kendi dönüşümü içinde ve kendi dışında yeni bir görüntüyü, kendi varlığının Apollonca bütünlenişi olarak görmesi demektir. Dram, bu yeni görüntüyle, bütünlüğe kavuşmuştur.

Bu bilgiye göre biz, Grek tragedyasını bir Dionysos korosu olarak anlayabiliriz, bu koro her zaman yeniden, Apollonca bir evren görüşüne dönüşür. Tragedya ile kaynaşmış olan bu koro bölümleri ikili konuşma (diyalog) denilen her nesnenin, bütün sahne dünyasının, gerçek dramın, ölçülü ve dengeli ana kucağıdır. Birbiri ardınca sürüp giden bu içten dışa taşlamalarda, tragedyanın temel varlığı, dramın görüşünü aydınlatmaktadır. Bu destanca öze bağlı bir düş olayıdır. Öte yandan bu olay *Dionysos* ça bir durumun nesnelleşmesi olarak, olaylar içinde Apollonca bir çözülme değil de, bunun karşın niteliğinde bireyin parçalanması ve temel varoluşuyla birliğe ulaşmasını açıklar. Bundan ötürü dram *Dionysos* ça bilgilerin Apollonca algılanışı dolayısıyla, arada korkunç bir uçurum varmış gibi, destandan ayrıldı.

Grek tragedyasının korosu, şu eyleme itilen Dionysos topluluğunun simgesi, bizim anlayışımız içinde tüm anlatımını bulmuştur. Biz, çağdaş sahnede, alışkanlık sonucu, koro yerine, özellikle opera korosu yerine bir şey koyarken Greklerdeki tragedya korosunun daha eski, daha köklü, daha önemli olması gerektiğini, özel bir "eylem" olarak bize değin gelmesine karşılık, anlayamadık. Bu sürüp gelen yüksek önemliliğin, bu

köklülüğün niçin günlük işlere elverişli bir özden doğduğunu, ilkin yalnız bir erkek keçi kılığında, Satyrle var olduğunu bilemedik. Orkestra, sahnenin önünde, bizce bir bilmece gibi kaldı, şimdi de olayın geçtiği sahnenin, tümünden, bir görüş olarak düşünüldüğü ve biricik “gerçeklik”in de koro olduğu kanısına vardık. Bu kanıya göre koro; görüşü kendinden doğurmuş, ondan da bütün oyunun, sesin ve sözcüğün simgesiyle söz etmektedir. Bu koro, kendi anlayışı içinde, efendisi ve ustası olarak Dionysos’u görüyordu. Bu yüzden çalışan koro suçsuzdur. O da, Dionysos gibi bir Tanrı olarak görüyor, acı çekiyor, kendi kendini yüceltiyor, bu nedenle kendiliğinden davranışa geçmiyor. Burada Satyr Tanrı karşısında, en yüksek yerde onun buyruğu altında iş gören bir aşamadır, doğanın Dionysos’da bir anlatımı durumundadır. Bu durumu dolayısıyla, derin bir coşkunluk içinde bilicilik ve bilgeliklerden söz eder: Acı duyan kimse bilen kişidir, bir bilge gibi evrenin yüreğinden doğan doğruluğun bildiricisidir. İşte düşsel, can sıkıcı, görünücü, bilge ve coşkun Satyr biçimi böyle çıkar ortaya. O, Tanrı karşısında bir “yamyam insan” gibidir. Doğanın, onun güçlü itiminin bir örneği, simgesi, bilgelik ve sanatının bildiricisidir: İnsan biçimine girmiş bir müzikçi, ozan, oyuncu ve tınleri görücüdür.

Sahnenin gerçek kahramanı ve görüşün odağı olan Dionysos bu bilgi ve geleneğe uygundur. Çünkü tragedyanın en eski çağında gerçek olarak böyle bir durum yoktu ancak varmış gibi düşünülürdü. Tragedya başlangıçta yalnız “koro”ydu, “dram” değildi. Daha sonraları Tanrıyı gerçek Bir olarak gösterme, her şeyi kapsayan görüş yetisini de her göze görülebilir biçimde tasarlama denendi. İşte dar anlamda “dram” bununla başladı. Şimdi, dithyrambos korosu seyircinin düşüncesini *Dionysos*’ça bir anlayış aşamasına ulaştırmayı kendine görev edinmiş. Artık sahneye çıkarılan tragedya kahramanı karşısında, seyirciler biçimsiz ve yüzü örtülü insanı değil kendi hayranlıklarından doğan bir görüş biçimini yakalıyorlar.

Admetos'un genç karısı Alkestis'ten üzülerək ayrılışını ve onun kendi özüne dönük bakışı içinde, bu olayı tükenen tükenen gerçekleştiği derin anlamıyla düşünelim. (Birdenbire, onun gözü önünde, Alkestis'e benzer biçimde yürüyen bir kadın görüntüsünün nasıl belirdiği ortaya çıkar: Yine onun birdenbire doğan iç sıkıntısını, bir ırmağın akışı gibi karşılaştırmayı, onun çok duygulu kanı inanışını, biraz düşünelim.) Bizim de kendi sezgimiz konusunda, böyle bir benzetimiz vardır, işte *Dionysos*ça davranan seyirci de sahnede kendine doğru ilerleyen Tanrıyı bu duyguyla gördü, seyirci o Tanrının tutkularıyla, daha önceden, birliğe varmıştı. Seyirci büyülenerək, kendi özünde, titreyen Tanrı görüntüsünü elinde olmadan bu maskeleşmiş biçime çevirdi ve onun gerçekliğini anlam bakımından gerçek olmayan düşsel bir varlığa dönüştürdü. Bu, içinde günün evrenini örtüye büründüğü, bu evrenden daha açık, daha kolay anlaşılır, kavranabilir yeni bir evrenin doğmasına olanak sağlayan ve sürekli bir değişmenin gözlerimin önünde gerçekleştiği daha gölgeli, Apollonca bir düş varlığıdır. Biz, buna uygun olarak, tragedyada içten kavrayıcı ve karşıt nitelikli bir sanat biçimi tanıyoruz: Dil, renk, devingenlik, söylevin etkisi koronun *Dionysos*ça şiirinde, öte yandan da sahnenin Apollonca düş evreninde, anlatımın iyice özelleştirilmiş alanları olarak, birbirinden doğar. İçlerinde *Dionysos*ça olanın nesnelleştiği Apollonca olaylar, koronun müziği gibi "sonsuz bir deniz, değişen bir örgü, kızaran bir yaşam" değildir artık. Bunlar, koronun müziğinde olduğu gibi, yalnızca sezilen nesneler de değildir. Bunlar, içlerinde coşkun Dionysos görevlilerinin Tanrıya yakınlık duyduğu yoğun güçlerin görünüşleri de değildir. Şimdi, sahneden ona karşı destanca biçimlenişin açıklık ve seçikliği sesleniyor, artık Dionysos güçlere dayanarak konuşmuyor, bir destan kahramanı olarak, Homeros'un diliyle söylüyor.

Dokuzuncu Bölüm

Grek tragedyasının Apollonca olan bölümünde, ikili konuşmada, yüzeye çıkan ne varsa yalın, saydam ve güzel görünür. Bu anlamda, ikili konuşma (diyalog) Helenlerin bir simgesidir, onların doğası oyunda aydınlığa çıkıyor çünkü oyunda en büyük güç gizilgüçtür, ancak devinimin yumuşaklığı ve bolluğu içinde kendini açığa vurur. Sophokles'in kahramanlarının dili, Apollonca belirlilik ve aydınlık içinde bizi derinden etkiler, öyle ki onların varlığının en derin temelini göreceğimizi sanır, bu temele giden yolun böylesine kısa olduğunu, şaşkınlık içinde görürüz. Biz, bir kez olsun bu temelden yüze çıkan ve görülür duruma gelen kahraman kişiliğine bakalım. Gerçekte bu kahraman karanlık bir duvara yansıtılan ışık görüntüsünden başka bir şey değildir, bu görünüş aracılığıyla aydınlık yansımalar içinde karşımıza çıkan söylencenin içine sokuluruz, o zaman karşıt durumda bilinen, ışık olaylarıyla bağlantı içinde bulunan olayı, birdenbire görürüz. Güneşin gözümüzün içine geleceği biçimde güçlü bir deneme yapar da kamaşan gözlerimizi öte yana çevirirsek, gözlerimizin önünde koyu renkli beneklerin belirdiğini görürüz, bunlar gözlerimizin bozulmadığının kanıtıdır. İşte Sophokles'in ışıktaki yansıyan kahramanları da böyledir, bunlar maskenin Apollonca olan nesneleri, doğanın korkunçluğu ve özü içine işleyen bir bakışın gerekli olaylarıdır. Bu ışıyan benekler de korkunç geceden ötürü bozulan gözün sağlığa kavuşmasıdır. Biz, bu anlam-

da, “Grek beğenisi”nin önemli, anlamlı kavranını eksiksiz kavrayacağımıza inanabiliriz. Bu beğencin, bu bozulmamış beğenin gerçekten de yanlış anlaşılan kavramını çağın bütün yollarında ve geçitlerinde karşımızda bulabilecek durumdayız.

Grek sahnesinin en üzüntülü kişisi olan mutsuz Oedipus, Sophokles’in elinde en soylu insan diye anlaşılmıştır. Oedipus, bilgeliğine karşın yanılığa düşen ve acınası bir kimse olarak belirtilmiştir. Oedipus, sonunda, korkunç acıları yüzünden, ölümünün üstünden aşan büyü, verimli bir gücü kendi kendini yıpratmak için kullanılır. Soylu insan suç işlemez, derin görüşlü ozanın bize söylemek istediği şudur: Onun davranışıyla her yasa, her doğal düzen, belki de töresel evren çökebilir. Bu davranışla etkilerden daha yüksek büyü bir çevre ortaya çıkabilir. Bu etkiler, çöken eskinin kalıntıları üzerinde yeni bir evren kurar. Dine çok bağlı bir düşünür olan ozan bize şunu söylemek istiyor: Ozan olarak bize olağanüstü durumda korunmuş bir sorunlar düğümünü gösteriyor, yargıç bu düğümü yavaş yavaş, ilmik ilmik kendi özel yıkımı içinde çözüyor. Gerçek Helen sevinci, bu çatışmalı (diyalektik) çözülüş içinde öylesine büyüktür ki bu nedenle, düşünülen bir bayram alayı bütün yapıtı kaplar, bu topluluk konunun insanı ürperten şu varsayım doruğunu her yerde kırıp geçer. “Oedipus Kolonosta”da engin bir aydınlığa yükselen bu özdeş parlaklığı karşımızda buluruz, gelip çatan yaşlılık yüzünden zavallılığın taşkınlığı önüne dikilir, bu durum onunla ilgisi bulunan herkes için salt acıya katlanış demektir– Tanrısal bir ülkeden inerek gelen ve bize yönelen kahramanın edilgen salt davranışı içinde en yüksek etkinliğe ulaşan olağanüstü bir parlaklık vardır. Bu etkinlik onun yaşamını aşarak, onu daha önceki yaşamında görülen bilinçli davranış ve düşünüşteki edilgenliğe götürdü. Böylece Oedipus masalının çözülmez, dolaşık sorun düğümü, ölümlü bir göz için, yavaş yavaş çözüldü – böylelikle bu pek derin insan sevinci bizi çatışmanın Tanrısal karşıtlığına götürdü. Biz, bu açıklamayla ozana karşı doğruluksever olmuş-

sak, o zaman söylence içeriğinin tükenip tükenmediği her zaman sorulabilir: Burada, ozanın bütün kavrayış gücünün; bir bakışa göre, uçuruma giderken karşımıza kurtarıcı olarak doğayı çıkaran ışık yansımasına denk gelmediği anlaşıyor. Oedipus babasını öldüren, anasına koca olandır, yine bu Oedipus; Sphinks bilmecesinin çözücüsüdür. Peki bu yazgı eylemlerinin üçlülüğü bize ne gösteriyor? Perslerle ilgili, çok eski bir halk inancı vardır, o inanca göre bilge bir büyücü yalnız yasaklardan doğabilir: Biz, bile bile Oedipus'u böylesi bilmecelerin çözücüsü, anasının kurtarıcısı olarak açıklıyoruz. Orada, bilgelikler söyleyen ve gizli güçlerle çağının sürgünü olarak kaldığı yerde, bireyleşmenin katı yasası, doğanın özel büyü koparılıp atılmıştır. Doğanın bu korkunç engelinin –yasaklarda olduğu gibi– temel neden olarak daha önceden yürürlükten kalkması gerekir. Çünkü insan, doğanın aracılığı olmadan, doğadışı bir nesneyle, gizemlerini açıklamak için doğayı zorlayabilir mi, ona karşı başarıyla direnebilir mi? Ben, bu bilgiyi, şu Oedipus yazgısının üçlülüğü içinde, açığa vurulmuş olarak görüyorum: Bu doğa bilmecesini doğanın yarı insan, yarı hayvan varlığı olan Sphinks çözüyor; babasını öldüren, anasının kocası olan Oedipus doğanın kutsal düzenlerini de dağıtma gereğinde kalmıştır. Evet, söylence bize, bilgelığın, özellikle *Dionysos*ça bilgelığın, doğadan gelen engelle ilgili bir korku nesnesi olduğu konusunda, sözcüğün tüm anlamıyla, bir şeyler fısıldamak ister görünüyor. Kendi bilgisiyle yokluk uçurumuna düşen kimse, kendi kendine, doğayı da eritip tüketmeyi göze almıştır, diyor. “Bilgelığın doruğu, bilgelere dönerek; bilgelik doğada bir kan dökmedir,” diyor: Böylesi korkunç sözleri bize bildiren söylencedir. Helen ozanı, bir güneş ışığı gibi, söylencenin korkunç ve yüce Memnon sütunlarına vurur, Sophokles’in ezgilerinde, birdenbire sesler çıkarmaya başlar...

Ben edilgenliğin ünü karşısına, şimdi etkenliğin ününü koyuyorum, bu Aiskhylos'un Prometheus'u çepeçevre aydınlatan ünüdür. Burada bize, düşünür Aiskhylos'un söylediğini, ozan

Aiskhylos'un eş türden bir örnekle sezdirdiğini, genç Goethe, Prometheus'un atılınca sözleriyle aydınlığa çıkarmayı bilmiştir:

*"Burada oturmuşum, insanlar
Görüşümce biçimli,
Bana benzesin bir kuşak,
Acı çekmede, ağlamada,
Tadını çıkarmada, sevinmede,
Saygıya değer yanı yok seninkinin,
Benim gibi!"*

Titanca olana doğru yükselen insan, Tanrılara varma, onlara bağlanma uğruna, kendi ekiniyle savaşıyor çünkü o kendi kendine tırmandığı bilgelikte varlığı, engelleri olduğu gibi elinde bulundurur. Bu Prometheus şiirinde en üstün olan, temel düşüncesinde dinsizliğin gerçek övgüsü bulunan varlıktır. Bu yasallığa uygun gelen Aiskhylosca bir varlıktır. Bir yanda atak 'birey'in ölçüsüz acısı, öte yanda Tanrısal gereklilik, Tanrılarının bir günâcını (şafak) niteliğinde ortaya çıkışlarının sezilişi. Şu her iki acı evreninin zorlayıcı gücü kişiyi barışmaya, gerçekötesi anlamda bir olmaya doğru itiyor- bunların tümü, Aiskhylosca evren görüşünün odak ve temel sorununa yönelik en güçlü eğilimi andırıyor, Moira'yı; Tanrılarının ve insanların da üstünde, ölümsüz doğruluk olarak başa geçirmeye bakıyor. Aiskhylos, şaşılacak bir atılcanlıkla, Olympos evrenini büyüleyici yasallığı üstüne yerleştirdi. Bizim, burada, derin düşünceli Grek insanının gizleri içinde, sağlam, sarsılmaz bir temele dayanan gerçek-ötesi görüşü olduğunu göz önünde bulundurmamız gerekir. Öte yandan Olympos Tanrılarının varlığında, Grek insanının, bütün kuşkulu değişimleri ortadan kalkmıştır. Grek sanatçısı, özellikle bu Tanrısal varlıklardan ötürü, değişen bağımlılığın karanlık duygusunu sezmişti. Aiskhylos'un Prometheus'unda bu duygu simgeleşmiştir. Titan sanatçısı kendini, insanları yaratma, Olympos Tanrılarını yok etme gibi başkaldıracı inançlar içinde bulmuştu. Bu du-

rum onun, üstün bilgeliği yüzünden, sonu gelmez acıları çekmeye itilmesinden doğmuştur. Sonu gelmez acı ile baskı altına alınarak ödenen üstün usun görkemli "gücü"dür. Aiskhylos'da şiirin içeriği ve özünü kuran sanatçının katı büyüklenmesidir. Oysa Sophokles bunu Oedipus'da Tanrıların bir utku şarkısı olarak, yapıtın girişine koymuştu. Aiskhylos'un söylenceye getirdiği yorumla, insanı şaşırtan, korkunç derinliği ölçülü değildir. Çoğu zaman, sanatçının oluş konusundaki beğenisi, her yıkıma karşı direnen sanat yaratisının aydınlığı olarak, üzüntünün karanlık gölü üzerinde ışıklı bir bulut ve gök görüntüsü niteliğinde yansır. Prometheus sözü, kaynak bakımından, Ariler denen halk topluluğuna özgüdür, onların derin anlamlı tragedya konusundaki becerisinin bir belgesidir. Burada şöyle bir olasılık vardır: Bu söylencede Ari varlığı için eş nitelikte bir anlatım ileri sürülür, suç işleme söylencesi Sami topluluğuyla ilgilidir, bu iki söylence arasında kız kardeşle erkek kardeşinkine benzer bir yakınlık vardır. Prometheus söylencesinin tasarımı, salt insanlığın ateşe, her yükselmekte olan ekinin gerçek özüne kattığı, verimli bir değerdir. Çünkü insan, bağımsız olarak ateşi beklemiş, onu göğün bir göndermesi (hediyesi) olarak değil, tutuşturan yıldırımından ya da ısıtan güneşten almıştır. Oysa bu gözlemci insan atası, Tanrısal doğada, bir kan dökücü, bir soyguncu biçiminde göründü. İlk felsefe sorunu, kişiyle Tanrı arasına böyle üzücü, giderilmez, bir karşıtlık koydu, onu her ekinin kapısına bir kaya yığını gibi dayadı. İnsanlık bölüşebileceği en iyi ve en üstün nesneyi kan dökmekle kazanıyor, sonra da onun sonuçlarını alma gereğini duyuyor, acıların ve yıkımların tüm dalgalanışıyla, yerilmiş göksel varlıklara, yükselmekte olan yüce insan soyuna ulaşmaya çabalıyor, bunu gereksiyor. İnsanı ağır suça iten benlik duygusu yüzünden, yumuşak olmayan bir düşünce doğmuştur. Bu düşünce, az da olsa Sami inançlarında bulunan suç işleme söylencesine karşıdır. Bu söylencede ilgi, yalanla oyalama, baştan çıkarma, aşırı sevişme eğilimi, kısacası tüm

kadınsı davranışlar kötülüğün kaynağı olarak görülmüştür. Ari tasarımını gösteren ne varsa Prometheus'un gerçek erdeminden doğan etkin suçun yüce görünüşüdür. Kötümser tragedyanın etikle bağlantılı temeli de bununla ortaya çıkarılmıştır. Kişisel kötülüğün gerçekliği, yine kişisel suçtan dolayı çekilen etkili acı da buna dayanmaktadır. Nesnelerin özündeki mutsuzluk –Arilerin seyircisi bu görüşü benimsemez– evrenin yüreğindeki çelişki, ona göre değişik evrenlerin iç içe girmişliğinden dolayıdır. Sözgelisi bireyin ortaya çıktığı bir Tanrısal, bir kişisel evren vardır ve gerçektir. Tek kişi olarak, biri ötekinin yanında, bireyleşmek için acıya katlanır. Bireyin genele doğru yiğitçe sokuluşunda, bireyselleşmenin engellenmesini önleme denemesinde, kendi kendine evrenin tek varlığı olarak kalmayı istemede, nesneler içinde gizli karşıtlıkların yarattığı durumda insan acı çekmektedir. Böylece Arilerin gözünde kan dökme (Frevel) erkek, Samilerin gözünde günah kadın niteliğindedir. Bu nedenle ağır suçun (kan dökme) kaynağı erkek, günahın kaynağı da kadın sayılır. Öte yandan büyüücü kadının korusu da şöyle söylüyor:

*“Öyle kesindir diyemeyiz buna biz
Bin adımla bunu kadının yaptığına;
Kadın atuncaya değin adımını,
Bir sıçrayışta yapar erkek yapacağını.”*

Prometheus'taki bilgeliğin en içteki özünü kavrayan bir kimsenin –daha doğrusu didinen bireyde saklı kalan ağır suçun titanca gerekliliğini bilen– bu kötümser tasarımın Apollonca olmadığını da anlaması gerekir. Çünkü Apollon, bireyi, bu yolla esenliğe kavuşturmak ister, onlar arasındaki sınır çizgilerini ortaya çıkarır, bunu kendi özbilgisinin ve Mass'ın istekleriyle en kutsal evren yasası olarak anımsar. Bununla birlikte, bu Apollonca eğilimdeki biçim Mısır'daki gibi katı ve soğuk değildir. Bununla emek tüketmede, bireysel dal-

galanmada, onun yolu ve çevresi önceden belirlenmiyor, tının bütün devinimi durduruluyor, zaman zaman *Dionysos*’nın yüksek dalgası bu küçük çevreyi dağıtıyor, öte yandan Apollonca “istenç” bu dalganın içine girerek Helenliğe yol açmaya çalışmıştı. Birdenbire kabaran bu *Dionysos*’ca dalga bireyin küçük ve tek tek dalgalarını kapıyor, Prometheus’un kardeşi Titan Atlasla yeryüzü gibi arkasına takıyor. Bu titanca baskı, bütün bireylerin Atlas’ı olmak için, onları geniş sırta taşıyarak, yükselttikçe yükseltiyor, uzaklaştırdıkça uzaklaştırıyor. Bu, Prometheus’ca olanla *Dionysos*’ca olan arasında ortak bir konudur. Aiskhylos’un Prometheus’u, bu görüş içinde, *Dionysos*’ca bir maskedir. Daha önce anlatılan bu derin konu içinde, Aiskhylos’un doğrulamasına göre, kendi yurttaş soyundan gelen Apollon bireyleşmenin ve doğruluk sınırlarının Tanrısına, onun görüşüne kötü davranmıştır. Aiskhylos’un iki varlıklı Prometheus’u böyle istemiş, onun *Dionysos*’ca ve Apollonca olan özü, kavranabilir biçimde, ancak şöyle açıklanabilir: “Her varlık doğrudur ya da değildir, ikisinde de eş durum görülebilir.”

Bu senin evrenindir! Ona da bir evren denir!

Onuncu Bölüm

Grek tragedyasının, en eski biçimi içinde, konu olarak yalnız *Dionysos*’un acıyı aldığı, bu yüzden uzun süre *Dionysos*’un sahnenin tek kahramanı olarak kaldığı yolunda karşı durulmaz bir gelenek vardır. Benzer bir kesinlikle, Euripides’e gelinceye değin, *Dionysos*’un tragedya kahramanı olarak bir kez bile elden bırakılmadığı, Grek sahnesinin en ünlü kişileri olan Prometheus, Oedipus gibilerin *Dionysos*’un birer maskesi niteliğini taşıdıkları ileri sürülebilir. Bu maskelerin her birinin arkasında bir Tanrı gizlidir. Bu durum, şu pek tanınmış kişilerin (Figür), insanı şaşırtan özel “ölküsellik”i için temel nedendir. Bütün bireylerin, gülünç oldukları için tragedyayla ilgisiz kişiler sayıldıklarını kimin ileri sürdüğünü, Greklerin, genellikle, tragedya sahnesinde bireyleri çekemedikleri savının nereden alındığını bilmiyorum. Gerçekte, Grekler, şöyle düşünmüş görünüyorlar: Platon’un anlayışına göre “ide”nin ayırım ve değer varlığıyla “idol” ve bir nesnenin örneği arasında karşıtlık bulunmaktadır, bu karşıtlık Helen varlığının özünde temellenmiştir. Platon’un kavramlarından yararlanabilmemiz için, Helen sahnelerinin trajik kahramanlarından şöyle söz edilebilir: Gerçek *Dionysos*, kahramanların çokluğu içinde, savaşıyor bir kahramanın maskesi altında görünmekte, öte yandan da bireysel istencin ağı içinde gizlenmektedir. Şimdi, görünmekte olan bir Tanrı söyleyip davrandığı gibi, aldanan, didinen, acı çeken bir bireye de benzemektedir. Tanrı, genel olarak, bu destancı belirlilik ve açıklıkla görünür. Bu, koroda, *Dionysos*’a öz-

gü bir durumu, eş türden bir olayla açıklayan düşyorumcu Apollon'un etkisidir. Gerçekte bu kahraman, gizler içinde acı çeken, Dionysos'tur, şu bireyleşmenin acılarını kendi özünde yaşayan Tanrıdır. Ondan olağanüstü söylencelerle söz edilir, o çocukken Titanlarca parçalanmış, şimdi de Zagreus olarak saygı görmektedir. Bir söylentiye göre bu parçalanma, bu *Dionysos*ça acı çekiş, havaya, suya, toprağa ve ateşe dönüşmüştür. Biz, bireyleşme durumunu her acının kaynağı ve temeli, kendi kendini yadsıma olarak görmeliydik. Dionysos'un gülüşünden Olympos Tanrıları, gözyaşlarından da insanlar ortaya çıkmıştır. Bu varoluş içinde, parçalanmış bir Tanrı olarak, Dionysos korkunç, yabansı Daimon ile uysal ve yumuşak egemenin ikili özünü taşır. İçrek Epopların* umudu, bizim bireyleşmenin sonu olarak pek duygulu bir biçimde kavramamız gereken, Dionysos'un yeniden doğuşu üstünedir. Çünkü ortaya çıkmakta olan Dionysos'un da Epopların gürleyen sevinci çınlamaktadır. Bu umudun içinde, parçalanarak bireylere bölünen evrenin yüzünde, sevinçten doğan bir parıltı vardır: Bu söylence, sonu gelmez acılara gömülen, Dionysos'u bir daha doğurabileceğini duyunca ilk kez sevinen, Demeter** aracılığıyla görünür duruma gelmiş, açıklığa kavuşmuş olaya benzer. Biz, bu anlatılan düşüncelerde, önceki, derin anlamlı ve kötümser bir dünya görüşünün bütün bölümlerini, tragedyanın gizemler öğretisini bir araya getirdik. Bunlar da tüm varlıkların birliğinden doğan temel bilgi, kötünün ana kaynağı olarak bireyleşmenin gözlemlenişi, bireyleşme yolu ortadan kalktığı için kıvandırıcı umut olarak sanat ve yeniden kurulan birlik duygusu gibi varlıklardır.

Daha önce, Homeros destanının Olympos ekininin şiiri olduğu açıklanmıştır. O, bu ekinle Titan savaşlarının korkunçluğu konusunda, kendi şiirini bir utku türküsü olarak söylemiştir. Şimdi tragedya şiirinin pek güçlü etkisi altında Homeros

* Epopteia: Yun. Eski Yunanda sırları gönül gözüyle görme. Eleusis inancında üçüncü ve sonuncu derece. (Ed. n.)

** Demeter: Homeros destanlarında "güzel saçlı kraliçe", "güzel örgülü Demeter" diye anılan toprak ve bereket Tanrıçası. (Ed. n.)

söylenceleri yeniden doğmaktadır, bu olay tinsel dolaşım içinde kendini gösteriyor. Çünkü bu sırada, Olympos ekini derin bir evren anlayışı karşısında yenilgiye uğramıştır. Direnişçi Titan Prometheus, Olympos'un zorba yöneticisine gerekli süre içinde kendisiyle anlaşmaya varmazsa, günün birinde egemenliğinin büyük bir yıkımla karşı karşıya geleceğini bildirmişti. Aiskhylos'da korkutulanın uzlaşmaya varışını, sonunun yaklaştığını anlayınca Titanlarla Zeus'un birleştiğini görüyoruz. Böylece, ilk Titanlar çağı, bir daha Tartaros'dan,* yavaş yavaş, gün ışığına çıkarıldı. Başiboş, yabansı ve çıplak doğanın felsefesi Homeros evreninin oynayarak önünden geçen söylencelerine gerçekliğin örtüsüz tutumuyla bakmıştır. Onlar, bu şimşek gözlü Tanrıçanın karşısında sararıyor, titriyor— felsefe Dionysos sanatçısının güçlü Faust'unu yeni Tanrının buyruğu altına sokuncaya değin sürer bu durum. Dionysos, doğruluğu bütün söylence alanını bilgisinin simgesi olarak üstlenir. Bu bilgi, bir bakıma tragedyanın genel ekini içinde, bir bakıma da dramla ilgili gizemli bayramların gizli kutlanışlarında dile gelir. Ancak bütün bunlar, eski söylence örtüsünün altından çıkar. Prometheus'u akbabalardan kurtaran, söylenceyi Dionysos bilgeliğinin aracına dönüştüren hangi güçtür? Bu, müziğin Herakles'e yaraşır gücüdür, bu güç tragedyada en yüksek görünüş aşamasına varmıştır. Yine bu güç söylenceyi en derin anlatımla yorumlamayı bilmiştir. Bunu da bizim, daha önceden müziğin en güçlü yeteneklerinden biri olarak niteliğimiz gibi yapmıştır. Çünkü o her söylencenin Loos'udur, bir tarih gerçeğinin daralmışlığı içine adım adım girecek ve daha sonraki çağdan bir davranış niteliğinde, bir kezlik eylem olarak tarih sorunlarıyla işleme konacaktır. Grekler, önceleri bilerek ve keskin bir anlayışla söylenceye dayanan bütün *gençlik sanısına* tarihsel, yararçı bir gençlik öyküsü damgasını vurma yolunu seçmişlerdi. Çünkü bu, dinleri ortadan kaldırmak için başvurulmuş bir yol gibidir. Bir dinin söy-

* Tartaros Yun. mil. Yenilmiş Tanrıların ve Zeus'a hakaret eden kahramanların atıldığı cehennem hapishanesi, sonra klasik Yunan döneminde, günahkâr insanların cezalarını çektikleri, yazarların da dramatize etmekten hoşlandıkları yer. Roma döneminde Tartaros, Ahiret'in eşanlamlısıydı. (Ed. n.)

lenceye dayanan tasarımları ölçülü, anlayışlı, gerçek inançlı bir dogmacılığın gözleri önünde, tarih olaylarının bütünü olarak düzenlenirse, o zaman kaygılı bir durumda, söylencelerin içerdiği inanç değeri savunulmaya başlanır. Buna karşın söylenceye yönelik duygu yok olur, onun yerini tarih temelleri üzerine oturan din görüşü alırsa, o zaman her doğal yaşam sürecine, çoğalma sürecine karşı özdeş ürperti başlar. Bu ölmekte olan söylenceyi şimdi, Dionysos müziğinin yeni doğan üstün usu koruyor: Onun elinde o, bir kez bile ortaya koymadığı, renklerle, gerçekötesi evrenin tutkulu duygusunu uyandıran, güzel bir kokuyla çiçeklendi. O, bu son parlayışın ardından, topluca çöktü, yaprakları soldu, her yandan esen yellerin yakaladığı, sürükleyip götürdüğü bu solmuş, kurumuş çiçekler, ilkçağın alaycı Lukianos'unun önüne serildi. Söylence, tragedyayla derin içeriğine, anlam dolu biçime kavuştu, bir kez daha yükseldi, olağanüstü bir kahraman gibi, gücün tüm bolluğu, ölmekte olanın bilgelik dolu dinginliği onun gözlerinde son görkemli aydınlığıyla yandı.

Sen ne istiyorsun ey suçlu Euripides, bu ölmekte olanı bir kez daha kendi eğlence işlerinde kullanmaya uğraşmakla? O, senin güçlü ellerinde öldü, sen şimdi yüzüne örtü çekilmiş, öykünmeli bir söylenceyi işliyorsun, o da Herakles'in maymunu gibi alımlı süslerle donanmak zorunda kalmıştır. Evet senin dilediğin gibi ölmüş söylence, müziğin üstün usu da ölmüş dilediğin gibi. Şimdi sen, bir açığöz elçabukluğuyla, bütün müzik koruluklarını bile soymak istiyorsun. Evet böyle, yüzüne örtü çekilmiş, öykünmeli bir müziği de böyle işlemek istersin. Bıraktın Dionysos'u, seni de öyle bırakmış Apollon, böyle düş ardına onun yurdundan doğan tutkuların, al onları kendi yörene, sivrilt, egele, kendin gibi kahramanların konuşmalarını sofistlere yaraşır bir çatışma başar bunu da, senin kahramanların da öykünmeli, yüzü örtülü tutkular taşır, yüzü örtülü bir dille konuşurlar.

On Birinci Bölüm

Grek tragedyası, bütün eski kardeş sanat türlerinden bambaşka bir biçimde göçüp gitmiştir. Kendi eliyle kıymış canına, ölmüş bu bağdaşmaz tutum sonucu, böylece tragedyaya özgü biçimde, onların tümü de en güzel, en sessiz ölümün yüksek çağında solmuştur. Bu olay, mutlu bir doğa durumuna uygunsa, daha güzel bir kuşakla, savaşız olarak yaşamdan ayrılmak için, eski sanat türlerinin sonu bize şöyle mutlu bir doğa olayı gösterir: Onlar yavaş yavaş batıyor, onların sönmekte olan bakışları önünde daha güzel bir eşkin ortaya çıkıyor, yiğit ve direnen davranışıyla başını uzatıyor. Grek tragedyasının ölümüyle, her yerde için için sezilen, korkunç bir boşluk ortaya çıktı. Bu olay, Tiberius* çağında, ıssız bir adada Grek gemicisinin duyduğu şu ürpertici, “Büyük Pan öldü” cıglığı gibidir. Şimdi Helen evreninde, yüksek, yakınmalı şöyle bir ses çınlamaktadır: “Tragedya öldü. Şiir de onunla yitmiş gitmiştir. Yürüyün, yürüyün ileri siz de şu can sıkıcı, çelimsiz Epigonlarla.** Yürüyün Hades’e, orada eski bir yöneticinin sofrası kırıntılarıyla çatlayıncaya değin yeyip doyabilirsiniz.”

O zaman, tragedyada öncüsü ve ustasını yücelten, yeni bir sanat türü çiçek açmıştı. Onun, anasının özelliklerini taşıdığı korkuyla anlaşılmış, nitekim o da bunu kendi uzun ölüm savaşında göstermişti. Tragedyanın bu ölüm savaşını yapan Euripides’ti, bu daha sonraki sanat türü yeni Attika komedyası

* Tiberius (Julius Caesar), Roma İmparatoru T. Claudius Nero ve Livia’nın oğlu. (Ed. n.)

** Polyneikes’in öcünü almak için Thebai’ye (Yunanistan’da bir kent) savaşmış yedi önderin oğulları. On yıl sonra kenti ele geçirdiler. Kahramanlıkları epik şiirin temalarından birini oluşturdu. (Ed. n.)

olarak tanınır, o komedyada tragedyanın soysuzlaştırılmış biçimi varlığını sürdürdü, onun olağanüstü güç ve can çekişmeli ölümünün anıtı da bu komedyadır.

*Yeni komedy*a ozanlarının, Euripides'te, buldukları bu bağlantı içindeki, tutkulu eğilim kavranabilir niteliktedir. Öyle ki öte evrende Euripides'i bulmak için, astırılmasını dileyen Philemon'un isteği pek de şaşılası sayılmıyordu. Philemon bunu, ölenin unutulamayacağına iyice inandırılmış olsaydı, yapardı. Yine de bütün kısa süreler içinde ve direnmeksizin, Euripides'in Meandros ve Philemon ile bir iş yaptığı, bunları kımlatarak simgesel bir etkide bulunduğu, belirtilmek, açıklanmak istenir: Seyirciyi sahneye Euripides'in getirdiğini söylemek, bu konuda yeterlidir. Kim, hangi nedenlerle, Prometheus tragedyacılarının kahramanlarını, Euripides'in karşısında düzene koyduklarını, Euripides'in gerçekliğin vazgeçilmez maskesini sahneye getirmek için Prometheus tragedyacılarından ne denli uzak kaldığını öğrenmişse, Euripides'in büsbütün yoldan sapmış eğilimi konusunda da yeterince aydınlanmış olur. Güncel yaşamın insanı, Euripides aracılığıyla, seyirci yerinden sahneye geçti, önceleri yalnız büyük ve atılınca konuların açıklandığı sahnede, şimdi doğanın karmakarışık çizgilerini inançla sergileyen üzüntü verici bir içten bağlılık kendini göstermektedir. Eski sanatın örnek Heleni olan Odysseus, şimdi yeni ozanların elinde bir Graeculus biçimi içine gömülüp gitti. Şimdi Graeculus, drama özgü ilginin odağında açık-göz, aldatici, sevimli bir kul olarak duruyor. Euripides, Aristophanes'in *Kurbağalar*ında işe yarar gördüğünü aldı, tragedya sanatını da kendi bulduğu kocakarı ilaçlarıyla, alımlı çalımlı hantallığından kurtardı, bu durum onun tragedya kahramanlarında sezilmektedir. Gerçekte seyirci, Euripides'in sahnelelerinde, kendi benzerini gördü, dinledi ve konuşmayı böyle iyi anladığına sevindi. Ne yazık ki bu sevinmede de iş kalmadı, Euripides'te, onun Aiskhylosla yarışmaya girişmesinden, kendi kendini övmek için nasıl konuşulacağı öğrenildi: Halk bunu, onun aracılığıyla yapay ve sofistlere yaraşır bir gözleme dayalı sonuçlar çıkararak öğrenmiştir. Günlük dilin bu bir-

denbire değişmesiyle, Euripides yeni komedyayı olanaklı kıldı. Çünkü bundan sonra, günlük olayların nasıl ve hangi bilgeliklerle sahneye konulacağı konusunda bir gizlilik kalmadı. Euripides'in politikaya özgü bütün umutlarının dayandığı, şu kabataslak, ortada bulunma anlayışından burada söz edilebilir. Çünkü buraya değin, bu düşünceye göre, tragedyada yarı Tanrı, komedyada içmiş Satyr ya da yarı insan, dilin temel niteliğini belirlemiştir. Aristophanes gibi davranan Euripides değerini böyle yükseltmiştir. Bunu da onun gibi, genel ve herkesçe bilinen günlük yaşam olaylarını, davranışlarını, bir kalemde açıklanacak biçimde, anlatarak başarmıştır. Bir halk topluluğu felsefeye ilgi duysa, duyulmamış bir beceriyle ülkeyi yönetmeye başlasa, işleri yoluna koysa, Euripides'in yaptığını yapar, onun vardığı sonucu elde eder. İşte onun halka aşıladığı bilgelik böyledir, yazılarından çıkan sonuç budur.

Bu türden, yetiştirilmiş, yönlendirilmiş bir topluluk, şimdi yeni komedyayı yönetebilir, çünkü bu topluluk, Euripides'in gözünde istenen nitelikte bir koro öğretmeni olmuştur. Ancak koroyu oluşturma görevi de bu kez, seyirciye düşmektedir. Bu seyirci, Euripides'in ses türü içinde şarkı söylemek için yetiştirilmiş, böylece tiyatronun satranca benzeyen bu yeni türü, şu yeni komedyaya onun kurnazlık ve kabalığının sürüp giden başarısıyla yükselmiştir. Bunun yanında –koro öğretmeni olan– Euripides de boyuna ısıklanmıştır: Tragedya ozanlarının, tragedyada olduğu gibi, ölmüş görünmeleri bilinmeseydi, insan bunu Euripides'ten öğrenmek için, kendi kendini öldürürdü. Helen insanı Euripidesle, kendine olan ölümsüzlük inancını bırakmıştır, bu bırakılan ise örnek geçmişe karşı beslenen değil örnek bir geleceğe karşı olan inançtır. Şu çok yaygın olan “yaşlı olarak hoppa ve cırlak” anlamındaki mezartaşı yazısı yaşlı Helen çağı için de geçerlidir. Kısa bir süre için, alay, hoppalık ve tutku onun en yüksek Tanrısallıktır. Eskiden, tutsağın kötü durumu anlayışa göre, şimdi ise egemenliğe göre beliriyor. Şu genel “Grek aydınlığı”ndan, eldeyse, buna daha çok tutsağın aydınlığı demek gerekir çünkü sorumluluk duymada güçlük yok, çalışıp didinmede büyük-

lük yok, geçmişte ve gelecekte daha yüksek bir değerlendir-
menin olmayacağı yaşanan bir olay olarak biliniyor artık. Hı-
ristiyanlığın ilk dört yüzyıllık döneminde, doğasını, derin an-
lamlı ve korkunç olarak ortaya çıkaran bu “Grek aydınlığı”
nın ışığıdır. Bu ağırbaşlılık ve korku karşısındaki kadınca ka-
çış, bu yaşamının tadını çıkarmak için alçakça kendi kendine
yetinine eğilimi, onlar için bir sözünden dönüş değil, Hıristi-
yanlığa karşıt gerçek bir düşüncedir. Grek ilkçağının, yüzyıl-
larca süren anlayışının, yenilmez bir güçlülükle, şu solgun ve
kızıl aydınlığın boyasına bürünüşündeki direniş etkisinden
dolayıdır (onun tragedyanın doğuşuyla geçen altı yüzyıllık sü-
resi, gizleri, Pythagoras’ı, Herakleitos’u yokmuş gibi davranıl-
mış, büyük çağın sanat yapısı göz önünde tutulmamış, her şey
kendi kendisi içinmiş gibi görülmüş). Oysa böylesine kocal-
mış, tutsak anlayışlı bir varlık beğenci, aydınlığın toprağından
doğmuş gibi gösterilerek açıklanacak bir konu yoktur. Onun
varlık temelini ortaya koyan bambaşka bir evren anlayışıdır.

Euripides’in seyirciyi; dram konusunda gerçek bir yargıya
varmada yetkili kılma amacıyla, sahneye getirdiği ileri sürü-
lürse, bundan daha eski tragedya sanatının yanlış bir davranış
yüzünden seyirci önüne çıkarılmadığı sonucu doğar: Euripi-
des’in köklü tutkusu, sanat yapıtıyla halk arasında bir bağlan-
tı kurulması gereğini gütmüştür diye düşünülebilir, denen-
miş olan da budur, bu da Sophokles’i aşan ileri bir adım olarak
değerlendirilmek isteniyor. Ancak bu “halk” yalın bir sözcük-
tür, kendi içinde eş türden ve sürekli bir büyüklük göstermi-
yor. Bu görev sanatçıya nereden geliyor, bu nicel güce düzen
verme işi nereden çıkıyor? Sanatçı, kendi yetenek ve anlayışı-
na göre, bu seyirci topluluğunun bireyleri konusunda yüce
duygular sezmişse, bütün ona bağlı yetkilerin topluca anlatı-
mı karşısında, en yüksek yetili bir seyirciyi, kendine göre, ne
denli sezinleyebilmiştir? Gerçekte bir tek Grek sanatçısı bile
daha büyük atılganlık ve kendine yeterlilikle ulusuna karşı,
uzun bir yaşam süresinde, Euripides gibi davranmamıştır. Eu-
ripides daha o çağda, toplumu ayak altına aldığı anda, kendi
yüksek anlayışının özbeğenmişliği içinde, tutumunu açığa

vurmuş, bu tutumla topluma üstün gelmiştir. Bu, üstün usun, halkın kötü inançları karşısında, sözcüğün en dar anlamında, saygıya değer bir yanı olsaydı, kendi yanlış davranışlarının çekiç vuruşları altında, görevinin ortasında çoktan yıkılıp gitmişti. Biz, kendi kanımız olan bu açıklamada, Euripides'in, seyirciyi yetkili kılmak için, sahneye getirdiğini vurguluyoruz. Ancak bu bir önyargı niteliğindedir, biz Euripides'in eğilimini daha derin bir anlayışla araştırdık. Aiskhylos ile Sophokles'in yaşadıkları çağ karşıt anlamda bilinmektedir, gerçek büsbütün başkadır, onların nasıl yaşadıkları halk beğenisinin özündedir. Euripides'in öncülerinde, sanat yapıtıyla halk arasında, bir uyumsuzluğun varlığından söz edilemez. Bu çok yetili ve yaratmaya sınırsız bağlı sanatçıyı, baskı altına alarak yoldan çıkaran, bu alanda en büyük ozanca ünlerin güneşini, halk beğencinin bulutsuz göğünü ışıktandıran nedir? Seyirciye karşı duyulan hangi eşsiz saygı onu seyircinin karşısına çıkarıyor? Onun böyle kendi ulusu karşısında duyduğu yüce saygıdan ayrılmayıp, yine kendi ulusunu yerinesini nedendir?

Ortaya konulan masalın çözümüne bakılırsa, Euripides –bir ozan olarak– toplum için bunu sezinlemiştir, oysa onun iki seyirci konusundaki düşünceleri pek de yüceltilmiş değildir. Bu iki seyirciye tüm sanatını yargılamada, yetkili yargıç ve yeterli kişi olarak, derin bir saygı duyduğu bilinmektedir. Onların bilgelikleri, uyarılarına sonucu duyulardan, tutkularından ve deneylerden kurulu bütün evreni sahneye aktardı. Bütün bunlar, şimdiye değin seyirci sıraları üstünde, görünmez bir koro olarak, her sağlıklı tasarının içinde, düşünülmüştür. Sahneye çıkardığı oyun kahramanlarının anlayışlarına, dileklerine göre, biçim verdi, böyle yeni kişilikler için yeni söz ve yeni bir düzen aradı. Euripides, halk mahkemesinin kendisini yeniden yargıya çarptırdığını görünce, bu yeni kişilerin oylarında, yalnızca kendi yapıtının geçerlilik taşıdığını bildiren yargıç kararlarını, başarı kazanacağını açıklayan bir yüreklen-dirme olarak dinledi.

Bu iki seyirciden biri Euripides'tir, burada Euripides bir ozan değil *düşünür* durumundadır, Euripides de Lessing gibi

üretici ve yapay bir yardımcı güdü ortaya koymayaydı, ondan olağanüstü verimlilik taşıyan bir gücün bulunduğu insan olarak söz edilebilirdi. Euripides, eleştirici düşüncesinin bu yetisi, bu açıklığı ve tüm çevikliğiyle tiyatrodan oturdu, öncülerinin karanlıklara gömülmüş gibi duran yüce yapıtlarını bölüm bölüm, çizgi çizgi yeniden tanımaya koyuldu. Şimdi, burada Aiskhylos tragedyalarının daha derin gizlerini kavramak için, onun beklediği mutluluklar karşısına çıkıverdi: Her konuda, her çizgide, az çok, bir ölçüye vurulmazlık, kesin bir aldatıcı belirlilik, arka yanda masalımsı bir derinlik, sınırsızlık gördü. En açık figürün bile özünde kesin olmayan aydınlığa çıkmayan, durağan bir yıldız özelliği görülür. Bu alacakaranlık dramın, özellikle koronun, anlamı üstüne çöküp kaldı. Bu yüzden aktöre sorunlarının çözümü, Euripides'te kuşkuludur. Öte yandan söylencelerin ele alınışı da açık değildir. Mutluluk, mutsuzluk konusundaki bölümleme de ölçüsüzdür. Ona göre eski tragedyanın dilinde bir burukluk, karışıklık vardır. Euripides, özellikle, yalın davranışları aşırı alımlı karakterlerin sığlığını şaşılacak nitelikte anlamsız bulmuştur. İşte böyle içi burkula burkula, derin düşüncelere dalarak oturdu tiyatrodan. Euripides, bir seyirci olarak büyük öncülerini anlamadığını söyleme gereğinde kaldı. Ona göre anlayış, her tadışın ve yaratışın kökü olarak değer taşır. Bu nedenle o, sormak, çevresine bakınmak gereğindeydi. Bunu da kendisi gibi düşünüp ölçüsüzlükleri açıklamak isteyen bir kimsenin bulunup bulunmadığını anlamak için yapıyordu. Birçok kimse ve bu arada en seçkin bireyler, ona kuşkuyla bakarak, gülümsediler, ancak onun düşünceleri ve direnişleri karşısında, büyük sanatçıların neden haklı olduklarını, ona kimse açıklayamadı. Euripides, bu üzüntülü durumda, tragedyayı anlamayan, bundan dolayı, ona gereğince saygı göstermeyen *başka bir seyirci* buldu. Euripides, bu anlamayan seyirciyle birleşerek, kendi yalnızlığının dışına çıkıp Aiskhylos ve Sophokles'in yapıtlarına karşı korkunç bir savaş açmayı göze aldı. –Bunu da eleştiri yazısıyla değil bir dram ozanı olarak yaptı, geleneksel tragedya-dan ayrıldı, onun karşısında yer aldı.–

On İkinci Bölüm

Biz burada, öteki seyircinin adını anımdan biraz duralım, daha önce belirtilen şu anlaşmazlık ve ölçsüzlük deyimini, Aiskhylos'un tragedya varlığında yeniden anımsamaya çalışalım. *Koro* ve tragedyanın şu *trajik kahramanı* karşısındaki yabancılaşmamızı düşünelim. Biz, bunların ikisini de gelecekte olduğu gibi, alışkanlıklarımızla düzenleme gereğindeydik. Biz bu ikiliği, Grek tragedyasının kaynağı ve yapısı olarak ortaya koyuncaya değin yaparsak, o zaman *Apollonca* ve *Dionysosça* olanın anlatımını, birbiri içinde örülü iki sanat güdüsünde buluruz.

Tragedyadan ayrılan şu köklü ve güçlü *Dionysosça* öge, tragedyayı, salt, yeni ve *Dionysosça* olmayan bir sanat, töre ve evren anlayışı üzerinde kurmaya çalıştı – bu olay, pırıl pırıl bir aydınlıkta, Euripides'in bize apaçık görünen eğilimidir.

Euripides, yaşamının akşamında, bu eğilimin değer ve anlamıyla ilgili bir soruyu, bir söylence içinde, çağdaşlarına yöneltti. Gerçekten *Dionysosça* olan ortaya çıkabilir mi? O, Helen toprağından baskıyla sökülüp atılmadı mı? Ozan bize, elde olsaydı atılırdı diyor: Oysa Tanrı Dionysos çok güçlüdür, *Bakchalar*daki Pentheus gibi çok anlayışlı bir kimse olan karşıtı, onun etkisiyle umulmadık nitelikte büyülenmiş ve daha sonra bu büyülenişle kendi yazgısı içine gömülüp gitmiştir. Yaşlı Kadmos ve Teiresias gibi iki kişinin yargısı bile yaşlı ozanın yargısı gibi görünmektedir: Anlayışlı bir bireyin görüşü, Dionysosla ilgili kutlama törenlerinin, kendi kendine geliş-

mediğini ileri süren halk geleneğine karşı çıkar, ona yaraşan da budur. Böyle olağanüstü güçler karşısında, dengeli, ölçülü bir ilgi şunu ortaya koyar: Tanrının, böyle bir düşünceden gücenme olanağının bulunduğu yerde, özellikle –burada Kadmos’ta olduğu gibi– kurnaz kişinin de bir deve dönüştürülmesi olasıdır. Bunu bize anlatan, uzun yaşam süresi boyunca ve kahramanca bir güçle Dionysos’a karşı koyan bir ozandır. Bu yaşam sonunda, kendisine karşı koyanın, görkemli bir biçimde kendini öldürmesiyle yarış bitiyor. O, bir baş dönmesi yüzünden, uzun süre katlandığı bu korkunç çevrentiye aldırılmayarak, kendini kuleden aşağı attı. Bu tragedya, onun eğiliminin gerçekleştirilmesine karşı direniştir, oysa bu gerçekleştirme daha önce yapılmıştı. Artık olağanüstü olay gerçekleşti: O zaman ozan, bunu geçersiz kıldı, önce kendi eğilimini yenilgiye uğrattı. Dionysos, önce tragedya sahnesinden uzaklaştırıldı, bu da Euripides’in konuşturduğu şeytanca bir güçle başarıldı. Burada, Euripides bile gerçek anlamda bir maskedir: Onun ağzından konuşan Tanrı Dionysos olmadığı gibi Apollon da değildi, adına Sokrates denilen yeni doğurulmuş bir cindi. Bu yeni bir karşıtlıktır: *Dionysosça* ve *Sokratesçe* olan. Grek tragedyasının sanat yapıtı Sokratesle yere serilmiştir. Euripides bile, bizi bu konuda, yalanlamasıyla avutmaya çalıştı, oysa başaramadı: Görkemli tapınak bir yıkıntıdır artık, yıkıcının acı yakınmaları işimize yaramaz, onun bütün tapınakların en güzeli olduğunu söylemesinin, bizce, ne değeri vardır? Euripides’in kendisi bile, bütün çağların sanat yargıçlarınınca cezalandırılıp bir deve dönüştürüldü, bu acıklı ödeşmeyi kim örtbas edebilir?

Şimdi biz, şu Sokrates’in eğilimine geliyoruz, Euripides bu eğilimle Aiskhylos’un tragedyasına karşı savaştı, onu yendi.

Şimdi, kendi kendimize sormamız gerekir, hangi erek Euripides’in görüşünü, başaracağı işin en yüksek örnekliliği içinde ve *Dionysosça* olmayan bir temel üzerinde, dramı kur-

maya doğtu imiştir? şu gizlerle dolu *Dionysos*ça alacakaranlık içinde doğan müziğin kucağından çıkmayan hangi dramı biçimi kaldı? Yalnız dramatik destan: Bu destan Apollonca sanat yöresinde, trajik, etkin, ulaşılmaz bir nesne olarak kalmıştır. Bunun açıklanan olayların içeriğiyle bağlantısı yoktur, üstelik ben diyebilirim ki Goethe'nin tasarladığı *Nausikaa*'sında –yalnızca beşinci perdeyi doldurmak için yaptığı– kırsal kesimde yaşayan bir insanın kendi kendini öldürmesi olayı trajik olarak anlaşılmayabilirdi. Çünkü destanca–Apollonca bir nitelik taşıyan nesnenin gücü böylesi durumla bağdaşmaz. Burada en korkunç olan nesne destanca–Apollonca bir eğilimle aydınlığa çıkıyor, yine öyle bir çözümle açıklığa kavuşup gözlerimizin önünde büyüleniyor. Dramatik destan ozanı da gezici destan okuyucusu gibi kendi tasarımları içinde eriyebilir. O, boyuna kımıldamadan duran, sessiz bir varlık, tasarımları kendi önünde gören ve alabildiğine açılmış gözlerle bakan bir görüştür. Onun, dramlaştırılmış destanında, tiyatro oyuncusu, en derin temelde duran bir gezici destan oyuncusudur (rapsod), içsel düş kurmanın kutlanması onun bütün eylemlerinde vardır, bundan ötürü o bir kez bile iyi bir oyuncu olmamıştır.

Apollonca dramın bu örneği karşısında Euripides'in yapıtı ne durumdadır? Antikçağın görkemli, gezici destan okuyucuları karşısında, daha genç olanı Platon'un *Ion* adlı yapıtında şöyle diyor: “Ben birkaç acıklı söz söylesem gözlerim yaşlarla dolar, çünkü benim söylediklerim korkunç ve yıkım getiricidir, bu yüzden dağda bir deprem karşısında kalmış gibi saçlarım dikilir, yüreğim çarpar.” Biz burada, en yüksek eylemi içinde tüm ışık ve beğeniyle ortaya çıkan, gerçek oyuncunun görünüş alanındaki destansı yitmişliğinden, duyarsız serinkanlılığından söz etmiyoruz artık. Euripides, çarpan yüreğiyle bir dağ doruğundaki ağaçlar gibi dikilmiş saçlarıyla, bir oyuncudur, Sokratesçi bir düşünür olarak çizdiği taslağı putkulu bir

oyuncu olarak uygulama alanına koydu. O, ne taslak çizmede ne de uygulamada salt bir sanatçıdır. Euripides'in dramı katılaşmaya, tutuşmaya, eş ölçüde elverişli, soğuk ve ateşli bir olaydır. Onun için destanın Apollonca etkisine ulaşmak olanaksızdır. O, bir bakıma *Dionysos*ça öğelerden, elden geldiğince, kendini uzak tutmuş, kopmuş, genel bir etki sağlamak için de yeni bir kımıldatma aracı kullanmıştır. Buna karşın durumda bir değişiklik olmamıştır. Çünkü bu yeni kımıldatma aracı bireysel sanat güdüsünün Apollonca ve *Dionysos*ça olanın içinde barınamıyor. Bu kımıldatıcı araç soğuk saçma düşünceler –Apollonca görüşlerin yerinde– ve ateşli üzüntüler– *Dionysos*ça coşkuların yerinde– yüksek ve gerçek öykünmelerdir, bu nedenle onların sanat alanında yer etmiş düşünceler ve duygular olması söz konusu değildir.

Biz, Euripides'in bunları, başaramadığı konusunda epey bilgi edinmişiz. Dramı, yalnızca Apollonca üzerine kurmak için ağır basan *Dionysos*ça olmayan tutumu, doğacılığa ve sanata aykırı öyle bir yola girmiş ki bu bir sapmadır. Biz şimdi, Sokratesçi estetiğin özüne daha çok yaklaşabilir, onu özünden daha iyi kavrayabiliriz. Onun en yüksek yasası; aşağı yukarı şudur: "Güzel olmak için usa uygun olmak gerekir." Sokratesçi anlayışın bu önermeyle yan yana yürüyen başka bir görüşü de şudur: "Yalnızca, bilen kimse erdemlidir." Euripides bu kurala dayanarak, elinde bireysel ve doğrulanmış ne varsa, hepsini bu ilkeye uydurdu: Dil, karakter, dramın kuruluşu, koro müziği. Sophokles'in tragedyasıyla karşılaştırdığımızda, Euripides'te bir ozanca eksiklik, bir geriye dönüş görürüz. Bu durum, etkili ve eleştirel açıdan bakılan sorunun; şu atılğan anlayışın ürünüdür. Euripides'in önsözü, usçu yöntemin verimliliği bakımından, bir örnek olarak işimize yarar. Euripides'in dramında, önsöz olarak, bizim sahne tekniğimize karşı direnebilecek bir yan yoktur. Yapıtın girişinde, tek başına ortaya çıkan biri bize, kim olduğunu, işin ne yolda yürüdüğünü, şimdi-

ye değin neler geçtiğini, oyunun akışı içinde neler olacağını anlatır. Çağımızın bir oyun yazarı, bu durumu, yapıtı düzenleme etkinliği bakımından aşırı ve gözden kaçmaması gereken bir eksiklik olarak gösterebilirdi. Olacak olan, daha önceden bilinirse, bunun gerçekliğine kim inanır? Burada, daha sonra ortaya çıkacak bir gerçeklik konusunda, doğruyu söyleyen bir düşsel görüşün ilgiye değer durumunu aramak boşunadır, bu olamaz. Oysa, Euripides, büsbütün başka düşünmüş. Tragedyanın etkisi destana özgü bir düzene dayanmadı, şimdi ve daha sonra ne olacağını bildiren, biraz sürükleyici bir kesinsizlik üstüne kuruldu: Çoğu zaman şu büyük söylevci-lirik sahnelerde baş kahramanın tutkusu, konuşma biçimi geniş ve güçlü ırmak akışı içinde şişip kaldı. Her şey bir eylem için değil de yapaylık için önceden düzenlendi: Yapaylık için önceden düzenlenmeyen de atılmaya değer görüldü. Ancak böyle sahneleri çok güçlü biçimde etkileyerek kaplayan bu beğenç dolu tutum, dinleyicinin eksik bir yanını ortaya koydu, bu da önöykünün dokusundaki çatlaktan doğmuştur. Dinleyicinin, uzun süre, bu ve şu kişinin ne anlam taşıdığını, yine bu ve şu eğilimlerin, düşüncelerin arasındaki karşıtlığın tasarımlar için neyi dile getirdiğini düşünmesi gerekiyordu. Bu durum, dinleyicinin oyunda görev alan baş kişilerin acısı, eylemi içine tümünden daldırır, artık soluk aldırmayan acımlar ve birlikte duyulan korkular olanaksızdır. Aiskhylos-Sophokles tragedyası, daha ilk sahnelerinde belirli bir ölçüye kadar, anlayış gücünün bütün gerekli ipliklerini seyircinin eline vermek için, oldukça anlamlı bir sanat aracına dönüştü: Bu, içinde şu soylu sanatçılığın saklandığı konudur, bu sanatçılık gerekli biçimselliği örterek olayı kendi doğal akışı içinde ortaya çıkarmaya yönelir. Euripides, seyircinin daha ilk sahnelerde özel bir iç burukluğu içinde olduğunu anlamanın gereğine inanmıştı. Bu yüzden, dramın başlangıcını iyi düzenlemek için şiire özgü bütün güzellikler, oyunun girişiyle ilgili duygulandırıcı anlatım biçimi,

onun gözünde yok olup gitmiştir. O bu nedenle, önkonusmayı yapıtı sunuş konuşmasının önüne koydu ve bunu sözüne güvenilir bir kimseye yaptırdı. Böylece bir Tanrı, tragedyanın akışı konusunda halka güven verme gereğini duyuyor, her kuşkuyu da söylencenin gerçekliği içinde ele alıyor. Bu olay, Descartes'ın duyulur evrenin gerçekliğini Tanrının gerçekliğine dayanıp, Tanrının yalan söylemeyeceği görüşünden yola çıkarak açıklaması gibidir. Euripides, halkın karşısında, kahramanlarının geleceğini güven altına almak için, bu Tanrısal gerçekliği dramın bitiminde bir kez daha ileri sürdü: Bu da, şu çok kötü bir ün kazanan *deus ex machine*'in (makine-tanrı) görevidir. Destana özgü öngörüyle dışabakış arasında; gerçek "dram" olan dramatik-lirik çağ duruyor.

İşte, Euripides'in, her şeyden önce ozan olarak, bilinçli bilgisinin yankısı böyledir, ona Grek sanat tarihindeki önemli yerini, geçici olarak, veren de budur. Onun yaptığı, eleştirel-üretici yapıtından ötürü, bir atılganlıktır. Onun, Anaksagoras'ın yazısının başlangıcını, dram için canlı tutunası da bundan ötürüdür. Anaksagoras'ın ilk sözleri şu anlamdadır: "Başlangıçta her şey birlikteydi, sonra anlayış yetisi geldi düzeni kurdu." Bilgeler topluluğu içinde, Anaksagoras; geliştirdiği "nous" (us, anlık) kavramıyla, yüksek sesle konuşan esrikler arasında tek ayık kimse gibidir, işte Euripides de öteki tragedya ozanlarıyla karşılaştırılınca buna benzer bir görünümle kavranabilir. Bütün'ün tek düzenleyicisi ve yöneticisi olan "nous" uzun süreden beri sanatçıya özgü yaratışın etkisiyle bir yana itilmişti. Her şey bir düzensiz yığın durumundaydı. İşte, Euripides'in yargısı böyle olabilirdi ancak bu yargısı nedeniyle, "esrik" ozanları ilk "ayık" kimseler olarak göstermekten kendini alamamıştı. Sophokles'in Aiskhylos için söylediğini Euripides doğru buluyordu, oysa bu söz ne denli bilinmese de, Euripides'in anladığı anlamda söylenmemişti: Çünkü Euripides pek çok kanıyı geçerli hale getirmiş, Aiskhylos'u bilme-

den, yanlış şeyler ortaya koyan bir kimse gibi göstermiştir. Tanrısal Platon bile ozanın yaratıcı yetisinden söz etmesine karşın, iyice anlaşılmayan bir görüş ortaya atmıştır, bu görüşte ince bir alay vardır, bu ancak bir bilicinin, bir düşyörucunun yeteneğine uygun gelebilir. Çünkü bu kanıya göre bir ozan, ancak kendinden geçer ve bilinçsiz duruma gelirse şiir düzenleyebilirmiş, onda anlayış yetisi kalmayınca ozan olurmuş. Platon'un üstlendiği işi Euripides de üstlenmiş, "anlayışsız" evren ozanının karşıtını göstermek için. Onun estetiğinin temeli "Güzel olmak için her şeyin bilinmesi gerekir" önermesidir. Benim daha önce söylediğim gibi, bu Sokrates'in "İyi olmak için usa uygun olmak gerekir." önermesiyle at başı gitmektedir. Bizce, Euripides bu duruma göre, Sokratesçi estetiğin bir ozanı olarak görülmelidir. Sokrates, eski tragedyayı kavrayamadığı için, ona saygı da göstermeyen *ikinci seyirci* idi. Euripides, yeni bir sanatın çığırkanı olmak için onunla anlaşmayı göze aldı. Eski tragedya, burada bu çığırkan yüzünden yere serilmişse, bu olayda kan dökücü ilke estetik Sokratesçiliktir. Çünkü eski sanatın *Dionysos*ça tutumuna karşı savaş açan odur, biz Sokrates'te Dionysos'un yitikliğini, yeni bir Orpheus'u bulmaktayız. O, Dionysos'a karşı ortaya çıktı, bunu sağlama da bağladı, eski Atina yargıçlığında kendilerini dine adanmış kadınlar (Dionysos rahibeleri) onu didik didik edeceklerdi, öyle ki üstün güçlü Tanrı bile kaçmak zorunda kaldı: nitekim eskiden, Edon Kralı Lykurgos'un önünden de böyle kaçmış, denizin dibine inerek kurtulmuştu; böylece bütün evren adım adım öteye kaymakta olan gizli bir inancın gizemli dalgaları içine gömülmüş..

On Üçüncü Bölüm

Sokrates'te Euripides'e karşı çok sıkı bir eğilim vardı, bu onların yaşadıkları ilkçağ boyunca söylenegelmiştir. Atina'da, kıyıda bucakta dolaşan ve şiir düzenlemede Sokrates'in Euripides'e yardımcı olduğu anlamına gelen söylenti, bu mutlu duygunun en açık anlatımıdır. Zamanın, halkı baştan çıkaranlarını saymak gerektiğinde, "eski güzel çağ"ı tutanlar bu iki sözü bir solukta ve birlikte söylerler: Onların etkisinden, gövde ve tin konusunda her zaman için, kuşku uyandıran bir açıklamaya yol açan şu eski Maraton'a özgü kaba saba beceriklilik ortaya çıkar, böylece gövdesel ve tinsel güçlerde sürekli çöküntü başlar, yıkıma gidilir. İşte bu ses türü içinde, Aristophanes'in komedyası yarı öfke, yarı sövgü ile bu adamlardan söz etmektedir. Euripides'e severek değer verenler yenilerin karşısında korkuya kapıldılar, buna karşın Sokrates'in ilk ve en üstün bir sofist olduğunu, Aristophanes'in yazılarında bütün sofistçe çabalayışların toplamı ve simgesi olarak gösterildiğini öğrenince pek şaşmadılar. Burada avutucu tek olay, Aristophanes'in, şiirin çok aşağılık bir yalancısı olan Alkibiades'i zincire vurmasıdır. Bu durumda, Aristophanes'in derin içgüdüğü olmaksızın, böyle saldırılara karşı korunmak için, Sokratesle Euripides arasındaki sıkı fikilliğin eski Yunan duygusundan doğduğunu göstermek amacıyla işi sürdüreceğim. Sokrates'in, tragedya sanatının karşısında olduğundan, tragedyayı görmekten kaçındığının, yalnız Euripides'in yeni bir oyunu sahnelenince seyirciler arasında yer aldığının hangi anlama geldiğini irdeleyeceğim. Bunların en çok

tanınanı, bu iki adın birlikte ortaya konulduğu ve Sokrates'i insanların en bilgesi olarak gösteren, Delphoi bilicisinin yargısıdır. Nitekim, bilgelik yarışmasında ikinci ödülün Euripides'e verilmesini bildiren bir yargı vardır.

Bu basamakta, Sophokles'in adı üçüncü olarak geçer, orada Sophokles, Aiskhylos'a karşı övünebiliyordu. Sophokles'in yaptığı doğrudur çünkü o doğrunun ne olduğunu biliyordu. Şu üç adamın, üçünü de çağların üç "bilgesi" olarak gösteren bu bilme mutluluğunun aşaması, ortada apaçık durmaktadır.

Bu bilmenin ve görüşün duyulmadık nitelikte ve yeni değerlendirilmesi konusunda en kesin konuşan da Sokrates'tir. Çünkü o dönemde *hiçbir şey bilmediğini* açıklayan tek kişi odur. O dönemde, o, Atina'da sürdürdüğü eleştirel gezisinde, büyük devlet adamlarının, söylevcilerin, ozanların ve sanatçıların önünde konuşarak bilginin oluşumunu açıkladı. Orada, bütün ünlü kimselerin, kendi uğraşı konusunda, yanlış ve güvenilmez bir kanıda olduklarını, bunun içgüdüden kaynaklanan düşünce olduğunu şaşkınlık içinde gördü. Yalnızca "içgüdüden" sözcüğüyle Sokratesçi eğilimin yüreğine, odağına değinmiş oluyoruz. Sokratesçilik yaşayan sanatı da yaşayan aktöre gibi suçladı, araştırmacı bakışını yönelttiği yerde bilginin eksikliğini, yanılmanın gücünü, bu eksiklikten dolayı, edinilmiş bilgilerin içsel bakımdan yanlış doğrultuda ve dağınık durumda olduğunu gördü. Böyle bir görüşten yola çıkan Sokrates kişi varlığını yeniden düzenlemek gerektiğine inandı. Böylece, saygısızlık ve kendini büyük görmekten kaynaklanan bir tutumla, bambaşka bir kültürün, sanatın, aktörenin öncüsü olarak, bir evrene giren birey oldu. Biz de bu evrenin doruğunu büyük bir saygıyla el üstünde tutacak, en büyük mutluluk diye düşünecektik.

Bu, her defasında, bizi yakalayan şaşkınlık verici bir korkunçluktur, Sokrates'in yüzüdür. İşte bu yüz, bizi ilkçağın kışkulu düşünce varlığının anlamını, ereğini kavramamız için sürükler durur. Bir birey olarak Homeros, Aiskhylos, Pindaros, Phidias, Perikles, Pytia ve Dionysos gibi, bizim aşırı nitelikteki sevgimizin en yüksek doruğu ve en derin uçurumu olan ger-

çek Grek varlığını yadsımaya kalkışan kimdir? Hangi daimonca güç bu büyüğü içkiyi toz toprak içinde bırakmayı göze alabilir? Hangi yarı Tanrıdır o ki ona karşı insanlığın en soylusunun tinsel korusu şöyle seslenmek zorunda kalmasın: “Yazık! Yazık! Sen onu didik didik ettin, güzel evreni güçlü bir yumrukla çökerttin, dağıttın!”

Bize, Sokrates’in varlığında, “Sokrates’in daimonu” (Das Dämonium des Sokrates) olarak nitelenen olağanüstü olayı çözümleyecek bir anahtar veriliyor. Sokrates, dev anlayışının sallantıda kaldığı özel durumlarda dışa vuran Tanrısal bir ses aracılığıyla, yine böyle yaşantılar içinde sağlam bir dayanak bulmuştur. Bu ses, her geldiğinde, onu uyarıyordu. Bu içgüdüye özgü bilgelik, büsbütün kuraldışı bir yapıda, burada şurada, bilinçli bilgiyi önlemek için karşısına dikilirdi. Bütün üretici kişilerde, içgüdü yaratıcı-düzenleyici güç ise de bilinç eleştirel ve engelleyici davranışını sürdürür. Sokrates’te içgüdü eleştireci, bilinç ise yaratıcı-gerçek bir önleyici güç niteliğinde (*perde-faktum*) bulunur. Sokrates, özgün bir gizemci olarak gösterilmeseydi, biz burada bütün gizemsel durumların karşısına güçlü bir önleyici olarak çıktığını, az çok anlardık. Oysa onda mantık yapısı gereksiz olarak, bir gizemcide görülen içgüdüsel bilgelik gibi, aşırı ölçüde gelişmiştir. Öte yandan Sokrates, şu açıkça ortaya çıkan mantık eğilimi içinde bambaşka bir düşünceye bağlanmış, kendi kendisiyle karşıt duruma gelmiş, bu başıboş azgın akış içinde, bizi ürperten bir şaşkınlıkla bakakaldığımız, pek üstün içgüdüsel güçlerle karşı karşıya getiren, bir doğa erki ortaya koymuştur. Kim, Platon’un yazılarında Sokrates’e özgü yaşama yönteminin kesinlik ve Tanrısal özlülüğünden doğan bir soluğu sezmişse, o kimse Sokrates’in ardında gizlenen mantığa dayalı Sokratesçiliğin korkunç eğilim tekerleğinin devindiğini de duymuş, bunun Sokrates aracılığıyla olduğu gibi, bir gölge aracılığıyla da kavranabileceğini anlamıştır. Çünkü o, bu bağlantıdan, kendine göre, bir sezgi kazanmıştır. Bu durum oldukça önemli bir tutum içinde anlatılır, Sokrates, bu tutumla Tanrısal çağrısını her yerde olduğu gibi, kendini yargılayan yargıcların karşısında da geçerli kılmıştır.

Sokrates'i yalanlamak için, kurtarıcı etkisine, içgüdünden daha iyi bir ad bulma olanağı yoktur. Sokrates, Grek devlet yargıçlığının önüne çıkarıldığında, çözümsüz karşıtlık içinde onun için düşünülen tek ceza sürgündü. Bu bilmece, bu anlaşılmazlık, bu açıklanamazlık sınır dışı edilmesiyle anlatılacak, gerçekten daha sonra böyle bir kuşak ortaya çıkmamış olsaydı, Atinalılar alçakça bir eylemde bulunmuş kimseler olarak gösterilecekti. Çünkü ölüm ve sürgün cezası yalnız onun için açıklanmamıştır görünüşe bakılırsa. Sokrates, ölümün karşısında, korkusuz bir yürekli ve doğal bir ürperti duymadan durmuştur. Evet, ölüme gitti, hem de ağırbaşlılığını koruyarak kıpırdamadan, Platon'un yazdığına göre son kadehi günün ilk alacakaranlığında, sessizce içerek şölenden ayrıldı. O, bunu yeni bir gün başlasın diye yaptı, nitekim onun arkasında, sıraların üstünde, yerde uyuklayan sofra arkadaşları kaldılar, bunlar da Sokrates gibi gerçek bir sevgi ozanı üstüne düşler kurmak içindi. Ölen Sokrates yenilendi, yoksa soylu Grek gençliğinin göz önünde somutlaşan ülküsü olamazdı: Herkes ten önce, kendine özgü davranışları olan Grek delikanlısı Platon, yine kendi sürü anlayışının tutkulu özverisiyle, bu görünümün önünde yere yığılmıştır.

On Dördüncü Bölüm

Şimdi, Sokrates'in kocaman gözlerini tragedyaya çevirdiğini düşünelim, bu gözün içinde sanatçıya özgü coşkunun etkileyici çılgınlığı hiç kızallaşmamıştır –düşünelim, bu göz derin bir beğeniyle Dionysos uçurumlarına bakışı, nasıl yadsıdı– gerçekten bu göz, “yüce ve yüksek eşkinler* çeken” tragedya sanatında, Platon'un söylediği gibi, neyi görme gereği duymuştu? Aşağı yukarı usa uygun gelmeyen, nedenlerle ortaya çıkıp etki göstermeyen, öte yandan etkileri olup nedenleri bulunmayan olaylar vardır. Bütün, böyle renkli, böyle türlü türlüdür, yine bu bütünün belirli bir duyuş türüne karşı direnmesi gerekir, bu nedenle kolay etkilenen ve duyarlı tinler için daha korkunç bir ateş olur. Biz, onun hangi şiir türünü benimsediğini biliyoruz, bu tür *Aisopos (Ezop) masalı*dır. Bu masal, sevimli ve içtenlikle *Geller*'in arı ile tavuk masalındaki şiirin övgüsüne ilişkin şarkı gibi gülümseyen bir kolaylıkla ortaya çıkmıştır:

*“Bakıyorsun bana, yarar gördüğüne,
Pek anlayışlı da değil ya baktığın,
Gerçeği bir bakışta söyleyecek.”*

Burada Sokrates için, tragedya sanatı bir kez bile “gerçeği söylemez” görünüyor. Tragedya sanatının Sokrates'e seslenmesi şöyle dursun, o, “çok anlayışlı değildir”, bilgiler arasında

* Eşkin: Atın yürüyüş türlerinden biri. (Ed. n.)

önemli bir sanat da sayılmaz, onun sağlam bir temelinin olmadığına inanılır. Bunları birer dalkavukluk sanatı sayan Platon'a göre, bu yalnızca beğenilir, ondan yarar beklenmez, felsefeyle bağdaşmayan eğilimlerden doğan birbirinden çözülme ve toplumdan uzaklaşma gibi olaylar dolayısıyla tragedya sanatı gençleri etkiledi. İşte, bu tür bir etkiye kapılan genç tragedya ozanı Platon, Sokrates'in öğrencisi olabilmek için bütün şiirlerini yakmıştır. Yenilmez yeteneklerin Sokratesçi görüşlere karşı savaştığı yerde, bu korkunç kişiliğin ağırlığı önünde, şiirin yeni ve bilinmeyen yerlere doğru itilmesine yol açan eşit bir güç vardı, bu büyük güç her zaman kendini göstermiştir.

Bu konuda, yukarıda adı geçen, Platon bir örnektir: O, tragedyanın ve sanatın cezalandırılmasında, öğretmeninin salt Köpekçilik'i (Cynismus) arkasında saklanıp kalmamıştır. Onda şu yetkin sanat gerekiminden yeni bir sanat biçimi; yaratacak güç vardı, bu sanat biçimi ile güncel geçerlik taşıyan ve onun yadsıdığı sanat biçimi arasında içten bir yakınlık vardır. Platon, daha önceki sanat için bir temel sorun ortaya attı ve sanatı yalnız düşünce evreninde bulunan bir örnek varlığın özentisi, yansıtılması sayarak deney evrenine, daha aşağı bir ortama indirgedi, onun öne sürdüğü bu temel sorun yeni sanat yapıtı için geçerli değildir. Biz, Platon'u gerçekliğin ötesine geçmek için çalışan ve şu yalancı gerçekliği varlığın temelinde duran bir yüce örnek (idea) olarak tasarlayan kimse diye görüyoruz. Bununla birlikte, dolambaçlı bir yoldan giden düşünür Platon, daha önce yerli bir ozan olarak bulunduğu ortama ulaştı. Orada, Sophokles ve bütün eski sanat bu soruna (yergiye) karşı eleştirilerini yöneltti. Tragedya, bütün önceki sanat türlerini kendi içinde eritmişse, bu sanat Platon'un diyaloglarında oldukça ilginç bir anlamda yeniden geçerlik kazanıyor demektir. Platon bu sanat türünü uygulanan bütün biçim ve biçimlerin karışımı olarak ortaya koyuyor, bu durum öykü, lirik ve dram, şiirle düzyazı arasında kalmış, ortalıkta

çalkanıyor. Platon bu görüşüyle birlik sağlayan dilin eski etkili yasasını bile yıktı, bozdu, daha büyük ve alacalı bulacalı bir biçim içinde düzyazısı ve şiir arasında çalkanan içimlerle “öfkeli Sokrates”in yazınsal görüntüsünü yaşatmaya çalışan Köpekçilik öğretisini benimsemiş yazarların yolunda yürüdü, Platon’un diyalogu, üzerinde taşıdığı bütün çocuklarıyla birlikte kazaya uğramış eski şiiri kurtaran küçük bir gemiye benzer. Daracık bir yere sıkıştırılmış ve dümende bulunan korkuya kapılmış Sokrates’in yönetimi altında, bu küçük gemi, yeni bir ülkeye doğru yol almış. Ancak bu yeni ülke bu topluluğun düşsel görüntüsüne katlanacak durumda değildir. Gerçekten de Platon, sonradan ortaya çıkan bütün bu ülke için, yeni bir sanat biçiminin temel örneğini vermiştir, bu romanın temel örneğidir: Çünkü roman sonsuzca coşkuya kapılmış bir Aisopos masalı olarak gösterilmiştir. Bu masalda, şiir, eytişimsel felsefeyle benzerlik gösteren bir sıradüzeninde yaşar, bu da felsefenin yüzyıllar boyunca, Tanrıbilimin yanında bir yaşama (ancilla) olarak kalması gibidir. Platon’un, cinli Sokrates’in baskısı altında kalarak, şiire ayırdığı yeni yer burasıdır.

Burada, sanatı *felsefeye özgü düşünce* yetiştiriyor, kendi kendini eytişimin kütüğüne çakması için zorluyor, Apollonca eğilim de mantığa özgü bir taslak içinde, ördüğü kozasına çekildi, içine kapandı. Bu durum, bizim, Euripides’te gördüğümüz gibi, *Dionysosça* varlığın doğal bir duygusallığa aktarılışına uygun niteliktedir. Platon’un dramında bir eytişim kahramanı olan Sokrates, bize Euripides’in kahramanlarıyla olan öz yakınlığını anımsatıyor. Sokrates kanıtla, karşı kanıtla kendi davranışlarını savunmak zorunda kalır, bu yolla bizim trajik acıma duygumuzu ortadan kaldırmaya çalışarak kendini sakıncalı duruma düşürür. Çünkü eytişimin yapısındaki iyimser ögeyi kim yadsımaya kalkışmışsa, bu iyimser öge her olayın sonunda kendi başarısını kutlamış, serin bir aydınlık ve bilinçlilik içinde soluk alabiliniştir. Önceden tragedyanın içine giren iyimser öge, onun *Dionysosça* yörelerine adım

adım yayılmış, onu kendi kendine yok etme konusunda kent-soylu tiyatroya ulaştıracak bir ölüm sıçrayışı yapmak zorunda bırakmıştır. Kişi, Sokrates'e özgü yargıların doğurduğu sonuçlara karşı kendini yetiştiriyor: "Erdem bilgidir, bilgisizlikten ancak suçluluk doğar, erdemlilik mutluluktur". İşte tragedyanın ölümü iyimserliğin bu üç temel ilkesindedir. Çünkü erdemli kahraman eytişimci olma gereğindedir, şimdi erdemle bilgi, inançla aktöre arasında *kaçınılmaz* ve açık bir bağlantının kurulması gereği var. Aiskhylos'un aşkın tüze çözümü "şiire özgü tüze"nin yüzeysel ve içeriksiz ilkesi karşısında, onun alışageldiği *makine-tanrı* sözleriyle yıkılmıştır.

Şimdi, Sokratesçi-iyimser sahne evreni karşısında koronun, genellikle de müziğe özgü *Dionysos*ça tragedyanın ana temeli nasıl görünür? Biz, bu konuyu olurlarına bırakmış, tragedyanın ana kaynağı konusunda bilerek bir anımsama diye düşünmüş, koroyu da tragedyanın ve tragedyaya özgü olanın temel nedeni diye anlaşılabilecek nitelikte görmüştük. Sophokles'te bile konuya ilişkin bir duraksama vardır; evet onda, tragedyanın *Dionysos*ça temelini ufalanmaya başladığını gösteren önemli bir belirti vardı. Sophokles'te bile koroyu yapının ana bölümü olarak görecektik güven ve yürek kalmamış, duruma göre bir alan belirleme eğilimi doğmuş, yalnız oyuncularını düzene koymakla yetinmiş görünüyor. Onda orkestradan çıkıp sahneye gelmiş izlenimi uyandıran bir durum vardır. Artık koronun özü dağılmıştır, Aristoteles bile koronun böyle anlaşıldığı görüşüne katılmaktadır. Koro durumunda ortaya çıkan bu yerinden sökülme, Sophokles'in kendi deneme ve alışkanlığına göre bir yazısıyla ileri sürdüğü, önerdiği gibi, koronun yok edilmesinde ilk adımdır. Bu yok edilme süreçlerinin ardı arkası gelmemiş, Euripides'te Agathon ve yeni komedyalarda, korkunç bir hızla birbirini izlemiştir. İyimser eytişim, kendi tasarımlarının kırbağı ile tragedyadan doğan müziği dövdü. Daha doğrusu, *Dionysos*ça durumların biricik açıklanışı ve yansıtılması olarak görülen tragedyanın

özünü parçaladı. Oysa o tragedyanın özü müziğin gözle görülür şekilde simgeleşmesi, *Dionysos*’ça bir coşkunun düş evreni olarak yorumlanıyordu.

Biz, Sokrates’ten önce, *Dionysos*’ça olana karşı etkileyici bir eğilimin bulunduğunu düşündük. Bu eğilim, Sokrates’te, işitilmemiş büyüklükte bir anlatım kazandı: Biz, bu konuda Sokrates’in yorumladığı olay gibi bir olayın ortaya çıktığı yerde, soru ile karşılaşınca korkmamalıyız. Biz, Platon’un diyaloglarına bakarak, bu olayın tek çözümleyici, olumsuz güç olduğunu kavrayacak durumda değiliz. Sokrates’e özgü güdünün en yakın etkisi kesinlikle, *Dionysos* tragedyasının yıkımını amaçlamıştır. Şimdi Sokrates’in derin anlamlı yaşam deneyi konusunda, Sokratesçilikle sanat arasında, gerekli bir karşıtlığı içeren ilinti var mı yok mu, öte yandan “sanatla ilgilenen Sokrates”in ortaya çıkışı genel bir karşıtlık yığını içinde mi oluyor diye, bir soru sormak zorunda kalıyoruz.

Şu zorba mantıkçı, burada şurada sanatın karşısına bir çatlaklık, bir boşluk, bir yarım yergi, belki de önemsenmemiş bir görevden doğan bir duygu koydu. Sokrates, tutuklu bulunduğu sırada gönüldeşlerine anlattığı gibi, hep özdeş düşsel olayı yaşamış, bu olay ona her zaman “Sokrates müziği kov” demiştir. O, son gününe değin düşünmekle avundu, onun felsefesi en yüksek Musalar (esin getiren güçler) sanatı oldu, o bir Tanrının kendisine şu “genel halk müziği”ni anımsatacağına inanmıyordu. Tutukluluk süresinde, vicdanının iyice yükten kurtulacağına, yediği müziğin kovulacağına inanıyordu. Bu düşünceyle, Apollon için bir önsöz (*proemium*) bile düzenledi, birkaç Aisopos masalını dizeleştirdi. Onu bu çalışmalara iten, az çok, daimonca olan uyarıcı sesin bir benzeriydi. Bu, onun Apollon’a özgü görüşüydü çünkü o bir barbar kralı gibi soylu Tanrı düşüncesini anlamamıştı, korkulur bir duruma düştüğünde bu inançsızlığı yüzünden de Tanrısına karşı suç işlemekten çekinmezdi. Sokrates’e özgü düşsel olayın şu sözü, mantık yapısının sınırları konusunda, kuruntuya kapılmışlı-

ğın biricik belirtisidir. Belki de -böyle sorma gereğinde kalmıştı- bana anlaşılmaz gelen usa aykırı olan değil midir? Mantıkçının kovulduğu bir bilgelik devleti var mıdır? Yoksa sanat bilimin gerekli bir bağlantı ve eki midir?

On Beşinci Bölüm

Bu son, çok duyarlı soruların anlamı içinde Sokrates etkisinin bugüne değin, her geleceğin içinden geçerek bir akşam güneşinde gittikçe büyüyen gölgeler gibi, kuşakların üstünden aşip yayıldığıının da söylenmesi gerekir. Bu durum, sanatın yeni yaratması konusunda olduğu gibi –aşağı yukarı sanatın daha önceki gerçeküstü, daha geniş ve daha derin anlamında da böyleydi– gittikçe yeniden gereklilik kazanmış, kendi sonsuzluğunda sanatın sonsuzluğunu da üstlenmiştir.

Bu durum anlaşılmadan, Greklerin ortaya koyduğu her sanatın içten bağlantısı kavranmadan önce, yine Greklerce Homeros'tan Sokrates'e değin inandırıcı bir nitelikte gösterilen bu olay yüzünden biz de Greklerle, Atinalıların Sokratesle do-laştıkları yerde, dolaşma gereğinde kaldık. Aşağı yukarı her çağ ve kültür basamağı, bu derin üzüntüyle, bir kez olsun Greklerden kurtulmayı denemiştir. Çünkü her kendi kendini yönetme durumunun karşısında, büsbütün yeni ve gerçekten olağanüstü nitelik taşıyan varlık, birdenbire rengini, yaşamını yitirir göründü ya da başarısız bir öykünmeye ya da güldürücü, buruşuk bir nesneye dönüşüp kaldı. İşte, şu kendini beğenmiş, ezik ve küçük topluluğa karşı, yeni olanın özünden bir öfke fişkırdı. Çünkü bu topluluk, yerli olmayan ne varsa hepsini, bütün çağlar için “barbarca” diye belirtmekten sakınmamıştır: Kimdir bunlar diye soruluyor, bunlar ne denli, çok kısa süren tarihsel bir görkem, gülünç ve dar sınırlı kurumlar, aktörenin belirsiz bir becerisini ortaya koymuşlarsa da yine

birtakım yakışsız alışkanlıkları olan kimseler diye nitelenmişler. Bir bakıma uluslar arasında bir değer, özel bir yer sağladıklarını da ileri sürmüşler, bu özel yer topluluklar içinde üstün usa varan yoldu, bütün bunlara karşın bu insanlar kimlerdi? Ne yazık ki insan baldıran çanağını bulmada, onunla böyle bir varlığın değersiz duruma getirilmesinde öyle mutlu olmamıştı. Çünkü, onun içinde ortaya çıkan her ağuş, her kıskançlık, her suçlama ve öfke şu kendi kendine yeten egemenliği ortadan kaldıracak güçte değildir. İşte bu yüzden, Grekler karşısında, utanç ve korku duyuluyordu, bu da bir kimsenin gerçekliği her varlığa üstün tutmasından, bu gerçekliği açıkça söylemeyi göze almasından dolayıdır. Çünkü Grekler bizim şimdiki ekinimizi bir araba sürücüsü olarak, ellerinde bulundurlardı. Öyle ki bu araba ve atlar önemsiz koşumlarından ve sürücüsünün ününden dolayı uygunsuz sayılıyordu. Bunlar bir alay konusu oluyor, böyle bir koşumun uçuruma doğru gittiği izlenimi uyanıyordu: Bu ün Aiskhylos'un, uçurumun üstünden sıçrayışıyla kurtuldu.

Sokrates'te, böyle bir sürücü görevinin önem kazandığını göstermek için, onun kişiliğinde duyulmamış bir insan varlığının örneğini, *kuramsal bir insan tipini* tanımak yeter. Onun anlamı ve ereği konusunda bilgi edinmek bizim son ödevimizdir. Kuramsal insan da sanatçı gibi, varlıktan sonsuz bir beğeni duyar. Çünkü o, şu kötümserliğin uygulamalı aktöresi karşısında, karanlıkta parlayan Lynkeus'un gözleri gibi yeteneklerle savunulmuştur. Sanatçı, her gerçekliğin örtüsünü kaldırdığında şaşkın bakışlara, ona bağlı kalırsa, şimdi olduğu gibi, örtü kaldırıldıktan sonra bile ince bir örtü kalmış demektir. Kuramsal insan ancak bu kaldırılmış örtünün altında dinginliğe kavuşur, aradığı kıvancı bulur. Onun yüksek beğeni ereği her zaman mutlu olan bir süreç içinde, kendi özel gücüyle başarılı bir örtü kaldırmadır. Kuramsal kişi yalnızca şu çıplak Tanrıçayı yaratıp başka bir iş yapmasaydı bilim de olmayacaktı. Çünkü o kendisine bağlı gençleri mutlu kılmak zorunda

kalacaktı. Bu olay gençlerin, yeri kazarak bir delik açmak istemeleri gibidir. Bu gençlerden her biri daha büyük ve yaşam boyu sürecek bir çabayla bu korkunç derinliğin çok küçük bir bölümünü eşbilecek durumdadır. Ancak, bu çukur ikinci kişinin çalışmasıyla yeniden örtülmüş olur, üçüncü kişi bunu daha iyi başarabilecek durumda görünür ancak onun da kendi gücüne göre, delik açabilmesi için, yeni bir yer seçmesi gerekir, bu yeri bulursa çalışmayı sürdürür. Peki, biri çıkar da şimdi, bu dosdoğru yolda karşıt ereğe ulaşmanın olanaksız olduğunu kanıtlayarak gösterirse, eski derinliklerde sürekli bir çalışmayı kim göze alacak artık, bu durumda gücü yetmediği için kimse aranan değerli taşı bulamayacak ya da doğa yasasını ortaya çıkaramayacak. Bu yüzden en soylu kuramcı insan olan Lessing, “gerçekliğin araştırılmasına koyulan kimsenin gerçekliğin içinde bulunması gerekir” demeyi göze almıştır. Çünkü bilimin temel gizi, bu yolla olduğu gibi, şaşkınlık ve öfke içinde de bulunup aydınlığa çıkarılmıştır. Şimdi tikelleştirilmiş bilginin yanında, saygısızlığın değilse de soyluluğun aşırılığı konusunda, ilkin Sokrates’in kişiliğinde ortaya çıkan yanlış bir tasarım vardır. Şu sarsılmaz inanç, şu nedenselliğin yönlendirici ögesindeki düşünce, varlığın en derin uçurumlarına değin ulaşmıştır. Düşünce yalnızca varlığı tanımak değil, onu düzene sokabilecek bir durumdadır. Bu yüceltilmiş gerçek dışı yanılğı (çılgınlık), bilimin içgüdüğü olarak, onunla birlikte, verilmiştir. Bu güdü, boyuna, bilimi kendi sınırlarına doğru götürmektedir, *bilimin bu sınırlarda sanatın içine yuvarlanması kaçınılmazdır: Gerçek olan, bu mekanikçilik içinde, gözden kaçmıştır.*

Şimdi, bu düşüncenin ışığında Sokrates’e bakalım: O, bize elinde bulunan bilim içgüdüğüyle yalnız yaşayabilen değil, ölebilen –daha geniş anlamda alınabilir– ilk insan olarak da görünmektedir. Bu yüzden ölüme giden Sokrates’in görüntüsü, bilgi yoluyla ölüm korkusunu doğuran nedenleri ortadan kaldıran insanın, bilimin giriş kapısı üstündeki soyluluk ar-

masında yazılı anlamdaki, bir örneğini vermektedir. Bu anlam kişi varlığını kavranır biçimde, apaçık belirlenmiş olarak, göstermek içindir. Nedenlerin elverişli olmadığı yerde söylenmeden yararlanma gereği vardır, ben bunu bilimin amacı olarak gerekli bir sonuç diye yukarıda belirtmiştim.

Bir bilim mystagog'u* olan Sokrates'ten sonra bir bilgeler okulu doğarak, ötekilerden, dalga dalga ayrıldı, duyulmamış bir bilim tutkusu evrenselliğini düşünsel evrenin oldukça geniş bir alanında ve bilimi, her yüksek yeteneğin gerçek görevi sayarak, yüksek bir denize götürdü. Bu durum bir daha sökülüp atılmaz nitelik kazanmıştır. Bu evrensellik, bütün bir güneş sisteminin yasallığı konusudaki görüşe dayanarak, yeryüvarlığının bütünlüğü üstüne toplu bir düşünce örgüsü kuran anlayış gibidir. Bunları, topluca, varlığın yüksek bilgi piramidinde ve şaşkınlık içinde varmış gibi tasarlayan bir kimse, Sokrates'in kişiliğinde adı geçen evren tarihinin çevrintisini, dönüm noktasını görmekten kendini alamaz. Çünkü, bütün bu açıklanamayan güç yığını, önceden düşünülmüş, evren eğilimi konusunda kullanılıp tüketilmiş gibidir. Ancak bu olay bilimin yararına olmamıştır, daha çok bireyin ve toplumun bencil, kılğısal ereğine yönelmiştir. Belki şu topluca yok etme savaşlarında, sürekli halk göçlerinde, yaşamla ilgi içgüdüsel eğilim böyle eriyip gitmiş olaydı, birey de bu kendi kendine öldürme alışkanlığında görev duygusunun son kalıntısını bulma gereğini duyardı. Birey, bir Fiji adası yerlisi gibi, bir oğul olarak ana babasını, arkadaş olarak arkadaşını boğmuşsa: Bu olay, halkı öldürmenin acımasız aktöresini, acıma duygusundan ortaya çıkarabilen, bir kılğısal kötümserliktir. Bu durum, gerçekten evrenin her yanında vardı ve vardır. Sanatın belli bir biçim içinde bulunmadığı yerde, özellikle din ve bilim olarak, bu vebasoluğundan kurtulmak ve korunmak için böyle bir durum görülmüştür.

* (Lat.) Gizli mezheplerin dinsel sırlarını açıklayan ya da öğreten kimse. (Ed. n.)

Bu kılğısal kötümserliğin görünümü, kuramsal iyimserlerin öncüsü olan Sokrates'tir. Sokrates nesnel varlıkların doğasını temellendirmenin bilinmesinde ve bilgide evrensel sağlık koruma gücünün etkisini de göz önünde bulundurmuş ve yanılmada kötülüğü kendi kendine bir varlık diye anlamıştır. Bu nedenlerin özüne değin girebilmek için, gerçek bilgiyi görünüş ve yanılısamadan ayırmak Sokrates'in görüşlerini benimseyen bir insana en soylu; kendiliğinden, biricik insanca uğraş gibi geldi: Öyle ki Sokrates'ten gelen kavramların, yargıların ve kararların kendiliğinden geçerlik kazanması, bütün öteki yetenekler üzerinde, en yüksek onay ve doğanın en çok ilgilenmeye değer bir verisi olarak saygı görmüştür. Kendi özü gereği en yüce aktöre eylemleri sayılan acıma, özveri, kahramanlık eğilimleri ile Apollon'a bağlı kalan bir Grekin ölçülülük dediğı, şu ağır çabayla tinin deniz durgunluğu, Sokrates ve onun görüşlerini benimseyen ardıllarınca, çağımıza değin, bilginin eytişimi dışına atılmış, kendi düşüncelerine göre okunabilecek nitelikte belirtilmiştir. Sokrates'in benimsediğı bilgi-den tad alan bir kimse, bu bilgi gibi boyuna geniş çevrelerde iz sürerek, bütün olaylar evrenini kuşatmaya çalışır ancak o günden beri kişi varlığının özüne değin girebilecek bir iğne olamadı. Çünkü başarıyı bütünlüğe kavuşturmak, ağı içine girilemez nitelikte örebilmek için tutkudan daha güçlüsünü duymak gerekir. Böyle bir belirleme içinde, Platon'un Sokrates'i, "Grek Aydınlığı"nın ve varlık mutluluğunun yepyeni bir biçim öğretmeni olarak görünüyor. Bu varlık mutluluğu insanın içine boşalmaya çalıştığı davranışlardı. Bu boşalmayı da son olarak üstün usu yaratmak amacıyla soylu gençlere yöneltilen doğurtucu ve geliştirici çabalar içinde bulacak.

Şimdi bilim hızlanıyor, onun güçlü boş sanılarınca mahmuzlanmış, önüne geçilmez bir durumda sınırlarına doğru koşuyor. Mantığın varlığı, bu sınırlarda, gizlenen iyimserlik içinde batıp kalmıştır. Çünkü bilimin çevre çizgilerinin birçok sınırsız noktası vardır. Bu çevre önceden yeterince ölçüle-

diği gibi bu noktalar da görülememiştir. Ancak soylu, yetenekli kişi bunu belirtmektedir. Kendi kişisel varlığının ortasında ve kaçınılmaz bir durumda bulunan bu kişi çevrenin sınırı noktasına, şu aydınlatılamayan yere gözlerini dikmiştir. O, burada, kendi korkusunu sezip, mantığın bu sınırlarda ve kendi çevresinde nasıl dönüp durduğunu, sonunda kendi kuyruğunu ısırıldığını, yeni bilgi biçimini yarıp geçtiğini anlayınca, *tragedyaya özgü bilginin* yerinde kalabilmesi için sanatı, bir sığınak, bir kurtuluş aracı olarak kullandı.

Biz, güçlenmiş, Greklerde daha da canlılık kazanmış gözlerle, çevremizi dalga dalga kuşatan, evrenin en yüksek katlarına bakıyoruz, böylece Sokrates'te doymak bilmeyen iyimser bilginin görünüş alanına çıkan tutkusunu, tragedyaya özgü bir vazgeçiş ve sanat gerekimi içine yıkılmış durumda, apaçık görüyoruz. Bu tutku, daha aşağı basamaklarında, açıktan açığa sanata karşı yıkıcı bir nitelikte olup Dionysos'a özgü tragedyaya sanatını yerme gereğini duymuştur. Bu durum, Aiskhylos tragedyasına karşı Sokratesçilikle girişilen savaşlarda ortaya konulan olaya benzemektedir.

Şimdi biz burada, kımıldatılan duygunun, çağımızın ve geleceğin kapılarını çalalım: Bu "yıkılış", boyuna, üstün usun ve *müzik yönetmeni Sokrates'in* yeni biçimlendirmelerine göre mi sürüp gidecek? Din ya da bilim adı altında her zaman daha sıkı daha ince dokunan, yine onun eliyle belirtilen ve insan varlığı üstüne gerilmiş olan sanat ağı, şimdi adına "çağdaş" denilen bu ölü barbar saldırısı ve kargaşalığı altında parçalanıp gidecek mi? Ne yazık ki daha üzerinde bile durmadığımız bu konuda üzüntü çekmekteyiz, avunamıyoruz. Biz, bu korkunç savaşların, bu göçüşlerin tanığı olma kolaylığına kavuştuğumuzdan ötürü, üzülmekteyiz. Ah! Bu savaşın büyücüsü onları gören, onlara saldırmak zorunda kalandır!

On Altıncı Bölüm

Ortaya konan bu tarihsel örnekle, tragedyanın müzik anlayışının yitmişliği içinde ne denli yerle bir olduğunu, onun nasıl bu anlayıştan doğabildiğini açıklamaya çalıştık. Bu savın alışılmamışlığını yumuşatmak, öte yandan bizim bu bilginin kaynağını göstermek için çağımızın benzer olaylarının karşısına bağımsız bir görüşle çıkmamız gerekir. Biz, ayrıca yukarıda da belirttiğim gibi, doymak bilmeyen iyimser bilgiyle tragedyaya özgü sanat gereğini arasında ve şimdiki evrenimizin en yüksek katlarında yapılmakta olan, savaşın ortasına girmeliyiz. Ben burada, bütün öteki karşıt eğilimleri gözden uzak tutmak istiyorum. Bu eğilimler sanatın ve tragedyanın her çağında engelleyicidir, çağımızda ise çoğunlukça başarı kesinliği olarak anlaşılır. Çünkü tiyatro sanatlarından yalnızca kaba komedi ve bale, belirli bir ölçüye göre verimli olan böylesi gelişim içinde, belki her insan için ilgi çekici ve göz alıcı değildir. Ben, yalnızca, tragedyaya özgü evren anlayışının en ünlü karşı koyucularından söz etmek istiyorum. Öyle sanıyorum ki bu iyimser bilim, en derin varlığında, büyük dedesi Sokratesle doruğa varmıştır. Bence, *tragedyanın yeniden doğuşu* adı verilen güçler –Alman varlığının öteki mutlu umutları– bu işi üstüne almış görünüyor.

Biz, bu savaşların ortasına atılmadan önce, buraya değin edindiğimiz bilgilerin kalkanı altına girelim. Bu konularda çalışmış olan kimseler biricik ilkedен doğan sanatı, her sanat yapısının gerekli yaşam kaynağından başka, karşıt bir yöne çevirdiler. Ben ise bakışımı, Greklerin iki sanat Tanrısına, Apollon

ile Dionysos'a çevirdim. Ben, bu iki Tanrının pek derin varlığında ve ayrı ayrı sanat evrenlerinin yüksek erekları içinde bu iki sanatın diri, apaçık yansıtıcılarını tanıdım ve saptadım. Apollon, gözlerimin önünde, bireyleşme ilkesinin (*principii individuationis*) açıklayıcı üstün usu olarak duruyor, Apollon ile çözüm gerçekten aydınlığa kavuşmuştur: Dionysos adına düzenlenen gizemli bayram çağrısı altında, bireyleşmenin sürgüne gönderilmesi kaldırılmış, artık oluşun kaynaklarına, varlığın en derin özüne giden yol ortada apaçık durmaktadır. Apollonca olandan doğan biçimci sanatla, *Dionysos*ça sanatın kaynaklanan müzik arasında aralıklı olarak ortaya çıkan bu korkunç karşıtlık, büyük düşünürlerden biricik olana göre, toplum içinde açıklığa kavuşmuştur. O düşünüre göre Helenlerin Tanrılar simgesine özgü yönlendirme olnadan da müziğe değişik bir nitelik ve bütün öteki sanatlardan ayrı bir kaynak tanınmıştı. Çünkü müzik, bu sanatların tümü gibi, görünüş alanına çıkan bir olayın yansıması değil istencin doğrudan doğruya görünümüdür. Bu nedenle her *evrenin nesnel varlığında gerçekötesi her olayın* ortaya çıkışında kendi kendinde varlık olarak düşünölmektedir. (Schopenhauer, *İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*, C. 1, s. 310) Richard Wagner, her estetiğın pek önemli olan sözcüğün geniş anlamında alındığında, estetiğın kendisiyle başlamış olduğı bilinen; bilgisi üstüne, ölümsüz gerçekliğini güçlendirme amacıyla, damgasını vurdu. Wagner, "Beethoven"da, müziğın bütün öteki estetik ilkelere göre, hep biçimlendirici bir sanat olarak, *güzellik ölçüsüne vurulamayacağı*ni ortaya koymuştur. Bu kötü yönetilmiş, soysuzlaştırılmış sanatın elinde bulunan, yanılmalı bir estetiktir ancak, bu biçimci sanat evreninde güzelliğın geçerli kavramı yüzünden, kendi kendine bir alışkanlık kazanmıştır. Biçimlendirici sanat yapıtlarından olduğı gibi, müzikten de buna benzer bir etki, bir başka deyişle, güzel biçimlerde bulunan bu beğenilenin yarattığı uyarı, beklenmiştir. Bu korkunç karşıtlığın bilgisinde ben güçlü bir gereklım sezdim. Bu sezgi beni Grek tragedyasının yapısına, bu yolla da Helen usunun derin açılımına yaklaştırdı: çünkü ben önce, büyüünün

güçlü olduğuna inanıyordum. Bu, bizim geleneksel estetiğimizin yorumlarla ilgili bilgisini aşılıyor, bana kalırsa tragedyanın temel sorununu bütün canlılığıyla göz önünde bulundurmak elimizdedir: Helen varlığına, böyle yabancı, özel bir bakışla yaklaşmak başlıca dileğimdir. Çünkü bana öyle geliyor ki bizim kendini beğenmiş, doğurucu, verimli eski Helen çağı bilimimiz, temel konularda bile, gölge oyunlarında, açık hava gösterilerinde bilinçli olarak, gönül eğlendirmiştir.

Bu temel konuya şu soruyla değinmek istiyoruz: Bu birbirinden kopuk, Apollonca ve *Dionysos*ça sanat güçleri, birbirinin yanında eylemde bulunduklarına göre, hangi estetik etki ortaya çıkıyor? Ya da daha kısaca: Müziğin görünüm ve kavramla olan ilişkisi nedir? Schopenhauer, bu konuda, Richard Wagner'in, onu, tasarımın pek de üstün olmayan açıklığı ve seçikliği için, sonradan övmesine karşın, onun bu konuyla ilgili uzun bir açıklamasını, aşağıda görüleceği biçimde olduğu gibi aktarıyorum. (*İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*, C. 1, s. 309): "Biz, bütün bunlara dayanarak bu dışsal olaylar evrenini ya da doğayı ve müziği belirli bir varlığın iki ayrı anlatımı olarak görebiliriz. Bu varlık, her ikisinin benzeşim aracı olarak kendiliğinden ortaya çıkmıştır, bu benzeşimi kavrayabilmek için arbulucu varlığın bilgisi gereklidir. Bundan ötürü müzik, evrenin bir anlatımı olarak görülmüşse, en yüksek aşamada genel bir dildir. Bu dilin, kavramların genelliğiyle bağlantısı tek tek nesnelerle olan ilişkisi gibidir. Ancak onun genelliği soyutlamanın boş genelliği gibi değildir, bambaşka türdendir, şu güncel geçerlik taşıyan apaçık belirlilikle bağlantılıdır. Bu belirlilik, deneyin olanaklı bütün konularının genel biçimleri olarak nitelenen ve önsel (*a priori*) her nesneye uygulanabilen geometriye özgü ilkelerle sayılar gibidir, ancak bu ilkeler soyut değildir, görülebilir ve güncel diye belirlenmiştir. İstencin bütün olanaklı çabaları, kımıldanışları, dışavuruşları; şu usun geniş, olumsuz duygu kavramı içine ittiği, insan özünde önceden ortaya çıkan olaylar, sonsuz olanaklı ezgilerle anlatılmıştır. Bunlar, çıplak biçimin genelliği içinde, özdeksiz, her zaman yalnız kendi kendine var olan, görünüş alanına çıkmayan, en

derindeki tin gibi gövdesiz bir varlık gibidir. Müziği, bütün nesnelerin gerçek özü olarak içeren, bu bağlantıdan yola çıkarak şu da açıklanabilir: Herhangi bir sahneye, eyleme, olaya, çevreye uygun bir müzik duyulursa bu bize en gizli anlamı olduğu gibi açıklamak içindir, öyle görünür. Burada müzik, en doğru, en açık bir yorum niteliğinde ortaya çıkar: Çünkü o kendini tümünden bir senfoninin anlatımı olarak ortaya koyabilecek durumdadır. O, yaşamın ve evrenin her olanaklı olayını, daha önceden kendi kendinde görmüş gibi belirir. Bu nedenle, kendi kendine düşünebilen bir kimse, bu ses yansımasıyla önünden kayıp geçen, nesneler arasında bir benzerliğin bulunmadığını anlayabilir. Çünkü müzik, söylendiği gibi, bütün öteki sanatlardan, görünüş alanına çıkan olayın ya da istencin uygun nesnelliğinin değil de istencin dolaysız görünümü olduğundan, ayrılır. Bu özelliği yüzünden evrenin her somut olayında gerçekötesi olanı, her görünüş alanına çıkan olayda da kendi kendinde varlığı (*Ding an sich*) ortaya koyar. İnsan, buna dayanarak, evreni gövdeleştirilmiş müzik, gövdeleştirilmiş istenç olarak adlandırılabilir. Müziğin her resmi, dahası gerçek yaşamın, evrenin her sahnesini, en yüksek bir anlamlılık içinde, ortaya çıkarması bu özelliğinden ötürüdür, apaçıktır. Müziğin ezgisi, verilmiş olayın içsel özüne benzediği ölçüde, çoğalır. Buna dayanılarak bir şiir şarkı, bir piyes pandomim ya da her ikisi bir müzik yapıtı olarak düşünülebilir. Müziğin genel geçerlilik taşıyan diline bağlı olan, insan yaşamının bu tek tek görünümleri, onun geçici gerekiyle koşullu ya da ona uydurulmuş değil, bunlar müzikte ancak genel bir kavramla istenen biçimde ilişkili olarak bulunur. Bu görünüm-ler salt biçimin genelliği içinde müziğin açıkladığı, gerçekliğin belirliliğiyle ortaya konur. Çünkü ezgiler, genel kavramlardaki gerçekliğin soyutlanması gibi kesindir. Bu tek tek nesneler evreni, görünür olanı, özeli, bireyi, bireysel durumu ortaya koyar. Bunlar bir bakıma, kavramlar genelliğinde; birbirine karşıt olan ezgilerin her iki genelliğinde bile, görülür. Kavramlar, yalnız soyutlanmış biçimlerin içerdiği görüşten doğar, bu nedenle nesnelerin soyulmuş dış kabuğunu içerir,

bundan ötürü de kesinlikle soyuttur. Buna karşın müzik, her biçimlenmenin en içten çıkıp gelen özünü ya da nesnenin yüreğini getirir ortaya. Bu durum, skolastiklerin dilinde en doğru, en açık anlamını bulmuştur. O dilde denilirki: Kavramlar *universalia post rem*'dir,* buna karşın müzik *universalia ante rem*'i (nesneden önce var olan tümelleri) verir. Gerçeklik ise *universalia in re*'dir (tümeller nesnenin içinde vardır). Gerçekten de bir kompozisyonla seyirci önüne getirilen bir piyes arasında bağlantı bulunabilir. Söylendiği gibi, evrenin iç varlığının bütün değişik anlatımları, bu iki konuyla özdeş durumdadır. Kompozitör, ne zaman tekil durumda, böyle bir ilişkinin gerçekten var olduğunu, bir olgunun özünü kuran istenç kurallarını, müziğin genel dilinde açıklamayı bilmişse, şarkının ezgisi, yapıtın müziği anlamlıdır. Kompozitörün, bunların ikisi arasında bulduğu benzeşim, evren varlığının dolaysız bilgisinden, onun usundan bilinçsiz olarak çıkmıştır, bu nedenle bilinçli bir görüşle ilgisi yoktur, kavramlar yoluyla oluşmuş bir öykünme değildir. Yoksa müzik özü, istenci dile getiremez ancak kendi görünümüne göre yetersiz kalır, her öykünmeli, gerçek olmayan müziğin yaptığını yapardı.

Schopenhauer'in öğretisini, biz böyle anlıyoruz. Müzik, istencin dili olarak dolaysızdır, bizim düş kurma gücümüzü uyandırdığını seziyoruz. Müzik, bize seslenirken görünmüyor, canlılıkla devinen tinsel evreni biçimlendiriyor, evreni benzeşimli bir örnek içinde gövdeleştirerek önümüze koyuyor. Uygun bir müziğin gerçek etkisi altında, görünüm ve kavram daha yüksek bir anlamlılık kazanır. Böylece Dionysos sanatı Apollonca sanat olanakları üzerinde iki yanlı etkide bulunur: Müzik, *Dionysos*ça genelliğin özdeş görüşünü etkiler, öte yandan benzer türdeki görünümü de en yüksek anlamlılık içinde ortaya çıkarır. Bu özüne inilmeyen, kendiliğinden anlaşılmayan, olayların pek derin olmayan incelenmesinden ben, müziğin yetisi olan, çok anlamlı örneği doğuran, söylenceyi ve tragedyaya özgü söylenceyi çıkarıyorum: Bu söylence *Dionysos*ça bilgiden birtakım benzerlikler içinde söz eder. Ben,

* Nesneden sonra var olan tümeller. (Çev. n.)

lirik ozanın ortaya çıkışı olayında, müziğin bu lirik ozanın içinde ne denli didindiğini, Apollonca görünümüler içinde müziğin özü üstüne bilgi verildiğini göstermişim. Şimdi, müziğin en yüksek aşamasında bile, bir ulu biçimlenmeye varması gerektiğini, bunun için uğraştığını düşünelim. Burada müziğin gerçek *Dionysos*ça bilgeliği için simgesel bir anlatım bulmayı da bildiğini anlamaya çalışalım. Öte yandan biz, bu anlatımı tragedyada, genellikle de *trajik* kavramında bulamazsak, nerede bulabiliriz?

Tragedyaya özgü, ününe yaraşır nitelikte, genellikle biricik oluş ve güzellik ilkesine göre kavranan, sanatın özünden bir kez bile ayrılmamıştır. Biz ilkin; bireyin yok edilmesinde, müziğin özünden dışavuran bir sevinç buluyoruz. Çünkü *Dionysos*ça sanatın ölümsüz olayı ancak böyle bir yok edişin bireysel örnekleri içinde, bize, açık seçik olarak görünmektedir. Sanat istenci, kendi büyük erki içinde, bir bakıma da bireyleşme ilkesi arkasında, sonsuz yaşamı da her olayın ötesinde ve her yok etmeye karşıt nitelikte, dile getiriyor. Tragedyadaki gerçekötesi sevinç, içgüdüsel bilinçsiz *Dionysos*ça bilgeliğin görünüm diline çevirisidir. En yüksek bir istenç görünüşü olan kahraman, bizim beğencimiz içinde yadsınır, çünkü o salt Bir görünüş olayıdır, istencin ölümsüz yaşamı onun yok edilişiy-le bağlantılı değildir. Tragedya, “Biz ölümsüz yaşama inanıyoruz” diyor, müzik bu yaşamın dolaysız örneğiye de görsel sanatçının sanatı, tümünden ayrı bir erek taşır: Burada Apollon, *görünüştün ölümsüzlüğüyle* bağlantılı ve ışıklandırıcı görkemliliği dolayısıyla bireyin tutkularını yenilgiye uğratmaktadır. Güzellik içten doğan tutkuya üstün gelmiş, üzüntü kesin bir anlamda doğanın olayları dışına kaydırılmıştır. *Dionysos*ça sanatta, onun trajik simgesinde yine bu doğa, gerçek ve değiştirilmeyen sesiyle, bize şöyle seslenmektedir: “Benim gibi olun! Olayların sonu gelmez değişimi altında sonsuzca yaratıcı, sonsuz varoluşa doğru gitmede direnici, bu olay değişimi içinde sonsuzca sevinen bir ana kaynak olun.”

On Yedinci Bölüm

Dionysosça sanat da kişi varlığının sonsuz beğenci konusunda, bizi aydınlatmak istiyor: Bizim bu beğenci olaylarının içinde değil de arkasında aramamız gerekir. Biz, ortaya çıkan her nesnenin, acılarla dolu bir göçüşe yatkın olması gerektiğini bilmeliyiz. Biz, bireysel varlığın korkuları içine bakalım diye baskı altındayız, direnmenin gereği kalmamıştır. Gerçekötesi bir avunma, bizi, değişik biçimlerinin çarkı dışına çekiyor birdenbire. Biz, pek kısa süren yaşantılar içinde ana varlığı, onun önlenemeyen tutkusunu, varlık beğencini sezeriz. Savaş, acı, olayların yok edici etkisi bizim için kaçınılmaz gibi görünüyor. Yaşamın özüne girmeye çabalayan, önüne katıp süren sayısız varlık biçiminin taşkınlığında, evren istencinin verimliliği içinde, bizi, bu acıların kudurgan iğnesi deliyor, bu olay özdeş yaşantılar ortamında geçiyor. Biz orada, ölcüsüz beğenilerle varlık içinde bir olmuşuz; bir bakıma. Biz orada bu beğencin dağılmazlığını, sonsuzluğunu *Dionysosça* bir coşkuyla duymaktayız. Biz bu korkuya, bu acıya karşın bireyler olarak değil tek başına yaşayan bir diri olarak, mutlu canlılarız, biz yaşamın doğurma sevinciyle eriyip kaynaşmışız.

Grek tragedyasının doğuş tarihi bize, şimdi ışık dolu bir belirlilikle, tragedyaya özgü Grek sanat yapıtının, gerçekten, müziğin özünden nasıl doğduğunu açıklamaktadır. Biz bu düşüncelerle, ilk kez koronun özgün ve şaşırtıcı anlamını kazandığına inanıyoruz. Bu arada şunu da söyleyelim ki az önce trajik söylencenin ortaya konan anlamı, Grek ozanlarında ve suskun Grek bilgelerinde bir kez bile kavranabilir bir açıklıkta

sergilenmemiştir. Bir bakıma, onların kahramanları bile sığ konuşur, öyle davranırlar. Söylence, söylenmiş sözcük içinde, kendine uygun düşen nesnelleşmeyi bulamaz. Sahnelerin yapısı, göze sunulan görünüm, ozanın sözcük ve kavram içinde yakalayabileceği, derin bir bilgelik ortaya koyar: Bu durum, Shakespeare'de de görülür. Sözel gelişimin onun Hamlet'i buna benzer bir anlamda daha yüzeysel konuşur, öyle davranır. Ancak bu, sözcükten değil daha önce adı geçen Hamlet öğretisini, bir bütün olarak daha derin inceleme ve araştırmadan çıkarılmıştır. Karşımıza yalnız söz dramı olarak çıkan Grek tragedyası konusunda, söylenceyle sözcük arasında aykırılığın, bizi kolayca yanılttığını açıklamıştım. Bu aykırılık daha sığ, daha anlamsız görüldü, onunla ilgili yüzeysel etkinin varsayılması da bundandı, çünkü onu, eskilerin tanıklıklarına göre elde bulundurulması gerekiyordu. Ozanın ulaşamadığı, söylencenin en yüksek coşkunu ve ülküsellik, yaratıcı müzikçi çok kısa bir sürede varabilir. Biz, müzik etkisinin üstün gücünü, öğretilen yolda, gerçek tragedyanın özel, benzersiz avuntusundan bir şeyler kapabilmek için yeniden oluşturmamız. Grek olsaydık, müziğin bu üstün gücünü şöyle sezmiş olacaktık: Bu Grek müziğinin bütün açılıp gelişiminde –sonsuz zenginlikler karşısında bulunduğumuzu, ona güvendiğimizi bildiğimiz gibi– çekingen bir güç duygusu içinde, bu müziğe özgü üstün usun başkalarına örnek olsun diye düzenlenip söylenen gençlik türküsünü dinlediğimizi sanıyoruz. Mısır rahiplerinin söyledikleri gibi Grekler, ölümsüz çocuklardır. Tragedya sanatında bile bu çocuklar ellerinde hangi yüce oyuncağın ortaya çıktığını–parçalandığını bilmezler.

Lirik şiirin başlangıcından Attika tragedyasına değin yükselen simgesel ve gizemsel bir doğuşa dayanan şu müzik anlayışının savaşı birden kesiliyor, ilk başarılı gelişiminden sonra, Helen sanatının sığılığı yüzünden silinip gidiyor. Bu sırada, bu savaştan doğan *Dionysos*ça dünya görüşü gizemler arasında yaşamını sürdürdü, şaşılacak nitelikte dönüşümler ve soysuzlaşmalar içinde bile tükenmedi, ağırbaşlı ellerde kendini korudu. Kim bilir, o gizemli derinliğinden sanat olarak yeniden yükselecek mi?

Burada, bizi ilgilendiren soru, karşıt etkileri içinde tragedyanın sarsıntıya uğradığı erkin, *tragedya* ve *tragedyaya özgü dünya görüşünün* yeniden ortaya çıkmasına engel olup olmayacağıdır. Eski tragedya bilgi ve bilimin iyimserliği yüzünden yolundan saptırılmışsa, bu olay nedeniyle kuramsal ve trajik dünyagörüşü arasında sonsuz bir savaşa yol açılmış, bilim anlayışı kendi sınırına itilmiş demektir. Bundan ötürü onun evrensel geçerlik savı, bu sınırlar aracılığıyla, ortadan kaldırılmıştır. Tragedyanın yeniden doğuşu konusunda bir umut bulunmuştur, biz de *müzik kovucu Sokrates'in* simgesini, daha önce açıklanan anlamda, yeni bir ekin biçimi için ortaya koymuştuk. Ben, bu karşı durumdan; bilimin içerdiği anlamdan, doğanın özünü kavramak ve bilgiyi evrenselleştirmek için, ilkin Sokrates'in kişiliğinde aydınlığa çıkan inancı anlıyorum.

Bu sürekli, ilerletici bilim anlayışının en yakın sonuçlarını anımsayan kimse, bu anlayışla söylencenin nasıl yok edildiğini, bu yok edişle de şiirin kendi doğal, ülküsel yerinden atılıp yurtsuz bir varlık durumuna getirildiğini, belleğinde canlandıracaktır. Söylenceyi yeniden doğurabilsin diye, yerinde bir davranışla müziğe güç verdik. Böylece, bilim anlayışını bile bu yolda, müziğin söylenceler yaratan gücü karşısına düşmanca bir tutumla çıktığı yerde, arayacağız. Bu olay yeni Attika dithyrambosu'nun gelişimi içinde oldu, onun müziği artık öz varlığı, istenci kendiliğinden açıklayacak durumda değildir. O ancak, yetersiz bir olaydır, dolaylı bir öykünme içinde, kavramlar aracılığıyla yeniden kendini gösterdi: İçsel olarak soysuzlaştırılmış müzik, yine bu karşıt tutum dolayısıyla, gerçek müzikçilere uygulandı. Bunu da Sokrates'in sanatı öldüren eğilimine bakarak yaptılar. Aristophanes'in kesin kavrayışlı içgüdüğü gerçeği anladı. O da Sokrates gibi davransa, Euripides'in tragedyasını, yeni dithyrambosçuların müziğini özdeş bir tiksime duygusu içinde ve topluca kavrar, soysuzlaştırılmış bir ekinin belirtilerini bu üç olayda görürdü. Bu yeni dithyrambos dolayısıyla müzik, kana susamış durumda, bir savaşın, bir deniz çalkantısı olayının öykünmeli örneğine dönüştürülmüş,

onun söylenceleri kavrayan gücü yağmalanmıştır. Bu güç, bizim aşırı kıvancımızı uyandırma amacını güderse, bizi yaşam ve doğanın önölaiyle müziğin niteliksel ses ve uyum biçimleri arasında, dışsal benzeşimler aramaya zorlar. Bizim anlayış yetimiz bu benzeşimlerin bilgisiyle kendini mutlu sayarsa, biz içinde söylenceyi doğurma olanağı bulunmayan bir düşünce ortamına yuvarlanmışız demektir. Çünkü söylence, değişmeyen bir genellik ve gerçekliğin sonsuzluğu içine girerek, biricik örnek niteliğinde anlaşılmayı ister. Gerçek Dionysos müziği, sizi, evren istencinin genel bir yansımasıyla karşı karşıya getiriyor: Aynada yansıyan apaçık olay, sonsuz bir gerçekliğin temel görünümünde, alabildiğine yayılır, bu yayılma duyumuza göredir. Yoksa, böyle apaçık bir olay, yeni dithyrambos'un gürültülü müziğiyle söylence özelliğinden yoksun kalır. Şimdi müzik böyle bir olayın yoksul görünümü olmuş, bu yüzden de boyuna, güçsüz bir olay olarak kalmıştır. Müzik bu yoksulluğu nedeniyle, duyarlığımız karşısında olayın değerini düşürmüştür. Şimdi bir marş gürültüsü, boru sesleri içinde tükenip giden özentili savaş niteliğindedir. Bizim düş kurma gücümüz de bu sıklıklar içinde çakılıp kalıyor. Bu gürültülü müzik, her bağlamda, gerçek müziğin söylenceler yaratan gücüne karşıttır. Bu müzik dolayısıyla olay daha da yoksullaşmış, ona karşın *Dionysos*ça müzik aracılığıyla tekil olay evren görünümü içinde daha varlıklı, daha yaygın bir nitelik kazanmıştır. Bu durum, *Dionysos*ça olmayan anlayışın daha güçlü bir başarısıydı. Bu anlayış, yeni dithyrambos'un gelişimi içinde müziği kendinden soğuttu, görünüş olayının tutsağı durumuna getirerek baskı altına aldı. Daha yüksek bir anlamda, müziğe yabancı bir kimse diye nitelenmesi gereken; Euripides, bundan ötürü, yeni dithyrambos müziğinin çok tutkulu yandaşıdır. O, bir soyguncu cömertliğiyle müziğin bütün araç ve gereçlerini kullandı. Şimdi, biz, bakışımızı başka bir yöne, Sophokles'in tragedyasındaki karakter konumunun elüstü tutulmuşluğu ve ruhbilimsel incelik üzerine çevirirsek, eylem içinde yönlendirilen anlayışı söylenceye karşı bu *Dionysos*ça olmayanın gücünü görürüz. Artık karakter ölümsüz bir tip için

genişletip geliştirilmiyor, karşıt durumda, yapay öğelerle, gölgelendirmelemlerle, çizgilerin ince belirliliğiyle bireysel etkileme yoluna gidiliyor. Böylece seyirci gerçek söylenceyi değil güçlü doğa gerçekliğini, sanatçının öykünme gücünü karşısında buluyor. Biz, burada, bireysel ve yapısal düzenleme konusunda, bir olayı genel ve beğenç üstüne sağladığı başarıyı görmeye çalışalım. Biz, önce, bilimsel bilgisi, sanatın oraya koyduğu evren kuralının yansımından daha yüksek değer taşıyan, kuramsal bir evrenin soluğunu alıyoruz. Devrin, karakterlere özgü çizgi üzerinde, hızla sürüp gidiyor: Nitekim Sophokles bile bütün karakterleri boyar, onların incelmış gelişimi içinde, söylenceyi boyunduruğa vururdu.* Önceleri Euripides de büyük oyuncu topluluğunda görev alanları tek tek boyardı, bu oyuncular kendilerini aşırı tutkular içinde açığa vurmaya bilirlerdi. Yeni Attika komedya-ında, belirli bir anlatımı olan, maskeler kullanıldı. Bu maskeler bunamış yaşlıları, aldatılmış araçları (kadın satanlar), saman altından su yürüten tutsakları, bıkmadan sahnede gösterirdi. Şimdi müziğin söylenceler yaratan özü nereye gitti? Geriye müzikten ne kaldı, ya heyecan ve anının müziği ya da aşınmış, yıpranmış sinirler için bir uyarıcı araç, bir gürültücülük. Birinciler için toprak altında kalan yazılı belgelerden bir şey çıkmıyor. Durum Euripides'de böyledir işte, onun kahramanları ya da korosu şarkıya başlayınca gerçekten de saygısız oluyor. Peki bu durum, onun saygısız ardıllarıyla, nereye değin gelmiştir?

Yeni dramların bitiminde, yeni *Dionysos*ça olmayan anlayış en açık nitelikte kendini gösterdi. Eski tragedyada gerçekötesi avuntu sonunun geldiğini sezmişti, bu avuntu olmadan tragedyada beğenç genel olarak açıklanamıyordu. Bunların en saltı olan *Oedipus Kolonos*'ta bile uzlaştırmacı ezgi başka bir evrenden geliyordu. Şimdi, müziğin üstün usunun tragedyadan kaçtığı dönemde, sözün en dar anlamında tragedyaya öldürülmüştür. Artık bu gerçekötesi avuntu nereden yaratılabilir? Tragedyaya özgü uyumsuzluğun topraksı çözülüşünden

* Nietzsche'nin bu çalışmasında *Charakter* sözcüğü "maske", tiyatrodaki "oyuncu", "kişi", "nitelik" gibi değişik anlamlarda geçmektedir. (Çev. n.)

sonra araştırma yapıldı, yazgısı dolayısıyla kendisine yeterince acı çektilen kahraman, görkemli bir düğünde, Tanrısal ve yüceltici kanıtlamalar içinde kazandığı üstün başarı ödülünü aldı. Kahraman gladyatör oldu, kendi başarısıyla toza toprağa karıştıktan, yaralarla kaplandıktan sonra kendisine gelişigüzel bir özgürlük verildi. *Makine-tann* da gerçekötesi avuntunun yerine geçirildi. Ben, *Dionysos*ça olmayan bir anlayışın baskısıyla trajik evrengörüşünün her yerde tümenden darmadağın edildiğini söylemek istemiyorum. Biz, bu trajik evrengörüşünün, gizli dinin soysuzlaşması içinde sanattan ayrılarak, yeraltı evrenine kaçmak zorunda kaldığını biliyoruz. Helenlere özgü varlık yüzeyinin oldukça geniş alanında, "Grek aydınlığı" biçimi içinde gündeme getirilen, şu anlayışın tükenmekte olan soluğu kudurmuştur. Daha önce, yine, bu anlayıştan yaşanmış, verimsiz bir varlık beğenci diye söz edilmiştir. Bu aydınlık, eski Greklerin görkemli "saltlık"ına karşıt bir nesnedir. Bu saltlık, ortaya konan karakteristikten sonra, karanlık bir uçurumdan yükselen Apollonca kültürün çiçek açışı diye anlaşıldı. Helen istenci bunu, kendi güzellik yansıması dolayısıyla tutku ve tutkunun bilgesizliğini aşan bir başarı saymıştır. "Grek aydınlığı"nın öteki düşünce ürünlerinin en soylusu İskender'den sonra gelen çağdır (Helenizm çağı). Bu çağın bilgisi *kuramsal insanın* aydınlığıdır. Bu aydınlık, benim daha önce *Dionysos*ça olmayan anlayıştan çıkardığım niteliksel belirtiyi gösterir. Bu aydınlık, *Dionysos*ça bilgelik ve sanata karşı savaş açmıştır, amacı da söylenceyi dağıtmaktadır. Bu aydınlık, gerçekötesi avuntunun yerine yeryüzüne özgü bir uyum, özel bir *makine-tann*, daha doğrusu, bu makinenin ve maden eritme kabının Tanrısını koydu. Bu makine daha yüksek bir bencilliğin, bilinen ve uygulanan bir doğa anlayışının güçleri elindedir, onların yararıdır. Bu, bilgi aracılığıyla, bir evren düzelticisine bağlıdır. Bu makine, bilimle yönlendirilmiş bir yaşama inanıyor. Gerçekten de insan bireyi, çözülebilen görevlerin oldukça dar bir çevresine sürülebilecek durumdadır. İnsan bu çevrede, yaşam konusunda sevinçle, şöyle diyor: "Ben seni istiyorum: Sen bir değer olarak bilinmelisin."

On Sekizinci Bölüm

Ölümsüz bir olay vardır: Tutkulu istenç her zaman bir araç bulur, nesneler konusunda genişletilmiş bir yanılsama ile yarattığını yaşamın içinde tutmaya çalışır, onu sürekli bir yaşama doğru iter. Bu istenci varoluşun sarılmaz yarası nedeniyele zincire vurarak onulmaya çalışan Sokratesçi bilgi beğenci ve kuruntusudur. Çünkü sanatın dalgalanan baştan çıkarıcı örtüsü bunların gözlerini örttü. Olayların çevrentisi içinde ölümsüz yaşam bir bütün olarak akıp giderken bunlar yenisinden gerçekötesi bir avuntuya kapıldılar. İstenç, her an elde bulundurduğu daha genel ve daha güçlü yanılsamaların etkisiyle, susturulmak istendi. Şu üç yanılsama basamağı genellikle soylu, donatılmış kimseler içindir, varoluşun yük ve ağırlığı derin bir tedirginlik içinde bunlara duyuruldu. Yine bu kişiler, seçilmiş bir uyarıcıyla (ilaç) bu tedirginliğin üzerinden yarıltılarak, öteye geçirildi. İşte bizim ekin dediğimiz her nesne bu uyardan ortaya çıkmıştır: Bu karışımların uygunluğuna göre yeğlediğimiz biçimde *Sokratesçi*, *sanata* ya da *tragedyaya özgü* bir ekinimiz vardır. Tarihsel kanıtlara dayanılarak açıklama istenirse: İskender dönemi ya da Helenizmin ve Hint (Brahman) ekini vardır.

Bizim çağdaş dünyamız Helenizm ekininin ağına yakalanmış, örnek kişi olarak da yüksek bilgi olanaklarıyla donatılan; Sokrates'in varlığında temel görünüm ve atasını bulan kimseyi, şu kendini bilime adayan *kuramsal insanı* bilmiştir. Bizim bütün eğitim araçlarımız bu örnek insanı göz önünde bu-

lundurur. Başka her varlık, bu yorucu yükseliş çırpınısında, düşündüğünü değil de, kendine verilen varlığı alabildi. Bu tür bir aydın, aşağı yukarı korku verici bir anlamda, uzun süre bilgin örneği içinde görüldü. Bizim şiirsel sanatlarımız bile bilgince öykünmelerden doğup gelişme gereğinde kaldı. Nitekim biz, bugün bile şiir yazmanın temel etkisi içinde, şiir biçiminimizin yapay denemelerden doğduğunu, halkın değil de aydınların dilinden kaynaklandığını öğreniyoruz. Kendi kendine anlaşılır olan ve bütün yetileriyle doyurucu olmaktan uzak kalan çağdaş ekin insanı iyi düşünen bir Grek'in gözüne bir cin, büyüünün bilme güdüsünden doğup şeytanın eline verilen bir cin gibi görünür. Biz de bu cini çağdaş insanın şu Sokrates'e özgü bilgi beğencinin sınırlarını sezmeye başladığını geniş ve zengin bilgi denizinden çıkıp bir kıyıya ulaştığını anlamak için, karşılaştırma amacıyla, Sokrates'in yanına koyduk. Goethe, bir kez, Eckermann'a; Napoleon'a değinerek şöyle söylemişti: "Evet azizim, eylemlerin bile bir verimliliği vardır." O, bundan, salt çekici bir biçimde, kuramcı olmayan kişinin; çağımız insanının, çok şaşılacak ve güvenilmez durumda olduğu sonucunu çıkarmıştı. Yabancılaşmış bir varlık biçiminin kavranılır, bağışlanır kılınması için bu durumda yine, Goethe'nin bilgeliğine başvurmak gerekir.

Sokratesçi ekinin kucagında saklı nesnenin gizli tutulması gerekmez artık. Ey gidi sınırlanmaz diye nitelenen iyimserlik! Bu iyimserliğin yemişleri olgunlaşırsa, bu türden bir ekin ekilmiş bir toplumu en alt katlarına değin adım adım girerek başıboşluklar ve tutkular altında derinden sarsarsa, bir inanç bütün yeryüzü mutluluğunu, yine bir inanç böyle genel bir bilgi ürününün olanağını Helenizm dönemiyle ilgili yeryüzü mutluluğunun korkutucu gelişimi içine yavaş yavaş işleyerek Euripides'nin *makine-tannısı*'nın yarattığı büyüü yere sererse, korkuya kapılmanın gereği yoktur. Burada şunu göz önünde bulundurmak gerekir. Helenizm dönemi ekini kendi varlığını sürdürmek için bir tutsaklık durumundan yararlanmayı çıkarına uygun bulmuştur. Ancak o, kendi varlığının iyimser gö-

rünümü içinde, böyle bir duruma gerek kalmadığını ileri sürerek, yalanlar. Bu yüzden de onun “insan değeri” ve “iş değeri” konusundaki güzel yönetim ve avutma sözcüğünün etkisi tükenince, yavaş yavaş acılarla dolu bir yok etmeye karşı çıktığı görülür. Barbarca kölelik durumundan daha korkunç bir nesne yoktur. Bu durum, kendi varlığını, bir haksızlık olarak görmeyi öğrenmiş ve bunu yalnız kendisi için değil, bütün kuşaklardan öç almak için hazırlanmıştır. Böyle korkunç bir akıma karşı durmayı göze alan her kişi, kendi temelleri üzerinde aydınların inançlarına göre soysuzlaştırılmış olan, bizim solgun ve bitkin dinlerimize yılmadan seslenebilir. Öyle ki her dinin kaçınılmaz tasarımı olan söylence, her yerde topallaşmıştır, oysa bu alanda iyimser anlayış egemendir. Biz bu anlayışı toplumumuzun yok ediş çekirdiği olarak belirtmiştik.

Kuramcı ekinin kucağında uyuyan yıkım yavaş yavaş çağımızın insanını korkutmaya başlayınca, o da tedirgin olmuş, kendi deneylerinin gömüsünden çıkan araçlara sarılmış, sakıncayı başka bir yöne çevirmek istemiştir. Çağımız insanı bu araca kendi istenciyle ve yeterince inanmamış, bu nedenle onun doğurduğu özel sonuçları sezmeye başlamıştır. Genellikle, büyük kişiler, inanılmaz bir kavrayışlılıkla, bilimin evrensel geçerlilik ve evrensel erek konusundaki görüşünü yadsımak için bilim olanağından yararlanmayı, bilginin sınırlarını, kurala bağlılığını ortaya çıkarmayı bilirler. Böyle çılgınca bir tasarımın ilk kez görüldüğü yer, nedensellik ilkesinin elinde nesnelerin yapısını temellendirebileceğini ileri süren, kanıttır. Kant ve Schopenhauer’in görölmedik atılğanlığıyla sağlanmış güç bir başarı vardır. Bu, mantığın özünde saklı, iyimserlik konusunda başarıdır, ekinimizin ana temelini yeniden ele alınışıdır. Bu başarı, düşünölmeden *aeternae veritates** üstüne kurulan bütün evren sorunlarının bilinebilirliği ve temellendirilebileceği anlayışına inanmışsa uzay, zaman ve nedenselliği genel geçerliliğin koşulsuz yasaları olarak benimsemiş demektir.

* Sonsuz gerçek. (Çev. n.)

Kant, bunların, yalnız şu konulara yaradığını açıkladı; Ma-
ja'nın yapıtı olan açık görünüşü (olay) biricik ve en yüksek ger-
çeklik olarak yüceltmek, bu gerçekliği nesnelerin en içten ve
en gerçek yapısının yerine koymak, böylece bu yapıdan doğan
gerçek bilgiyi olanaksız duruma getirmek, daha doğrusu Scho-
penhauer'in söyleyişiyle, düşlere kapılan kişiyi daha derin bir
uykuya yatırmak (*İstenç ve Tasarım Olarak Dünya*, C. 1, s. 498). Bu
bilgiyle, benim tragedyaya özgü diye göstermeye çalıştığım
bir ekin yönlendirildi: Onun en önemli belirtisi, bilimlerin
baştan çıkarıcı sapınçlarıyla aldatılmaksızın, sarsılmaz bir ba-
kışla evrenin genel görünümüne çevrilmiş, yine bu bakış için-
de, sonsuz acı ilgi çekici bir sevgi duygusuyla özel acı olarak
anlaşılacak istenmiştir. Şimdi, biz, bu bakışın sağladığı korku-
suzlukla, bu kahramanca tutumla korkunç olana doğru yürü-
yen, yetişmekte olan bir kuşak düşünelim. Şu iyimserliğin bü-
tün çelimsiz öğretilerine, bütünde ve yetkinde "korkusuz ya-
şamak için" yiğitçe arkasını dönen bu dev öldürenlerin soğuk-
kanlı yürüyüşünü, bu yiğitlikteki ağırbaşlılığı düşünelim.
Ağırbaşlılık ve korku konusunda kendi kendini eğitmede, eki-
nin bu trajik insanında, yeni bir sanat, gerçek-ötesi avuntu-
nun sanatı, gerekli değildir. Tragedyanın ona bağlı bir Helena
olarak tutkuya kapılması, şeytanla bağırması gerekir:

*Gerekmez mi yaşamın içine çekmemi
En gerçek biçimini tutkulu gücün?*

Sokratesçi ekin, sonraları, iki yönden sarsıldı, yanılmazlığı-
nın değneğini titrek ellerle tutmaya çalıştı, kendi gerçek
ürünlerinden doğan korkuyu sonradan sezmeye başladı. Çün-
kü onun dayandığı temelin sonsuz geçerliliği, önceki güven-
lerle, kendini sürdürecektir durumda değildi artık. Bu, yeni bi-
çimler üzerine tutkuyla çöken düşüncesinin, bu biçimleri ku-
caklamak için ortaya konan acıklı piyese benzeyen, bir oyu-
nudur. Bu oyunda, Mephistopheles'in baştan çıkarıcı Lamie'yi
birdenbire titrek adımlarla yeniden yürütüşü gibi bir durum

vardır. Evet, bu bir “çöküş”ün belirtisidir; bu çöküşten herkes çağdaş ekinin temel üzüntüleri diye söz edebilir, çünkü kuramsal kişi elde ettiği sonuçlar karşısında korkuya kapılmış, düş kırıklığına uğramıştır, onun bundan sonra varoluşun korkunç buzullar akını karşısında güvenecek bir yeri kalmamıştır: Korka korka, kıyıda, aşağı yukarı dolaşmaktadır. Kuramsal insan, olayların bu doğal korkunçluğu nedeniyle elinde bir şey bulundurmamak istemiyor artık. İyimser görüş onu böylesine gevşetmiştir. O, bilim ilkeleri üzerine kurulmuş bir ekinin anlamsız olmaya başlayınca, yıkıma gittiğini gösteren olaylar karşısında, geriye kaçmak gerektiğini sezmektedir. Bizim sanatımız bu genel sıkıntıyı aydınlığa kavuşturdu: Bütün büyük üretici evrelere, insanlara öykünerek ayakta durmaya çalışmak boşunadır, çağdaş insanın avunması için bütün ‘evren yazısı’nın derlenip toplanması, bütün çağdaşların sanat biçimleri ve sanatları ortasına konması, onlara Adem’in hayvanlara yaptığı gibi, birer ad verilmesi boşunadır: Kuramsal insan sonsuza değin acıkmış kalacak, güçsüz ve beğençsiz bir “eleştirici” olacak. Helenizm dönemi insanı, gerçekte, bir kitaplıkçı ve düzelticidir, o kitap tozları ve basım yanlışları yüzünden gözü görmez olan bir zavallıdır.

On Dokuzuncu Bölüm

Sokratesçi ekinin içeriğini, *opera ekini* olarak adlandırmadan daha kesin bir niteleme yoktur: Çünkü bu alanda, duyduğumuz hayranlık nedeniyle, operanın doğuşu ve operanın gelişim eylemlerini Apollonca ile *Dionysos*çanın ölüm-süz gerçekliğiyle birlikte ele alırsak, bu ekinin kendi saltlığı dolayısıyla istek ve bilgisi konusunda gerekeni söylediğini görürüz. Ben burada, ilkin, *stilo rappresentativo** ile *recitativ*** olayını anımsıyorum. Bir dönemin sürüye yaraşır beğeniciyle ortaya çıkan bu büsbütün yetersiz, sığ, beceriksiz ve yakarıcı opera müziğinin, gerçek müziğin yeniden doğuşu olduğuna, böyle benimsenip korunduğuna, daha önce sözü bile edilemeyen, kutsal ve yüce güreş müziğinin de bundan doğduğuna inanılır mı? Öte yandan, şu Floransa çevresinin dağınık ve tutkulu verimliliğini, dramatik şarkılarının saçmalığını, operada yayılmakta olan bu atak beğenci kim üstlenebilir? Yine bu çağda ve bu halk içinde, bütün Hristiyan ortaçağının dayandığı, kemerli güreş okulunun uyumları yanında, yarı müzikli konuşma türü için bir tutku uyandı. Ben de, burada, yalnızca bu türden bir ezber konuşmanın yapısı içinde, sanatla pek bağdaşmayan *etkileyici bir eğilimden* söz etmek istedim.

Şarkıda sözcüğü açıkça anlamak isteyen dinleyicinin karşısına, uygun durumda, bir okuyucu çıktı. Şarkı söyleyerek konuşan bu okuyucu, bu yarı şarkı biçimindeki söyleyişiyle, söz-

* Yansıtma biçimi. (Çev. n.)

** Tiyatroda ezber konuşma. (Çev. n.)

cüğü etkili anlamını daha da güçlendirdi. Etkinin güçlendirilmesiyle hem sözcüğün anlaşılmasını kolaylaştırdı hem de müziğin öteki yarısını egemenliği altına aldı. Burada okuyucunun karşısına çıkan gerçek sakınca, onun müziğe zamana bağlı olmayan bir üstün güç vermesi sonucu, söylevin etkisi ve sözcüğün açıklığının birdenbire yok olmasıdır. Öte yandan, müzik bakımından, okuyucu bir boşalmaya, sesinde daha başarılı bir etkinliğe doğru itildiğini seziyor. Burada onun yardımına yetişen “ozan”dır çünkü ozan ona içten gelen duyuları aracılığıyla, sözcük ve özdeyişleri yineleme yollarını göstermeyi, okuyucunun nerede sözcüğe dönüp bakmaksızın, salt müzik öğeleri içinde dinlenmesi gerektiğini anlatmayı biliyor. Bu çok etkili, öze işleyici değişmedir, dahası *stilo rappresentativo*’nun özünde duran yarı söylev-yarı şarkı ve tümünden şarkılanmış bir özdeyiştir. Bu hızla değişen çaba, bir yandan kavram ve tasarımı, bir yandan da dinleyicinin müzikle ilgili görüşünü etkilemek içindir. Bu öylesine doğadışı bir durumdur ki *Dionysos*’ça ve Apollon’ca olan sanat güdülerine, içsel olarak da, karşıttır. Çünkü, burada, bunun, bütün sanat güdülerinin dışında, *recitativ*’in kaynağı olduğu kanısına varılmıştır. *Recitativ*, bu anlatıma göre, destansı ve lirik açıklamanın bir karışımı olarak tanımlanmaktadır. Bu karışım ise karşıt nesnelere değin ulaştırılamayan içsel ve sürekli bir karışım değil, dışadönük, mozaik türünde yapıştırıcı, deneme ve doğa alanında görülen soydan, örneği bulunmayan bir nesnedir. Bu, *recitativ*’i bulanların görüşü değildir. Onlar, kendi çağlarıyla birlikte, eski çağ müziğindeki gizemin *stilo rappresentativo* aracılığıyla çözülmüş olduğuna inandılar. Onlar, bu görüşten kalkarak, yalnız bir Orpheus’un, Amphion’un, dahası Grek tragedyasının korkunç etkisinin açıklanacağı kanısına vardılar. Bu yeni biçim çok etkili eski Grek müziğinin yeniden gelişimi olarak değer kazandı. Anaevrenden doğan Homeros evreninin genel ve yüzeysel kavranışı içinde düşlere dalındı, şimdi, yine, insanlığın mutlu başlangıçlarına inildi, bu evren-

de gerekli olan müziğin, pek yüce saltlığı, güç ve arınmışlığı kazanması kaçınılmaz gibiydi. Ozanların, kendi halk oyunlarında, müzikler: böyle çarpıcı nitelikte söz etmeleri gerekliydi. Biz, burada, bu gerçek yeni sanat türünün; operanın içsel oluşumuna bir göz atalım: Burada, yeni bir sanatın ortaya konması için oldukça güçlü bir gereksinme vardır. Ancak bu gereksinmenin estetik türüyle ilgisi yoktur. Bu, kırsal yaşamı konu edinen sanata, sanatçı ve iyi insanın zaman öncesi varlığına dayalı inanca duyulan bir tutkudur. *Recitativ* bu ilk insanın yeniden ortaya çıkarılmış dili; opera ise bu kırsal yaşamın ya da kahraman ve iyi varlığın yeniden bulunmuş yurdu olarak değer kazandı. Bu varlık, bütün eylemlerinde, doğal bir sanat güdüsünü izledi. Bu nedenle, bu durumda, o ne söylemişse, onda; özellikle de en yumuşak duşu uyarılarında, doyurucu bir sesle şarkı söyleme eğilimi vardı. Bizce pek önemli olmayan mutlu sanatçının bu yeni yaratılmış görünümüyle, o çağın hümanistleri ölmüş, yitmiş insanların eski kilise anlayışına karşı, kendiliğinden savaşa girmişlerdir. Öylece, opera, iyi insanın karşıt ve katı düşüncesi olarak anlaşılmıştır. Yine bu karşıt katı düşünceyle, kötümserliğe karşı, bir avunma aracı bulunmuştur. Bütün durumların bu korkunçluğu içinde, bu çağın en ağırbaşlı düşünürleri, en etkili biçimde uyarılmıştı. Biz, gerçek bir büyü yoluyla, bu yeni sanat biçiminin, büsbütün estetik dışı bir gereksinimden doğan kıvanç içinde nasıl durduğunu, bir insanın iyimser görkemliliği içinde kendi kendine yettiğini, kişi soyunun anlayışı ortamında iyi ve sanatçı insanın özünden gelen bir varlık olduğunu anlamışsak bu bize yeter. Operanın hangi ilkesi yavaş yavaş korkutucu, yıkıcı bir isteğe çevrilmişse, biz bu *isteği*, çağdaş toplumsal devinimlerin karşısında, duymazlıktan gelemeyiz artık. Çünkü “iyi kişi soyu” mutluluğa özgü görünüşler taşıyan haklarını istiyor.

Ben, burada, operanın özdeş ilkelere dayanılarak, bizim Helenizm çağı ekinimizle, kurulduğu konusundaki açık görü-

şümü ileri sürüyorum. Opera sanatçısının değil, bu işten anlamayan eleştirici, *kuramsal insanın* doğuşudur. Bu, bütün sanatlar tarihinde yabancılaşmış olaylardan biridir. Müzikten anlamayan dinleyicinin, önce anlaşılması gereken, doğru ve özel bir dileği vardı. Bir şarkı söyleme yöntemi bulunacaksa, bir müzik sanatının yeniden doğuşunu beklemek gerekir. Bu yeni sanatta sözcüğün kontrapunto* üzerindeki etkisi beyin uşak üzerindeki egemenliği gibidir. Çünkü sözcükler, tinin gövdeden çok daha soylu oluşu gibi, birlikte yürüyen uyumlu dizgeden üstün tutuluyor. Operanın başlangıcında, bu görüşlerin müzikten yoksun kabalığı dolayısıyla müzik, görünüm ve sözcük arasında bir bağlantı kurulmuş, böyle bir estetiğin anlamı içinde, Floransa'nın sanattan anlamayan yüksek çevrelerince kayırılan ozanlar ve okuyucular ilk denemeleri ortaya koymuşlardır. Böylece sanat gücünden yoksun kişi, bir sanatçı türü olarak ortaya çıktı, bunun sanatsal bir insan olmasının nedeni de özünde sanatın bulunmamasıdır. Çünkü o Dionysos müziğinin derinliğini sezecek durumda değildir, o ancak *stilo rappresentativo* ve şarkı sanatının beğenci içinde, tutkunun kavranabilen söz ve ses söylevciliğine dayalı, bir müzik tadı bulmaya yönelmiştir. Bu da onun herhangi bir görüşü kavrayacak güçte olmayışı yüzündendir. Bu nedenle de tiyatrodaki makinistleri, süslemecileri kendi işinde kullanmak için zorladı. O, sanatçının gerçek varlığını kavramayı bilmiyor, o yalnız şu özentili insanların karşısında, tutku içinde, kendi beğencine göre şarkı söyleyen ve şiir okuyan insanların önünde büyülür. O, şarkılar, türküler ortaya koymak için, tutkunun yeterli olduğu bir sürenin içine dalmayı düşler: Etki sanatçıyı yaratmaya itecek durumdaymış gibi, yapar bunu. Duygulu her insanın gerçek bir sanatçı olduğu konusundaki sanat sorunu ve kırsal inanç üstüne olan opera tasarımı yanlış bir kanıdır. Bu kanının anlamına göre, sanatta sanatsal olanın anlatı-

* Müz. İki ya da birçok melodi çizgisini alt alta yerleştirmeye dayanan yazım sistemi. (Ed. n.)

mı; operayı, *kuramsal insanın* yumuşak iyimserliğiyle, operanın yasasını yazdırmıştır.

Şimdi bizim, her iki konuyu da eş durumda anlattıktan sonra, operanın doğuşunda etkili olan tasarımları bir kavram altında birleştirmemiz gerekmektedir, bize düşecek olan da operanın kırsal yaşama özgü eğiliminden söz etmektir artık: Biz bu konuya Schiller'in anlatım biçimi ve açıklaması dolayısıyla değinmiştik. Schiller'in dediğine göre, üzüntü bu yeterince açıklanmayan yitmişlikten doğuyorsa, onun konusu doğa, ülkü ya da ikisi birden, gerçek diye tasarlanan bir sevincin konusudur. İlk durumda ağıt daha dar, ikincide kırsal şiir daha geniş bir yorum içinde bulunur. Burada, operanın ortaya çıkışında, şu iki tasarımın genel belirtimi göz önünde tutulmalıdır. Bu iki tasarımın biri ülkünün ulaşılır bir varlık oluşu, öteki de doğanın yitirilmiş bir nesne diye sezilmeyişidir. Bu sezışe göre; insanın, doğanın yüreğinde durduğu, bir başlangıç çağı vardır. İnsan, bir göksel iyilik ve sanat yaratıcılığı içinde; bu doğallık ortamında, insanlık ülküsüne ulaşmıştır: işte bu, bizim kendisinden türediğimiz yetkin insan atasıydı, biz onun en uygun ve özdeş bir görünümü olmuşuz. Biz, bu insan atasını anlayabilmek için, kendimizi aşmak, bundan dolayı can sıkıcı bilginlikten, olağanüstü zenginlik taşıyan ekinden bile bile vazgeçmek zorundayız. Nitekim Rönesans'ın ekin insanı da uçmağın* kapılarına değin götürülmesi için Dante'nin Vergilius'tan yararlanışı gibi, opera türüne özgü öykünmelerıyla doğanın; ülkünün toplu çınlayışı içinde, bir kırsal yaşam gerçekliğine yönelip tragedyadan yararlanmıştır. Rönesans'ın bu ekin insanı, Greklerin yüksek sanat biçimine öykünerek, "her şeyi yeniden ortaya koyma" amacıyla, buradan yola çıkmış, geniş adımlarla yürümüş, insanın özgün sanat evrenine özenme aşamasına ulaşmıştır. Kuramsal ekinin kucagında bulunan bu atıl ganca çabaların güvenli içtenliği, "kendi kendine var olan insan"ı ölümsüz ve erdemli opera kahramanı olarak

* Cennetin. (Ed. n.)

benimseyen, ortaya çıkaran avutucu inancı açıklamak içindir. Bu insan ancak, sonsuzca kaval çalan ya da şarkı söyleyen bir çoban olabilir. Yine bu insan ancak böyle varlıklar arasında yeniden bulunup ortaya çıkarılmalıdır. Bu insan, herhangi bir dönemde belirli bir süre için kendi kendini gerçekten yitirmiş olsa bile, Sokratesçi evren anlayışının derinliğinden, saptırıcı ve tatlı bir koku sütunu gibi, iyimserliğin biricik yemişi olarak, burada ortaya çıkar.

Bu sonu gelmez yıkımın yakınmalı sancısı operanın göçüşü için değildir, bu daha çok ölümsüz bir yeniden buluşun aydınlığını, kırsal yaşamla ilgili bir gerçekliğin içinde bulunan iç açıcı beğenci, kuşkuya kapılmaksızın apaçık olarak, süresiz tasarlayabilmektir. Belki de bu yadsınan gerçekliğin düşsel, saçma bir yeğnilikten başka bir şey olmadığı, daha önce sezilmiştir. Gerçek doğanın korku salan ağırbaşlılığı içinde bu yeğniligi ölçmeye kalkan ve insanlığın başlangıçlarındaki gerçek sahnelerle karşılaştırmayı göze alan kimse, tiksinererek şöyle bağırarak zorunda kalacaktır: Phantomla çek git! Buna karşın, böyle hafif davranışlı bir varlığın opera gibi olduğuna, güçlü bir bağırıyla bir görüntü gibi kaçırılabilceğine inanılsaydı şaşkınlığa düşülürdü. Operayı yok etmek isteyen Helenizm aydınlığına karşı savaşı göze alması gerekir. Bu aydınlık, kendi salt ve gözde tasarımları konusunda yine kendince konuşur, kendi gerçek sanat biçiminin de bu aydınlık olduğunu ileri sürer. Kaynakları estetik alanında bulunmayan, daha çok yarı aktöreci bir yöreden sanat çevresine aktarmalar yapan, bu melez doğum konusunda şurada burada birtakım sapmalara yol açan bir sanat için, bir sanat biçiminin etkisinden ne beklenir? Bu asalak opera varlığı gerçek sanat ürünlerinden beslenemiyorsa hangi özlerden besleniyor? Şimdi kırsal yaşama özgü saptırmaları ve Helenizm döneminden kaynaklanan yaltaklanıcı sanatlar arasında, en yüksek ve gerçek diye adlandırılan bir sanat görevinin boş ve parçalayıcı bir yok edicilik eğilimi içinde soysuzlaşacağı tasarlanamaz mı? Gözü gecenin kor-

kunçluğuna bakıştan kurtaracak, özneyi varoluşun sağaltıcı yakısıyla istenç kımıldanışlarının basınçlarından uzak tutacak olan da bu sanat görevidir. Böyle bir biçim karışımında, benim daha önce *stilo rappresentativo*'nun varlığında sergilediğim gibi, *Dionysos*ça ve Apolloncanın ölümsüz gerçekliklerinden ne çıkabilir? Nerede müzik bir uşak, sözcük bir bey olarak görülür, müzik gövdeyle, sözcük tinle karşılaştırılır? Daha önce anlatılan yeni Attika dithyrambos'unda olduğu gibi, nerede, en yüksek erek en iyi durumda; kapsamlı biçimde yazıya geçirilen bir gürültülü müziğe yöneltmiştir. Nerede *Dionysos*ça bir evren görünümü olan müzik gerçek değerinden uzaklaşmışsa, orada, olayın tutsağı olarak kalmış, olayın biçimsel yapısına öykünmüş, böylece çizgilerle karşılıklı ilişkilerin uyumundan oluşan oyun içinde dışsal bir eğlence aracı olmuştur. Operanın müzik üzerindeki dolaysız, yazgısal etkisi, çağdaş müziğin bir bütünlük içinde gelişmesi sonucu, katı bir anlayışla düşünülmüştür. Bu etki sonucu, operanın kaynağında ve simgesel ekinin varlığında, müzik aracılığıyla, beklenen iyimserlik ürperten bir hızlilikle başarıya ulaşmıştır. Bu arada müzik taşıdığı *Dionysos*ça evren anlayışından soyunmuş, biçimsel bir oyunsallık ve eğlence ögesi niteliğine bürünmüştür. Bu değişimle, Helenizm çağı aydınlığının insanlarında görülen Aiskhylos insanların dönüşümlerini, az çok, karşılaştırmak eldedir.

Biz, yerinde bir tutumla, buraya değin açıklanan örnekler içinde Dionysos anlayışının yitmişliğini, oldukça ilginç bir nitelikte, Grek insanının şimdiye değin aydınlığa kavuşturulmayan değişme ve soysuzlaşmasını topluca ortaya koymuş ve karşıt konuyu; şu Dionysos anlayışının çağdaş dünyamızda yavaş yavaş uyanışını, güvenilir biçimde gözler önüne sermeyi üstlenmişsek, bunu içimizde yaşaması gereken umutlar yüzünden yaptık. Herakles'in Tanrısal erkini, Omphaların sonsuz ve kutlu işlerinde, savsaklama olanağı yoktur artık. Alman anlayışının *Dionysos*ça temellerinden bir erk doğmuş-

tur, bu erkin Sokratesçi tutarsızlıklarla ortak bir yanı yoktur, onlarla ne açıklanabilir ne de suçtan arındırılabilir. Çünkü Sokratesçi ekin, daha çok, korkunç-açıklanamaz nitelikte bir erk üstünlüğü, bir düşmanca anlayış olarak duyulur. Alman müziği, bildiğimiz gibi, Bach'tan Beethoven'a, Beethoven'dan Wagner'e değin, kendi güçlü güneşinin yörüngesinde yürüyen bir müziktir. Günümüzün bilgiye susamış Sokrates davranışlı kişisi, en elverişli durumda bile, sınırsız derinliklerden yükselip gelen bu Daimonla hangi işe başlayabilir? Ne opera ezgisinin Arabesk yapıtından, işlemelerinden, ne de füğün aritmetik çizelgesi ve kontrapunkto diyalektiğin yardımıyla istenen düzen bulunabilir. Onların güçlü aydınlığında şu Daimon, üç kez, uysallığa, konuşmaya zorlanmak istendi. Şimdi, bizim estetikçilerimiz kendilerine özgü bir "güzellik" in ağıyla, önlerinde dönüp duran müzik usunu; ele geçmez bir yaşamın yardımına sığınarak, yener ve yakalarlarsa, ancak o zaman, ölümsüz güzelliğe uygunluğu oranında yüce sayılan devinimler içinde, bir oyunun gündeme getirilmesi söz konusu değildir. Yalnız, bu müzikseverler yorulmaksızın "güzellik! güzellik!" diye bağırırlarsa daha iri ve daha yakında görünürler. Bir bakıma güzelin kucağında yetişen ve şımaran doğanın sevimli çocukları gibi bu güzellik de bir ayrıcalık kazanıyor, bir bakıma da bu gerçek kabalık için boşluk doldurucu düzmece bir biçim yokmuş gibi davranılarak estetik duyarlıktan yoksun yavanlığa estetik bir örtü aranıyor: Sözelimi Otto Jahn'dan benim anladığım budur. Yalancı ve yaltaklanıcı kimsenin Alman müziği karşısında kendine gelmesi gerekir: Çünkü bu müzik bizim bütün ekinimizin ortasındadır; salt, katkısız ve arınmış bir tinsel yalımdır. Efesli büyük Herakleitos'un öğretisinde görüldüğü üzere, bir çevre içinde dönen nesneler gibi her yana yayılır: Şimdi bizim ekin, oluşum, uygarlık adını verdiğimiz ne varsa şaşmaz yargıç Dionysos'un önüne, bir kez, çıkarılmalıdır.

Şimdi biz, *Alman felsefesinin*, ırmak gibi akan, özünün özdeş kaynaklardan nasıl çıktığını, Kant ve Schopenhauer aracılığıyla anımsayalım. Bilimsel Sokratesçilik'teki kıvançlı varlık beğencinin, sınırlarının kanıtlanması sonucu, yok edilişi olanaklı kılınmıştır. Bu kanıtlama yoluyla aktöre ve sanat sorunlarının sınırsız, daha derin ve daha önemli bir gözlemi sağlanmıştır. Biz bu gözlemi tüm kavramlar içinde düşünülmüş *Dionysosça bir bilgelik* olarak gösterebiliriz: Alman müziğiyle felsefesi arasındaki birliğin gizemi, yeni bir varlık biçimine yönelmeden, müzik ve felsefenin içeriği konusunda, yalnız Helenizm dönemi benzeşimlerinden sezgiyle bilgi edinebileceğimiz nereyi gösteriyor? Bizim için ölçülemeyen bir değer taşıdığından, biz iki değişik varlık biçiminin sınır ayrımında bulunuyoruz. Bu Helen örneğinde, bütün değişmeler ve savaşlar klasik-öğretici biçim içinde açıklığa kavuşmuştur. Biz, karşıt düzen içinde de Helen varlığının ana çağlarını, benzeşimli olarak, yaşıyoruz. Sözelimi şimdi Helenizm döneminden geriye doğru giderek tragedyaya çağına varır gibi görünüyoruz. Bu duygu içimizde yaşıyor, tragedyaya çağının doğuşu Alman anlayışı için kendine dönüş, kutsal bir yeniden kendini buluş anlamı taşımaktadır, öyle geliyor bize. Daha sonraları uzun bir süre, korkunç ve içe doğru girici güçler; biçimin başı boş barbarlığı içinde tını, yine kendi biçimi altında, tutsak olmaya zorlamıştır. Artık tını (Alman anlayışı) şimdi varlığının ana kaynağına döndükten sonra bütün ulusların önünde yiğit ve bağımsız olabildi, Roma uygarlığının ipine bağlanmaksızın öteye beriye gidebilecek durumdadır. İnsan, öğrenme denilince yalnızca bir ulustan, Greklerden öğrenmeyi anlıyorsa, bu gerçekten yüksek bir ün, bambaşka bir az bulunurluktur. Biz, ne zaman bu yükseköğretim önderlerine; tragedyanın yeniden doğuşunu yaşamada, kendimizi yıkım içinde gördüğümüz yerde, *tragedyanın nereden geldiğini* öğrenmede, bizim için taşıdığı anlamı kavramada, tragedyanın nereye gittiğini sormada şimdikinden daha çok gereksinme duymuşuz?

Yirminci Bölüm

Yanılmaz bir yargıcın gözleri önünde, Alman tınınin hangi çağda ve hangi erkekler arasında, Greklerden birtakım bilgiler edinmek için şimdiye değin var gücüyle çalıştığı, bir daha tartılıp ölçülerek açıklanmak istendi. Bu pek soylu ekin savaşında Goethe, Schiller ve Winckelmann'ın* övgüye değer benzersiz kimseler olduklarını güvenle benimsersek; onların çağından ve bu savaşın son etkilerinden günümüze değin, bütün çabaların bu ekin yolunda gittikçe daha güçsüz kaldığını öğrenmiş oluruz. Bizim, Alman tininden umudu kesmemek, alınan sonucun dışına çıkmamak, hangi temel sorunlarda bu savaşlardan başarısız çıkıldığını öğrenmek için Helen varlığının özüne girmemiz, Alman-Grek ekini arasında sürekli bir sevgi kurmamız gerekli midir? Belki de bu eksikliğin bilinçsiz bilgisi, bu ağırbaşlı insanlarda, umutsuzluğa düşürücü ekin yolunda, onlardan daha ileri giderek ereğe ulaşmış olacaktı. Bundan dolayı, o çağdan beri Greklerin değeri konusundaki yargıyı; ekin için çok kuşkulu ve soysuzlaşmış görüyoruz. Anlayışın, anlayışsızlığın değişik alanlarında acınası bir üstünlük anlatımı duyulmaktadır, öte yandan "Grek uyumu", "Grek

* Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) Alman düşünürü. Alman aydınlanmacılarından. Tarihçi, sanat kuramcısı, estetikçi ve kazıibilimci. *Eskiçağ Sanatı Tarihi* (Geschichte der Kunst der Altertums, 1764) ve *Yapıtların Öykünümleri Üzerine Düşünceler* (Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke, 1755) adlı yapıtlarıyla ünlüdür. Bu yapıtları, sanat tarihinde yapılmış ilk bilimsel araştırmalardır. Sanatın gelişmesini hem doğal koşullara, hem de siyasal yönetimin doğurduğu düşüncelere bağlayan Winckelmann, Tanrısal ruhun İsa'da cisimleşmesi gibi Tanrısal güzelliğin de eski Yunan heykellerinde cisimleştiğini ileri sürer. Belirli yasalara bağlı olarak doğan, yaşlanan ve ölen canlı bir varlığın evrimini bilimsel olarak Hegel'den önce inceleyen ilk kuramcılardan biridir. (Ed. n.)

güzelliği", "Grek aydınlığı" ile pek etkisiz bir güzel söylevcilik kırıtarak ortaya çıkıyor. Bu nedenle kimi çevrelerde, onların yetkilerinde, Grek anlayışının yatağından Alman ekininin onulması, yeniden ortaya çıkarılması için çalışmalar başladı, özellikle öğretmenler yöresinde en yüksek ekin kurumlarında Greklerle çağdaş olma, özdeş yaşam içinde bulunma yolu en iyi biçimde öğrenildi. Helen ülküsünün kuşkulu bir biçimde bir yana atılmasına, bütün ilkçağ öğretimlerinin gerçek görüşünü tümünden günderne getirmeye değin varan, pek de seyrekle olmayan, bir tutum belirdi. Bu çevrelerde, öyle uzun boy-lu emek tüketmeden, eski yazılı yapıtların güvenilir bir düzenleyicisi ya da doğa tarihine dayanan bir dil araştırmacısı olmak için çalışan kimse, öteki ilkçağlar yanında Grek ilkçağını da 'tarihsel' olarak benimsemiş, araştırmaya koyulmuş demektir. Ancak, her zaman belirli bir yönleme göre ve bizim şimdi biçimlenen tarih yazımına dayalı tutumlarla işi sürdürmüştür. Bundan ötürü yükseköğretim kurumlarının gerçek ekin gücü, hiçbir zaman, çağımızdakinden daha düşük ve daha verimsiz olmamıştır. Bugünün kağıt kulu olan şu 'günlük yazarı' ekine karşı duyulan saygıda yükseköğretim üyelerine üstün gelirse geride yalnız sık sık yaşanmış bir dönüşüm kalır. Nitekim şimdi bu alanların 'yumuşak incelik'iyle, günlük yazarlarının konuşma türü içinde sevimli, süslü püslü bir kelebek oynayışı sürüp gidiyor. Bu durumda, böyle bir çağın aydınları, hangi üzücü şaşkınlık içinde, Helen usunun bugüne değin kavranamayan derin temelinden doğan ve benzeşim yoluyla anlaşılan şu *Dionysos*ça tinin yeniden uyanışı, tragedyanın yeniden doğuşu olayına karşı çıkma gereğini duymuşlar? Gözlerimizle gördüğümüz çağımızın dışında adı geçen ekin ve gerçek sanatın böylesine kendine yabancılaştığı, karşıt durumlara yöneldiği başka bir sanat evresi olmamıştır. Biz, böyle güçsüz, sığ bir ekinin neden gerçek sanattan çekindiğini anlıyoruz, çünkü bu sığ ekin gerçek sanat yüzünden batacağından korkmaktadır. Sokratesçi Helenizm dönemi ekini

gibi kendi kendini yaşamdan dışlayan başka bir ekin türü olmazdı; bunun, süslü ve incelmış bir doruğa çıkması gerekmiyordu, çağdaş ekinde olduğu gibi, bu koşuyu bırakabilirdi! Schiller ve Goethe gibi kahramanlar, Helen büyü dağına açılan büyümlü kapıyı kırma işini başaramasaydı, ondaki yiğitçe savaşıma Goethe'nin *Iphigene*'sinin barbar Tauriste'den denizi aşarak yurduna çevirdiği tutkulu bakışa değin gelmeseydi, böyle kahramanların çömezlerine umut edecek ne kalırdı. Onlar, birdenbire kendilerince değil de, şimdiye değin gelen tüm ekin çalışmalarından ayrı, işleninmemiş başka bir alanda başarı gösterseydi, yeniden uyanan tragedya müziğinin çınlayışları içinde kapılar kendiliğinden açılırdı.

Bizim, Helen ilkçağının yeniden doğmakta olduğu konusundaki inancımızı karartmaya kimsenin gücü yetmez. Çünkü biz, müziğin ateşten büyüğü aracılığıyla, Alman tininin yenilenmesi, aydınlanması yolundaki umudumuzu onda buluyoruz. Şimdiki ekinin çoraklığı, verimsizliği içinde buna başka ne ad koyabilir, gelecek uğruna hangi avutucu bekleyişi geçerli kılabilirdik? Verimli, sağlıklı topraktan güçlü, dallı budaklı bir kökün, bir ekinin çıkmasını boşuna gözler dururuz: Oysa her yerde toz, kum, çoraklaşma, kuruyup yok olma almış yürümüş. Bu yüzden yalnız kalmış avuntusuz kişi, Dürer'in bize atlı, ölüm ve şeytanı gösteren tablosundan daha iyi bir örnek seçemiyor. O tabloda Dürer zırh kuşanmış, tunçlaşan keskin bakışlı bir atlıyı, kendi korkuyu anlatma yöntemi-ne göre, arkadaşları arasından şaşırmadan ve umutsuz bir durumda, yalnızca atını ve köpeğini almayı bilen bir kimse olarak çizmiştir. İşte böyle Dürerce bir atlı da bizim Schopenhauer'dir: O gerçekliği istiyordu, oysa her umut onu yanılttı. Onun bir benzeri yoktur.

Bizim bitkin ekinimizin açıklanan karanlık ıssızlığı, *Dionysos*ça büyümlü şöyle bir dokunuşuyla birdenbire nasıl da değişivermiş. Bir kasırga, bitmiş tükenmiş, çürümüş, dağılmış, kavrulmuş ne varsa yakaladığı gibi kıvrım kıvrım dönen kızıl

bir toz bulutunun içine doldurarak, bir akbaba gibi, götürmüş göklere doğru. Bizim şaşkın bakışlarımız da çevrildi bu yitip gidenlere: Çünkü bizim gördüğümüz ancak bir batıştan çıkıp altın ışığa yükselendir, öylesine dolu, öylesine yeşil, öylesine verimli ve diri, öylesine tutkulu ve ölçülmez. İşte tragedyaya da yaşamda, acıda, beğençte bu bolluğun içinde, o yüce büyüleyicilikte duruyor, uzaktan gelen üzüntülü bir şarkıyı dinliyor, oluşan anılarından söz açıyor, onların adlarını dile getiriyor: Kuruntu, istenç, üzüntü. Evet, gönüldeşlerim, benimle birlikte *Dionysos*’a yaşama, tragedyanın yeniden doğuşuna inanın, Sokratesçi kişinin çağı geçmiştir artık: Sarmaşıklarla süsleyin başınızı, alın ele şarap Tanrısı rahibelerinin değneğini, şaşmayın; karşınızda kaplanla pars yaltaklanarak diz çökerse. Şimdi yalnızca bir tragedyaya insanı olmak için didinme var: Artık çözülməsi gerekir onun. Dionysos’un bayram alayını Hindistan’dan Grek ülkesine değin yönetmesi gerekir. Hazırlanın, donanın bu sıkı yürüyüş için inanın Tanrınızın tansığına!

Yirmi Birinci Bölüm

Bu çağrıcı seslerin etkisiyle, açık ve kolay anlaşılınaya elverişli bir düşünceye dayanarak, birdenbire ortaya çıkan böyle olağanüstü bir tragedyaya uyanışının bir ulusun içsel yaşam temeli konusunda taşıdığı anlamın ancak Greklerden öğrenilebileceğini yinelemek isterim. Pers savaşlarını yapan Grekler tragedyaya gizemlerinin ulusudur: Bu savaşları sürdüren ulus tragedyayı yeniden sağlığa kavuşmanın bir gereci olarak benimsedi. Kim düşünürdü bu ulusta, Dionysos Daimon'unun güçlü etkileri altında kalan değişik kuşakların; yüreğe değin işleyen bir devindirici eylemi sonucu, ilkel politika duygusunun böylesine güçlü akışının, doğal bir yurt içgüdü-sünün, böyle soylu ve erkekçe bir savaş beğencinin doğacağını? *Dionysosça* uyarımların her anlamlı yayılışında, en göze batar biçimde bir gevşekliğe değin varan, bireyin bağlardan nasıl *Dionysosça* çözüldüğü, politika içgüdü-sünün yıkıcılığa değin yükselen düşmanlığı açıkça duyulur duruma getirdiği, öte yandan devlet kurucu Apollon'un da *principii individuati-onis*'in üstün usu olduğu sezilir. Devlet ve yurt duygusu bireysel kişiliğin onayı olmadan yaşayamaz. Bu halkı aşırı taşkınlıktan kurtaracak tek yol Hint Budacılığına giden, insanı tutkuy-la yokluğa götüren yoldu. Bu seyrek görülen kendinden geçiş durumlarında Budacılığın yükseltişiyle uzay, zaman ve bireyi aşmak gerekir: Bu tutku, kendi öğrettiği felsefeyi sürdürerek, tasarım yoluyla, ara durumların yazıyla anlatılmayan tatsızlığını aşmaya çalışıyordu. Bir ulus, siyasal itimlerin başıboş ge-

rekliliği yüzünden, aşırı ölçüde bir dünya varlığı olma yolunu seçmek zorunda kaldı, bunun en büyük olduğu oranda en korkunç anlatımı da Roma *imperium*'udur.*

Hindistan ve Roma arasında kurulan bağlantı saptırıcı bir seçime zorlanmış, klasik saltlık içinde üçüncü bir biçim bulma Greklerce başarılmıştır. Çünkü bu yolda ölümsüzlüğe varmak için uzun bir süreye gereksinme de yoktu. Bütün nesnelerde geçerli olan bir ölüm durumu vardır, nitekim Tanrıların gözdeleleri bile önce ölür, sonra Tanrılarla birlikte ölümsüz bir yaşam, bu kesin bir olaydır. Bu incecik ve dayanıklı derisi olan yüce varlıktan, ulusal Roma gücü gibi sağlıklı bir sürekliliğin çıkacağı umulmazdı. Bu sağlıklı sürekliliğin yetkinliğin gerekli dayanaklarına bağlı bulunmayışı da olasıdır. Biz, bunun Grekler için hangi sağlık gereciyle olanaklı kılındığını araştırırsak, onların büyük çağında ortaya çıkan *Dionysos*ça ve siyasal eğilimlerinin olağanüstü güçleri içinde kendinden geçmesine bir kuluçka dönemi yaşamadıklarını, evren egemenliği ve evren öğretisi ardında yutucu, tüketici bir tutkuyula koşmadıklarını anlarız. Bu konuda, onların, soylu, ateşlendirici, gözle görülürcesine düzenleyici bir şarabı olan; bu görkemli karışımı elde edebilmek için, bütün halk yaşamını özendiren, arındıran, ortaya koyucu duruma getiren büyük tragedya erkini de düşünmemiz gerekir. O yüce karışımın değerini, ancak, Greklerde olduğu gibi; sayrılıklardan koruyan sağlık gereçleri bir bütün, güçlülerin ve halkın benimsediği yazgısal niteliklerin arasında yönetici bir öge olarak karışımza çıktığında, sezeceğiz.

Tragedya müziğin en yüksek taşkınlığını emmiş, içine çekmiş ve bizde olduğu gibi Greklerde de müziği yetkinliğe ulaştırmıştır. Bunu yaparken tragedya söylenceleriyle kahramanlarını yan yana koymuştur. Söylence bütün Dionysos evrenini sırtına alan, önümüze koyan güçlü bir Titan'a benzer. Müzik; tragedya söylencesi aracılığıyla, tragedya kahramanlarının ki-

* (Lat.) Komuta, buyruk; hâkimiyet, egemenlik, krallık gibi en yüksek bir makamın kati iktidarı, yetkilisi. (Ed. n.)

şiliğinde bu varlığa yapılan tutkulu baskıyı yok etmeyi başarıyor, uyarıcı bir elle başka bir varoluşu daha yüksek başka bir beğenci gündeme getiriyor. Bu yüksek beğenç, savaştan bir kahramanın başarısıyla değil de yok oluşuyla, dopdolmuş bir sezgi içinde önceden oluşturulmuştur. Tragedya, kendi müziğinin evrensel geçerliliğiyle *Dionysos*’a kavrayışlı dinleyici arasına yüce bir özdeşini, söylenceyi yerleştirdi, böylece söylencenin varlığında, müzik; biçimsel söylence evreninin diriltilmesi için bir tasarım gereciymiş gibi, aydınlığa çıkarıldı. Bu soylu düşünme, tragedya kendi üyelerini güvenle dithyrambos oyununda ortaya çıkardı ve öyle, derin düşünmeksiz, özgürlüğün taşkın bir duygusu içine bırakıverdi. Tragedya, bu duygu içinde, kendiliğinden müzik olarak belirdi, ne düşünmeye, ne de aşırı bir eğlence düşkünlüğüne gerekseme duydı. Söylence, önceleri yüksek bir özgürlük verdiği müziğin karşısında bizi koruyor. Bundan ötürü müzik, bir karşı sungu olarak, tragedya söylencesine öze değin işleyen ve inandırıcı olan gerçekötesi bir anlamlılık veriyor, sözcükte ve görünümdeki gibi. Bu biricik ve gerçek yardım olmaksızın başarı sağlanamaz. Özellikle müzik, tragedya seyircisi yüzünden yüksek bir beğencin kesin önduygusunu aşar, beğence giden bu yol da Batı ve yadsımadan geçer. Seyirci dinlemeyi düşünür, varlığın içsel uçuşunu söyleyeceğini söylemiş gibi gelir ona.

Ben, belki de bu son tümcelerle; bu güç tasarıma göre alışlagelen, ancak pek az kimselerce anlaşılabilen bir düşünceyi dile getirebilmişim. Böyle olmakla, yine de, işe ara vermeyeceğim, gönüldeşlerimden bu yinelenen araştırmaya ilgi göstermelerini, ortaklaşa denememizin bireysel bir örneğinde, genel yargımızın bilgisi için hazırlıklı olmalarını dilerim. Ben, bu örnekle, sahne öncelerinin görünümlerinden, sözcüklerinden, davranışta bulunan kişilerin çöşkülerinden yararlanan, bunların yardımıyla müzik duygusuna yaklaşmak isteyenlerin tutumlarıyla kendimi bağlantılı kılamam. Çünkü bütün bunlar müzikten bir anadil olarak söz etmiyor, o konuya değinmiyor, onların yardımına karşın, müzik algısının giriş bölümlerine, müziğin içsel kutlu varlıkları olmaksızın sokulamıyor,

ona değinmiyorlar bile. Bunların birtakımı, bu yolda Gervinus gibi, giriş bölümlerine bile yaklaşmamıştır. Ben, müzikle doğrudan yakınlığı olanlara başvurdum, bunlar müziksel ilişkiler dolayısıyla nesnelerle bilmeden bağlantı kurar, müzik için bir ana kucağı niteliği taşırlar. Şimdi benim, bu gerçek müzikçilere soracağım bir soru vardır: Onlar, sözcük ve görünümün her türlü ek yardımı olmaksızın, *Tristan ve Isolda'nın** üçüncü sahnesini, bu salt dev senfoni bütününü kavrayabilecek durumda bir insan düşünebilirler mi? Burada olduğu gibi, kulağını evren istencinin yürek vuruşlarına diken, varoluşunun kükreyen tutkusunu uğuldayan bir ırmak ya da incecik tozlu topraklı bir çay gibi buradan çıkıp evrenin bütün damarlarına akarken sezen bir insan birdenbire kendinden geçmemeli mi? O kimse, bireyin acıklı cam örtüsü içinde "evren gecesinin geniş uzayı"ndan çıkan sayısız beğenç ve üzüntü bağışmasının yansıyan çığlığını duymaya katlanmalı, gerçekötesinin bu çoban sürüsü içinde bulunmaksızın, karşı durulmaz bir atılımla kaçıp kendi anayurduna sığınmalı mı? Böyle bir yapıt, bireysel varlık yadsınmaksızın, bir bütün olarak kavranabilirse, böyle bir yapıtı, yaratıcısını yok etmeden ortaya koyma olanağı varsa böyle bir karşıtlığın çözümünü nereden bekleyelim?

Burada, bizim yüksek müzik uyarımımızla tragedya söylencesinin ve tragedya kahramanının müziği arasında bir girişme oluyor. Gerçekte yalnız, bütün evrensel olayların benzeri olarak, müzikten söz edilebilir, doğru yol da budur. Biz, yalnız salt *Dionysos*ça bir varlığı kavrayaydık söylence bir benzeşim olarak, yanı başımızda tümenden etkisiz, önemsenmemiş bir nesne gibi duracaktı, biz ona bakmayacaktık bile, kulağımıza yalnızca *universalis ante rem*** yankısı gelecekti. Burada, darmadağın olmuş bireyin yeniden kuruluşu üstüne yönelen Apollonca güç, sevişme özlemiyle dolu bir düşe kapılmanın sağlık yakısıyla ortaya çıkıyor: Burada, birdenbire, yalnız *Tristan*'ı göreceğimizi, onun kımıltısız ve boğuk bir sesle söylediği

* Wagner'in operası (Ed. n.)

** Tümeller nesneden öncedir. (Çev. n.)

"Bu eski tutum, neden uyarır beni?" sözlerini duyacağımızı sanıyoruz. Bizi, daha önce, varoluşun ortasından çıkan oyuk bir iç çekiş gibi düşünen, şimdi bizim için "Bir deniz gibi ıssız ve boş." demek istiyor. Bizim soluksuz tükeneneceğimizi sandığımız yerde, bütün duyguların kıvrantılar korkunçluğu içinde, pek az nesne bizi bu varoluşla bağlantılı kılmaktadır. Biz, şimdi, ölüm yaraları almış ve daha ölmemiş bir kahramanı görüyor, onun şu kuşku dolu çağrısını duyuyoruz: "Tutku! Tutku! Ölürken bile tutkulanıyorum, tutkunun karşısında ölmek yok!" Böyle bir taşkınlık içinde, böyle bir yiyip tüketici üzüntüler bolluğunda ve acıların en yükseğinde yüreğimizi parçalayan bir boru sesi gibi, Isolde'yi taşıyan gemiye dönerken sevinç çığlıkları atan Kurwenal da, bizimle bu "kendi kendine bayram" arasında durmaktadır. İşte, acıma duygusu böyle kavramış bizi, bütün gücüyle girmiş içimize, evrenin köklü acısı karşısında ve kesin bir anlamda, acıma duygusu bizi böyle kurtarıyor. Bunu en yüksek evren ülküsünün dolaysız kavranışı karşısında söylencenin özdeş görünüşü; düşüncenin ve sözcüğün de bilinçsiz bir istencin engelsiz akışı önünde, bizi kurtarışı gibi yapıyor. Öyle sanıyoruz ki şu görkemli Apollonca düş kurma dolayısıyla ses zenginliğinin karşısına, biçimsel bir evren gibi çıkmışız, bu evrende de yalnızca Tristanla Isolde'nin yazgısı pek ince, anlatıma çok elverişli bir konuda düzenlenmiş, düşsel bir nitelikte açıklığa kavuşturulmuştur.

Dionysos genel geçerliğinin Apollonca durumu bizi yakalayıp bireysel olana doğru çekiyor, acıma duygumuzu buna bağlıyor. Böylece bu acıma duygusuyla, büyük ve yüce biçimlere uygun olan, özlem çeken güzellik duygusunu doyuma ulaştırıyor, yaşam görünümünü önümüze seriyor, bizi kendi içindeki kapsayıcı yaşam özünün düşünölmüş anlamına yöneltiliyor. Görünümün, kavramın, aktöre öğretisinin, eğilimsel uyarımın büyük itimiyle Apollonca davranan, kişiyi kendi kendini yok etme coşkusunun etkisinden koparıp, yükseltiyor. Böylece onu *Dionysos* ça olgunun genelliği konusunda kuruntuya düşürüp yanılgıya sürüklüyor. Çünkü o, bireysel bir evren görünümüne, sözgelişi Tristan ve Isolde'ye bakıyor, mü-

zikle de yalnız daha içten, daha iyi olanı görme gereğini duyuyor. İçimizde kuruntu, şaşkınlık uyandırdıktan sonra Apollon büyüünün gücü neye yetmez; gerçekten *Dionysos* ça ymış gibi Apollonca olanın yararına çalışır, onun etkilerini yükseltmeyi diler, bu arada müzik de Apollonca bir içeriğin gerçek sanat tasarımıymış gibi ortaya çıkarsa?

Bütünleyici dramla müziği arasında yöneticilik eden bu oldukça yetkin uyumda dram, söz dramına karşı, açıklığın en yüksek, varılmaz bir aşamasına ulaşmıştır. Sahnenin bütün kişileri kendiliğinden devinen ezgi çizgileri içinde, eğik bir çizginin açıklığında, karşımızda nasıl yalınlaşırsa, bu çizgilerin yan yanılığı da özdeş biçimde ve ilgi çeken bir uyum değişikliği içinde devinen olayla karşımızda uzayıp gider: Nesneler arasındaki bağlantıyı bunlarla, soyut bir ölçeğe gereksinim duymadan, dolaysız olarak duyularla algılamamızı, kavramamızı olanaklı kılar. Biz, bu bağlantılarla, bir niteliğin ve bir ezgi çizgisinin yapısını nasıl kendiliğinden açığa vurduğunu öğreniyoruz. Bu sırada müzik, onu daha içten görmemiz için bizi zorlar, sahne olayını ince bir dokuma gibi önümüzde açar. Bu olay bizim için bir tinselleştirmedir, içsel olana bakan göz sahne evrenini içten dışa doğru genişletir, aydınlatır. Dolaysız bir yolda, yeterince gelişmemiş bir mekanizmayla; benzeşime dayanan bir ozanın sözcük ve kavramdan yola çıkarak açıkça görülen sahnenin içsel genişlemesi ve içsel aydınlatılması konusunda başarıya ulaşmak için yapılabilecek nesi vardır? Müzikli tragedya sözcükten yararlanıyor, böylece sözcüğün dayandığı anlam temeliyle doğuş yerini yan yana getirerek sözcüğün içten dışa yönelen oluşumunu, bizim için açıklığa kavuşturabiliyor.

Bu açıklanan olayla, onun yalnız görkemli bir görünüş; daha önce anlatılan Apollonca bir düş kurma olduğu, kesinlik kazansaydı, biz onun etkisiyle *Dionysos* ça baskı ve taşkınlıktan sıyrılmış olacaktık. Gerçekte müzikle dram arasındaki bağlantı karşıt niteliktedir: Müzik evrenin gerçek bir görünümüdür, dram ise bu görünümün bir ışın yansımasıdır, tekilleşmiş gölge olayıdır. Ezgi çizgileriyle kişi, uyumla biçimin nitelik

ilişkileri arasındaki özdeşlik, karşıt durumları içeren bir anlamda doğrudur, onu müzikli tragedya olayında da görebiliriz. Bizim biçimi görülür duruma getirmek, diriltmek ve içten dışa doğru aydınlığa çıkarmak elimizdedir. Biçim, boyuna görünen bir olay olarak kalır, bu olaydan kavranan gerçekliğin içine, evrenin yüreğine gitmeyi sağlayan bir köprü yoktur. Müzik ise bu yürekten doğan bir dille konuşur, bu türün sayısız olayı yine bu müzik içinde akıp gitmiştir. Onlar müziğin varlığını tüketmiş olamaz, ancak onun dışı vuran görünüşleri olabilir. Tinlegövde arasında görülen bu yaygın ve büsbütün yanlış karşıtlık müzikle dram arasındaki çetin bağlantıyı açıklamaya yetmez, her şeyi içinden çıkılmaz duruma getirir. Bizim estetikçilerde görülen bu karşıtlığın felsefeyle bağdaşmayan çığlığının hangi nedenlerden kaynaklandığını bilen kimse, bunun, severek benimsenen bir inanç belirtisi olduğunu anlar. Estetikçiler, nesneyle olay çelişmesi konusunda, kendiliklerinden bir şey öğrenmedikleri gibi bilinmeyen nedenler üstüne öğrenecekleri bir şey de yoktur.

Bizim bu açıklamamızdan çıkan sonuca göre, Apollonca olan düş kurma yoluyla, tragedya müziğin *Dionysos*ça temel öğeleri konusunda, başarı sağlanmıştır. Bunu da kendi görüşleri uğrunda; dramın daha yüksek bir açıklanışı için yararlı kılmıştır. Buna çok önemli bir sınırlandırma getirileydi, şöyle bir durum ortaya çıkardı: Bütün özlü konularda bu Apollonca düş kurma (yanılma) parçalanır, yok edilirdi. Biz, bütün biçimlerin devinimlerin aydınlatılmış içsel apaçıklığı içinde ve müziğin yardımıyla önümüze konan dramı dokuma tezgahında araçların iniş-çıkışlarıyla örülmüş bir dokuma gibi görüyoruz. Böylece dram, Apollonca sanatların etkisinden öte, kendince bütüncül bir etki sağlıyor. Tragedyanın toplu etkisi içinde *Dionysos*ça olan yeniden ağırlık kazanarak Apollonca olan sanat ülkesinden bir ses getirmeksizin, bir cınlayışla işi bitirdi. Bununla Apollonca düş kurma, olduğu gibi kalarak, tragedya süresi boyunca gerçek *Dionysos*ça etkinin dayanıklı bir örtüsü niteliğinde kendini gösterdi: Bu, bitimde Apollonca dramı belirli bir alana doğru iten ve *Dionysos*ça

bir bilgelikle konuşmaya başlayan, çok güçlü bir etkiydi. Bu etki, yine kendiliğinden; Apollonca olan görünebilirliği yadsıdı. Gerçekten Apollonca ile *Dionysos*çanın birbiriyle olan çetin bağlantısı, tragedyada, iki Tanrının bir kardeşlik ilişkisiyle simgeleştirilseydi, Dionysos Apollon'nun, Apollon da Dionysos'un diliyle konuşurdu. Böylece tragedyanın da, sanatın da en yüksek ereğine ulaşıldı.

Yirmi İkinci Bölüm

Özen gösteren bir gönüldeş, gerçek müzikli bir tragedyanın etkisini, salt ve karışimsız olarak, kendi deneylerine göre çağına uygulayabilir. Ben, bu etki olayını her iki yönde anlatmayı düşündüm, çünkü böyle bir kimse, burada ancak kendi deneylerini açıklamayı bilecektir. Böyle bir kimse, gözlerinin görüş gücü yüzeysel olan değil de en içe değin işleyebilecek nitelikteymiş gibi, karşısında devinmekte olan söylenceye bakarak, her şeyi bilebilecek bir aşamaya yükseldiğini sezer. Yine böyle bir kimse istencin çalkanmalarını, yönlendirici öğelerin savaşını, tutkuların dalgalanan akışını; müziğin yardımıyla, şimdi, diri ve devingen çizgilerin, biçimlerin bir yığını gibi duyularla kavranabilir nitelikte, kendi önünde görebilir, bu yolla bilinçsiz uyarıların en ince gizemlerine değin dalabilir. O, görülebilirlik ve açıklamaya yönelik güdüsünün yüksek bir aşamasında bilinir duruma geldiği sırada; Apollonca sanat etkilerinin bu uzun dizisini, bu mutlu kılınmış direnişin; istençsiz bir gözlem içinde, ortaya konulmadığını sezer. Gerçek Apollonca sanatçılar olan görsel sanatçı ve destan ozanı, kendi sanat yapıtları aracılığıyla, bu direnişi gözlem içinde ortaya çıkarırlar: Bu da *individuatıo* evreninin, Apollonca sanatın kapsamı ve doruğudur. Sanatçı açıklanan sahne evrenine bakar ve onu yadsır. O, tragedya kahramanını destansı bir açıklık ve güzellik içinde göz önüne getirir, onun yok edilişine de sevinir. O, sahne olayını özüne değin kavrar, sonra döner kavranılmaz olana doğru severek kaçar. Sanatçı

kahramanın davranışlarını yeterince belirlenmiş olarak sezer, bu davranışlar yazarı ortadan kaldırırsa, onun gözünde, daha yüce bir iş olur. Sanatçı, kahramanın karşılaştığı acılar önünde titrer, yine de onlarda, daha yüksek, çok daha güçlü bir beğencin bulunduğu sanısına kapılır. Kör olmayı istercesine daha derin, daha çok bakar. Biz, bu olağanüstü kendiliğindenkiye bölünmeyi, bu Apollonca doruğun yarılmasını; görünüşte Apollonca eğilimleri en yükseğe çeken, gerçekteyse, bu Apollonca gücün büyük verimliliğini kendi çıkarına kullanmaya zorlayan *Dionysos*ça özden doğan büyü olmasa, önleyecek durumdayız. Tragedya söylencesi, Apollonca sanat aracılığıyla, *Dionysos* bilgeliğinin bir simgesel biçimlendirilişi diye anlaşıldı, söylenceyi görünüş evreninin sınırlarına doğru iten de bu tragedya söylencesidir. Bu sınırlar sanatın kendi kendini yadsıyıp yeniden açık ve biricik gerçekliğin kucağına kaçmaya çalıştığı yerdir. Burada sanat, *Isolde*'nin ağzından, kendi gerçekötesi türküsünü şöyle söyler görünmektedir:

*Kıvanç denizinin
Çalkanan dalgalarında,
Güzel kokulu dalgalarda
Çınlayan bir ses,
Evren soluğunun
Esip giden bütününde
batmak, boğulmak
bilinçsiz en yüce beğenç!*

Biz, tragedya sanatçısını, gerçek estetikçi bir dinleyicinin deneylerinde, o sanatçının yapıtını bir “doğa öykünmesi” anlamında değil de *individuation*'nın verimli Tanrısına benzer bir biçimde yaratışı gibi, çağdaşlaştırıyoruz, – onun büyük *Dionysos*ça güdüsünün bütün bu görünüşler evrenini yutuğu gibi, yine kendi arkasında, onun yok edişi dolayısıyla, Ana-Bir'in kucağında, sanata özgü yüce bir kıvanç duyulur. Besbelli ki, bi-

zim estetikçiler; bu anayurda dönüşten, bu iki sanat Tanrısının tragedyaya kardeşçe uzlaşmasından, Apollonca olandan dinleyecinin *Dionysos*ça bir uyarımı olarak söz etmeyi bilmezler. Bu estetikçiler, kahramanın savaşını yazgıyla, aktöresel evren düzeninin utkusunu ya da tragedya aracılığıyla coşkularından boşalmayı gerçek bir tragedya olayı diye nitelemekten yorulmayacaklar artık. Beni böyle bir düşünceye götüren yorulmazlık karşısında, onlar, estetik davranışlı insan olmayı istemezler, belki tragedya dinlemede bir aktöre varlığı olarak kalmayı düşünürler. Aristoteles'ten beri, sanat durumlarının dinleyicinin estetikle ilgili çalışmasının kaynaklandığı, tragedya etkisi açıklığa kavuşturulmamıştır. Acıma ve korku, önemli olaylar dolayısıyla kolaylaştırılan, bir boşalmaya zorlanmış, iyi ve soylu ilkelerin utkusunda, aktöresel bir evren anlayışının anlamı içinde, bir kahramanın özverisinde kendimizi yücelmiş ve coşmuş olarak sezmişiz. Birçok insan için yalnızca tragedyanın, evet yalnızca onun, etkisinin önem taşıdığına kesinlikle inanıyorum. Bundan açıkça anlaşıldığına göre bu insanlar, yorumlayıcı estetikçilerinden yararlanmamış, tragedyadan yüksek bir sanat olarak bir şey öğrenmemişlerdir. Aristoteles'in tinsel anınma dediği sayırsal boşalma konusunda dil bilgileri kesin bilgi edinmemiştir. Onlar bunu tıp ya da aktöresel bir olaymış gibi görmektedirler; bu durum Goethe'nin ilginç bir sezgisini andırıyor. Goethe diyor ki: "Dipdiri sayırsal bir ilgi olmaksızın benim için başarı sağlama olanağı yoktur, tragedyaya özgü bir durumun işlenmesi için, ben bunun üzerinde durmadım, ondan severek kaçındım. Eskilerin öne sürdüklerinden ancak yüksek etkisi olan estetik bir oyun olur, bu nedenle doğanın gerçekliği böyle bir yapıt ortaya koymak için bizi eş ölçüde etkiler gibi bir sonuç çıkarmak gerekli midir?" Bu derin anlamlı son soruyu görkemli deneylerimize dayanarak, şimdi onaylayalım, çünkü biz sonradan müzikli tragedyada gerçekten yüksek etkide bulunanın estetik bir oyun olabileceğini şaşkınlık içinde gördük: Bundan ötürü tragedyaya özgü temel

olayların gerçek bir başarıyla açıklandığına inanabiliriz. Şimdi yalnızca estetikdışı yörelerden gelen şu yansıtıcı etkileri anlatan bir kimse sayırsal-aktöresel süreç konusunda kendini dışlanmış bir kişi gibi sezmez, yalnızca kendi estetik doğasından kuşkulanır: Böyle bir kimsenin önüne, Gervinus'un davranış biçimine göre, Shakespeare'in yorumunu koyar ve "şiirsel doğruluk"un verimli araştırmalarını eksiksiz bir bütünleyici öge olarak öneririz.

İşte böylece tragedyanın yeniden doğuşuyla birlikte *estetik dinleyici/seyirci* de yeniden doğdu, bugüne değin onun yerini tiyatro sahnelerinde pek seyrek görülen şu *quidproquo* (kim kimin adına), yarı aktöreci, yarı aydın savaşılarla "eleştirici", almaya kalkıştı. Bugüne değin, onun, alanlarında her nesne yapay ve yalnız yaşamın dışsal görünüşüyle sivanmıştı. Gerçekte görüneni anlatan bir sanatçı, böyle eleştirel davranışlarda bulunan dinleyicilerle neye başlayacağını bilmiyordu daha. Bu yüzden de kendisini coşturucu dramcılar ya da opera bestecilerini gizlice gözetleyerek, yaşamın tedirgin ve son kalıntılarına göre pek atılğan bir durumda verimsiz, yetersiz varlığın tadını çıkarmaya koyuldu. Böylesi 'eleştiriciler'den bir topluluk ortaya çıktı; yüksek okul öğrencisi, ilkokul çocuğu gibi iyi yürekli kadınsı bir yaratık olan bu topluluğun bilgisi, önceden, eğitim ve güncel yayın araçlarıyla sağlanmış, bir sanat yapıtının kavranması için yeterli durumda ortaya konmuştu. Sanatçılar arasındaki soylu kimseler böyle bir topluluk içinde aktöreci-dinci güçlerin uyarılmasını göz önünde bulundurdular. Gerçekten güçlü bir sanat büyüsunün anlayışlı dinleyiciyi etkileme gereğini duyduğu yerde "aktöresel evren düzeni"nin çağrısı simgeleyici olarak ortaya çıktı. Öte yandan dramatikçi eliyle, siyasal ve toplumsal bakımdan daha büyük, daha uyarıcı çağdaş bir eğilim, açıklık içinde ortaya kondu. Böylece dinleyici eleştirel tükenişini unutarak özdeş coşkulara kapılıverdi. Bu yurtseverlik ya da savaş dönemlerinde, parlamento söylev kürsülerinde, bir ağır suçlunun ya

da çok aşağılık bir kimsenin cezaya çarptırılmasında görülen durum gibidir. Böylesi durumlarda gerçek sanat görüşlerinden uzaklaşarak ötede beride beliren bir eğilim tapımına yöneline gereği doğmuştur. İşte burada da bütün düzmece sanatlarda eskiden beri görülen bir olay ortaya çıkmış, bu eğilimlerin hızla gelişip yayılan soysuzlaşması sonucu, eğilim, tiyatro Schiller çağında üzerinde önemli durulan, halk ekininin düzenlenmesi anlamında kullanılmıştır. Oysa, bu, daha önceden oldukça üstün bir ekinin inanılmaz kökenliliği diye düşünülürdü. O sıralarda tiyatro ve konserde eleştirici, okulda günlük yazarı, toplumda basın egemendi. Aşağı bir türün içeriksizliği yüzünden sanat soysuzlaştı, estetikçi eleştiri, boş, parçalanmış, bencil; bunlar yetmiyormuş gibi bir de yoksul ve yeni olmayan bir söyleşinin yararlanma gereci diye alındı. Bunların taşıdığı anlam Schopenhauer'in kirpiller konusundaki kısa öyküsü gibi anlaşıldı. Hiçbir çağda sanat konusunda böylesine boş sözler söylenmemiş, sanat üstüne bu denli az konuşulmamıştır. Beethoven ve Shakespeare üstüne konuşacak durumda bile olsa böyle bir insanla ilişki kurulabilir mi? Bu soruya herkes, kendi duygusuna göre, şu karşılığı verebilir: O kimse ekin-den ne anladığını verdiği yanıtla kanıtlayacak, bir karşılık bulmak için birtakım araştırmalara girişecek, ancak yanıt konusunda şaşkınlığa düşerek dili tutulmayacaktır.

Buna karşılık bir insan doğuştan daha soylu, daha ince anlayışlı ve yeterli olabilir; ancak onun, böyle beklenmeyen, tümünden anlaşılmayan; üzerinde mutlu ve başarılı bir kuğu bekçisi işlemi görmüş olan etkiden söz edebilmek için, anlatılan biçimde yavaş yavaş eleştirel bir barbar olup olmayacağı kestirilemezdi. Belki de onu uyarıcı ve yol gösterici olarak tutan her el yanılmış, eskiden sarsan şu kavranılmayan değişik türde ve tümünden karşılaştırılmaz olan duygu yalnız bırakmış, kısa süren bir aydınlıktan sonra sönüp giden büyümlü bir yıldıza benzemiştir. O, daha önce, estetik dinleyicinin ne olduğunu sezmişti.

Yirmi Üçüncü Bölüm

Gerçek estetik dinleyiciye ne denli yakın olduğunu ya da Sokratesçi eleştirel topluluğa ne denli bağlı bulunduğunu kesinlikle anlamak isteyen bir kimse, sahnede gösterilen olağanüstü olayı kavradığı duyuşla, pek yerinde olarak kendi kendine şunu sorabilir: Sıkı sıkıya tinbilimsel nedenselliğe yönelmiş olan tarihsel anlamın küçümsendiğini seziyor mu sezmiyor mu, iyiliksever bir ödünle ona büsbütün yabancı gelen bir olayı çocukluk çağının olağanüstü bir olgusu diye alıyor mu almıyor mu, ona bambaşka bir nesneymiş gibi davranıyor mu? O, bunları kendi kendine sorunca, derli toplu bir evren görünümü olan söylenceyi anlamak için gerekli yeterlilikten ne denli uzak kaldığını ölçebilecek, bu söylencenin görünüşün bir eksiltici olarak olağanüstü nesneyi sarsamadığını anlayacaktır. Herkesin, sıkı bir çalışma sonucu, ekinimizin eleştirel-tarihsel anlayış dolayısıyla parçalandığını, az çok bilinen bir yolda soyutlamalar aracılığıyla eski söylence varlığının inanılır bir duruma getirilmek istendiğini anlaması olasıdır. *Söylencesiz* bir ekin, kendi yaratıcı, sağlıklı doğa gücünden yoksun kalır: Çünkü bizi kuşatan çevren ancak *söylencelerle* bütün ekin devinimini birliğe kavuşturur. Apollonca düş kurmanın, düşün bütün güçleri, ilkin söylence aracılığıyla, anlamsız ve başboş dolaşmalardan kurtarılabilir. Söylence görünümünün belli etmeksizin günümüzün gizli bekçileri olmaları gereklidir, genç tin onların koruyuculuğu altında gelişir, onların belirtileri içinde erkek kendi yaşamını, kendi savaşıla-

rını anlamlandırır: Devlet bile söylenceye vergi temelden daha güçlü ve yazılmamış bir yasa tanımaz, devletin dinle olan bağlantısı söylenceye dayanan tasarımların gelişimini içerir.

Şimdi bu soyutlananların yanına söylenceyle yönetilmeyen insan, soyut eğitim, soyut aktöre, soyut aktüze, soyut devlet konuyor: Sanata özgü düş kurmanın yerel bir söylence eliyle düzene konulmamış, kuralsız başıboşluğu çağımıza uygulandı: Şimdi bütün yetenekleri tükenmiş, sağlam ve kutlu bir dayanağı bulunmayan bütün ekinlerce sıkıntılar içinde beslenme gereğinde bırakılmış bir ekin düşünölsün; işte bu çağımızdır, söylenceyi yok etmeye yönelik Sokratesçiliğin bir sonucudur. Şimdi söylencesiz bir insan ortaya çıkıyor, sonsuzca acıkan, bütün geçmiş nesnelerin arasında kazarak, oyuklar açarak köklere varmaya çalışan, en uzak çağların derinliklerine inme gereğinde kalmış görünen bir kimse. Yeni ekinin pek de doyurucu olmayan korkunç tarihsel gereksinimi, başka sayısız ekinin çepeçevre toplanışı, yiyip tüketici bilme isteği; söylencenin yitişine, söylencesel yurdun elden gidişine söylencenin ana kucağının yok oluşuna değilse neye yöneliktir? Şimdi şöyle bir soru ortaya atılıyor: Bu ekinin sıtmalı, sağlıksız özkıymıldanışı acıkanların yiyecek aramasından, bulduğunu tutkuyla yakalamasından başka bir nesne midir? Öyleyse böyle bir ekine kim birşey vermek isteyebilir, bu ekin bulduğunu yutmuş yine doymamıştır, ona yaklaşıarak çok daha güçlü ve sağlığa elverişli besini “tarih ve ekin”e dönüştürmeyi kim göze alır?

Daha önce, eş oranda kendi ekiniyle çözölmezcesine bir bağıllık kuran, kaynaşan kimsenin, şimdi Alman varlığından içi sızlaya sızlaya kuşku duyması kaçınılmazdır. Bu durum, bizim uygar Fransa’da bir zaman, kendi çöküşümüzü gözlemlediğimiz gibi olmuştur. Bu olay, uzun bir süre Fransa’nın büyük ayrıcalığı ve dev üstünlüğünün temel nedeniydi ve halkla ekinin bir oluşu demekti. Burada bizi mutlu kılan, bu bakış içinde, bizim kuşkulu ekinimizin şimdiye değin halkımızın

soylu özüyle bağlantı kurmayışıdır. Bizim bütün umutlarımız, bu tedirgin, aşağı yukarı doğru sarsılan ekin yaşamının ve ekin geriliminin altında görkemli, içsel bakımdan sağlıklı, köklü bir gücün saklı kaldığı konusundaki çok tutkulu algıya göre yayılmaktadır. Bu güç, büyük dönemlerde bir kez etkili biçimde devindikten sonra yine geleceğe yönelik bir uyanış uğruna düşe daldı. Bu uçurumda Alman *Reformation*'u doğup gelişmiştir: Onun dinsel ezgili övgüsünde Alman müziğinin gelecekte alacağı biçim ilk kez cınladı. Luther'in böyle derin, yürekli ve canlılık dolu, böyle çok mu çok iyi ve ince bir nitelik taşıyan bu dinsel ezgili övgüsü sesini duyurdu, ilk olarak Dionysos'un iç açıcı çağrısı bahar başlarında sık çalılıklardan yükseldi. Ona, bir yarışmanın yankıları içinde, Dionysos alaylarının taşkın ve yakınmalı bayramı karşılık verdi, biz Alman müziğini onlara borçluyuz. Alman *söylencesinin yeniden doğuşunu* da onlara borçlu kalacağız!

Biliyorum, benim görüşüme katılan, daha sonra gelecek olan bir gönüldeşi yalnızlık içinde derin derin düşünmenin oldukça yüksek bir yerine götürme gereğindeyim. Orada biraz korkulu durumlarla karşılaşacak, onu yüreklendirerek, aydınlatıcı önderlerimiz olan ve kendilerine sıkı sıkıya bağlı kaldığımız Greklere sesleniyorum. Biz, onlardan estetik ilginizin arındırılması için; şimdiye değin, iki Tanrı görünümünü ödünç almışız. O Tanrılardan her biri, özelleştirilmiş bir sanat alanına egemendi. Biz, Grek tragedyası aracılığıyla, onların karşılıklı ilişkisi ve yükselişi konusunda bir sezgiye vardık. Bu iki temel sanat eğiliminin birbirinden, oldukça ilginç nitelikte kopuşu bizi Grek tragedyasının batışına yol açan olayla yüz yüze getirdi; bizim için üzerinde derin derin düşünülmesi gerekir şudur: Hangi olayla Grek halkının kişiliğinde bir soysuzlaşma ve değişme dile gelmiştir, nasıl olmuş, hangi gerekimle onların temel varlığında sanat, halk, söylence, aktöre, tragedyaya ve devlet gibi kurumlar gelişmiştir. Tragedyanın batışı söylencenin de batışı demektir. Buraya değin, Grekler, ister

istememez her yaşantıyı söylenceleriyle bağlantılı kılma gereğinden deydiler, o yaşantıyı ancak bu bağlantıyla anlayabiliyorlardı: onların gözünde son çağın bile *sub specie aeterni* (sonsuz görünüm altında) ve daha keskin anlamda zamanla bağlantısız olarak görünmesi gerekiyordu. Bu zamana bağlı olmayış ırmağında, devlet de, sanat gibi ağırlık ve yaşantı tutkusu karşısında dinginliği bulma uğruna, suya daldı. Gerçekte böyle bir ulus –bir insan gibi– kendi yaşantılarına ölümsüzlüğün damgasını vurabilecek değerdedir: Çünkü bununla yeryüzüne bağlı bir varlık olmaktan kurtulmuş, zamanın göreliliğinden ve yaşamın düpedüz gerçekötesi olan yorumundan kaynaklanan bilinmeyen içsel kanısını ortaya koymuştur. Bundan; bir ulus ortaya çıkar da, tarihsel olanı kavramaya, çevresinde bulunan söylencesel değerleri yok etmeye kalkarsa, karşıtlık doğar: Bu karşıtlık geleneksel olarak dünyaya bağlanma sonucu, bütün aktöre birikimleri içinde daha önceki varlığının bilinmeyen gerçekötesi alanıyla ilişkiyi koparmaktır. Grek sanatı ve özellikle Grek tragedyasını koruyan, hepsinden önce, söylencenin yok edilişidir: Çünkü yurdun toprağından çözülüp düşüncenin, aktörenin ve eylemin çölünde başıboş bir yaşam sürmek için onları yok etmek kaçınılmazdı. Şimdi bile, bu gerçekötesi güdü, ne denli güçsüz bir açıklama biçimi yaratmaya yönelmişse de bilimin zorlayıcı Sokratesçiliği içinde kendini yaşatmayı dener, yine bu güdü daha aşağı basamaklarda hızlı bir araştırmaya girişti, sonra bu araştırma her yerde üst üste yığılan söylencelerin ve boş inançların karmakarışıklığı içinde (*pandæmonium*) yavaş yavaş yitip gitti: Buna karşın, bu araştırmanın çarpan yüreği ortasında oturan Helen burada Grek aydınlığı ve Grek hoppalığıyla, bir Greksever olarak, bu sıtmayı gizlemeyi ya da Doğu'ya özgü bir sisli saçmalık içinde uyuşup kalmayı öğreninceye değin durdu.

15. yy'da, Helenist-Roma ilkçağının yeniden uyanışından beri; oldukça uzun ve güç anlatılan bir aralıktan sonra, çok ilginç bir biçimde bu duruma geldik. Yüksek kesimlerde olduk-

ça yaygın bir bilim beğenci, doymak bilmez bir arayış-buluş mutluluğu, korkunç nitelikte, üzerinde yaşadığımız, dünyaya bağlanma, bunun yanında yersiz yurtsuz bir başıboşluk, tutkulu özentilerle el sofrasına sokulma, çağımızın hoppaca Tanrılaştırılması ya da delice, çılgınca bir geriye dönüş, ‘şimdiki çağ’ın nesi varsa bir *sub specie sæculi*’dir (eski çağların anlayışı içinde) bu çağ, bu ekinin yüreğinde bulunan değişmeyen eksiklik konusunda, değişmeyen belirtilere dayanarak, söylenmenin yok edilmesi için öğüt verir. Sürekli çabalarla, yabancı bir söylenceyi fidan, yerinden söküp başka bir toprağa dikmek, ağaç olmaksızın onu boşuna yıkıma uğratmaktan öte bir anlam taşımaz. Bu söylence belki önceleri yeterince güçlü ve sağlıklıydı, ancak bu yabancı öge korkunç savaşla onu yeniden sökmeye başlar, ekin yaşama gücünü yitirir, yozlaşır ya da dağılır gider. Biz Alman varlığının arınmış, güçlü özünden pek çok şey aldık sakladık, ona aşılana şu yabancı ögenin ondan zorla koparılıp atılmasını bile beklemeyi göze aldık, Alman tininin kendine dönmesi için gereken bütün ilgiyi gösterdik. Belki de kimileri, bu Alman anlayışının kendi savaşına Roma’dan ayrılışla başlaması gerektiğini, düşünecekler. Alman anlayışı, son savaşın başarılı yiğitliği ve kanlı üzü içinde apaçık bir hazırlanma ve yüreklenmeyi öğrenme olanağı bulunduğu gibi içsel gereksinimi de ancak yarışmada arama gereğindedir. Bu yolun yüce bir öncüsü olan Luther’in her zaman, bizim, büyük sanatçılarımız ve ozanlarımızla eşdeğerli sayılması gerekir. Luther bile benzer savaşların, onun, ev Tanrıları, söylencesel yurdu, bütün Alman varlığının “yeniden ortaya konusu” olmaksızın başarılabileceğine inanacak durumda değildi! Alman, kendini uzun süredir elden çıkarılmış yurduna götürecek bir önderi çekingen bakışlarla çevresinde arama gereğini duyarsa, onun yolunu da, izini de tanıyamaz. O ancak, başının üstünde sallanan ve ona gideceği yolu göstermek isteyen Dionysos kuşunun çekici çağrısını kulak kabartıp dinleyebilir.

Yirmi Dördüncü Bölüm

Biz, müzikli tragedyanın kendine özgü sanat ekinleri altında Apollonca bir yanılmayı ortaya koymuştuk, bu yanılma yüzünden dolaysız birlik karşısında Dionysos müziğiyle kurtarılmamız gerekmektedir. Bizim müzikten kaynaklanan uyanışımız ancak Apollonca bir yörede ve aradan sıyrılıp çıkan görülebilir bir ortamda kendini gösterebilir. Bu arada biz, ortaya çıkışla sahne olgusu ortamının, genellikle de dramın, belirli bir aşamada içten dışa doğru yükselerek nasıl görülebilir ve anlaşılabilir duruma geldiğini gözlediğimize inanmıştık, oysa bu aşama her karşıt nitelikli Apollonca sanat içinde erişilmezdir: Öyle ki burada, bu sanatın müziğin özünü kanatlatıp yükseldiği yerde, güçlerinin en yüksek artışını, bu yolla Apollon ile Dionysos'un bir kardeşlik bağlaşımı içinde Apollonca olanın doruğunu *Dionysosça* sanat anlayışlarına yakınlığı oranında tanıma gereğinde kalmıştık.

Müzik yoluyla, içsel olarak aydınlatılan, Apollonca görünüm Apollonca sanatın daha güçsüz bir aşamasındaki özel etkisine bile varamadı, destanın ya da diriltilmiş bir taşın yaptığını yapamadı. *Individuatio* evrenindeki sessiz coşturuculuğa sokulma dileğiyle bakan bir göz, burada daha yüksek bir diriltmişlik ve açıklığa karşın, engellendi. Dramı gözden geçirdik, delici bir bakışla onun devinen öğeler evrenine değin girdik, öyle ki bunu daha önce gözümüzün önünde olagelmiş bir benzer görünümümüz gibi yaptık, onun derin anlamını kavrayacağımıza inandığımız için bir perde gibi kaldırarak, arkasın-

da duran temel görünümünü görmek istedik. Bu görünümün pırıl pırıl aydınlığı bize yetmedi: Çünkü bu görünüm, ne denli örtülü olduğu durumdan daha açık görünmüştü de, onun eş türden ortaya çıkışıyla örtünün parçalandığı sırada gizemlerle dolu arka temelin biraz daha aydınlığa kavuşturulması gereği doğdu, öte yandan bu ışıklandırılmış tüm görünürlük gözü büyüledi ve onun daha derine inmesini engelledi.

Bu olayı yaşamamış bir kimsenin görmesi, bir bakıma da bu görmeyi aşarak kendi içinde duyması gerekir. Bu iki konunun, kesin ve açık olarak, tragedya söylencesinin incelenmesi sırasında birbirinin yanı sıra ortaya çıkış ve birbirinin yanı sıra sezilişi oldukça güç tasarlanabilir. Gerçek estetik seyirciler, bu iki konunun birbirinin yanında bulunuşunun tragedya etkileri altında büyük bir önem taşıdığını düşünüp beni onaylayacaklar. Bu estetik seyirci olayı, tragedya sanatçısının varlığında benzeşik bir soruna aktarılırsa tragedya söylencesinin doğuşu anlaşılmış olacak. Sanatçı Apollonca sanat çevreleriyle, görünüş ve görüş içinde tüm beğenci eleştiriyor, gerektiğinde bu beğenci yadsıyor. Sanatçının, görünen olay evreninin yok edilmesi konusunda daha yüksek bir kıvancı vardır. Tragedya söylencesinin içeriği; savaşan kahramanların ululanmasıyla, bir destan olgusu niteliği kazanmıştır: Nereden geliyor şu kahramanların yazgısında acı çekmeye değer bilimsel konu, bu derin sancılarla dolu başarılar, bu kurucu öğelerin üzüntü yaratan karşıtlıkları, şu Silenos bilgeliğinin kısa süren örneklendirilmesi ya da estetik olarak anlatılışı, sayısız biçimler içinde böyle bir önsevgiyle her zaman yeni olanın betimlenesi, iğrençliğin, uyumsuzluğun açıklanışı, bir ulusun, en verimli en genç çağında ortaya çıkan bu olay, bu bütünün içinde düpedüz daha yüksek bir değer olarak kavranmıyorsa, nereden doğuyor?

Yaşamda gerçekten tragedyaya özgü olana yaklaşılsa, en azından sanat biçiminin ortaya çıkışı açıklanırdı, bununla birlikte sanat yalın doğa gerçekliğine bir öykünme değil doğa

gerçekliğinin üstünlüğü yanına konan gerçekötesi bir ekindir. Tragedya söylencesi, sanata bağlı kaldığı sürece, söylence görünüş evrenini acı çeken kahramanın görünümü atında gündeme getirirse, hangi konuyu açıklığa kavuşturacak? Bu görünüş evreninin 'gerçeklik'i en az önemsenendir, çünkü kahraman şöyle söyler: "Oraya bakın! İyice bakın oraya! Sizin yaşamınız budur! Sizin varoluş saatinizde bir yelkovandır bu!"

Söylence bu yaşamı açıklamak için mi önümüze serdi? Estetik beğencin bulunduğu yerde, biz bu görünümünü yine estetik beğençle gözümüzün önüne getiremez miyiz? Ben bu soruyu estetik beğence dayanarak ortaya koyuyorum ve bu görünümünün çoğunun birbiri ardı sıra, bugün bile, acıma duygusu ya da aktöresel bir başarı biçimi içinde törel bir beğeni yaratabileceğini çok iyi biliyorum. Kim tragedyanın etkisini yalnız bu törel kaynaklardan çıkarmak istemişse; uzun bir süredir estetikle alışlageldiği gibi, sanat için olumlu bir iş gördüğüne inanmamıştır, çünkü sanat alanında, hepsinden önce, saltlığı arama gereği vardır. Doğrusu aranırsa ilk dilek tragedya söylencesinin açıklanışdır, bunu yapmak isteyen kimse gerçek beğenci salt estetik alanlarda aramalıdır, bunu da acıma duygusunun, korkunun ve aktöresel yücenin alanına girmeksizin başarmalıdır. İğrenç, uyumsuz bir tragedya söylencesinin içeriği hangi yolla estetiğe özgü bir beğenç uyandırabilir?

Burada gerekli olan, bizim soğukkanlı bir atılışla, sanatın gerçekötesi alanına girmemizdir. Burada, daha önce söylediğim bir sözü yineleyeyim; yalnızca estetik bir olay varoluş ve evren niteliğinde dosdoğru görünür: Tragedya söylencesi, iğrenç ve uyumsuz yapay bir oyun olduğuna bize inandırdığı anlamda, istenç kendi beğencinin sonsuz bolluğu içinde, bu oyunu kendi kendine oynar durur. Dionysos sanatının bu çetin kapsamlı temel olayı dolaysız bir yolda anlaşılabilir olan ve müzik uyumsuzluğunun olağanüstü yorumu içinde doğrudan doğruya kavranan tek olaydır: Evrenin yanına yerleştirilen müzik, bundan ancak bir kavram ortaya koyabilir, bu

kavram da estetik bir olay evreninin gerçekleştirilmesiyle anlaşılabilir. Tragedya söylencesini doğuran beğenin, müzikte uyumsuz olanın büyük bir beğeniyle duyuluşu gibi, bir yurdu vardır. *Dionysos*ça olan, acı içinde kavranan kendi özel beğenciyle, müziğin ve tragedyaya söylencesinin ortak doğum yeridir.

Bizim, bu arada tragedyaya etkisinin çetin sorununu köklü bir nitelikte kolaylaştırmak için müzikteki uyumsuzluk bağlantısından yararlanmamız gerekli miydi? Şimdi, biz, ona verilmek istenen adı anlıyoruz artık, tragedyada bu adı görmek ve onu aşan bir görüşe varmak istiyoruz: Bu özentili olarak kullanılan uyumsuzluk bağlantısı içinde nitelemiş olduğumuz konuyu, daha doğrusu dinlemek istediğimizi ve dinleme olayını da aşmaya koyulduk. Şu sonsuz olana varma çabası; tutkunun kanat vuruşu, en yüksek beğenç aşamasında açıkça kavranan gerçeklik içinde bize bu iki durumda da bir *Dionysos* olayını tanıdığımızı anımsatır. Bu olay, her zaman, bireysel evrenin, yeniden, oyun oynayarak yapılışını, yıkılışını temel beğencin akışı olarak önümüze koyar. Bu olay Karanlık Herakleitos'un evreni oluşturan güçle taşları öteye beriye atarak oynayan, kumdan yığın yapıp bozan bir çocuğu karşılaştırması gibidir.

Bir ulusun *Dionysos*ça yetisini doğru tasarlayabilmek için, o ulusun yalnızca müziğini değil, bu yetinin ikinci tanığı olarak, tragedyaya söylencesini de düşünmek zorundaydık. Müzikle söylence arasındaki bu sıkı yakınlıkta; Bir'in soysuzlaşması ve bozulmasıyla öteki varlıkların çöküşünün bağlantılı olacağı sanılabilir. Bununla birlikte söylencenin güçsüzleşmesiyle de *Dionysos* erkinin gerçek bir yıkımı gündeme gelmektedir. Alman varlığının gelişmesine yönelik bir bakış, bu iki konuda da, bizi kuşkudan kurtarır: Operada, bizim söylencesiz varlığımızın soyut niteliğinde olduğu gibi, batan bir sanat içinde kavramın yönlendirdiği bir yaşamda kıvanç yolu ararcasına; şu sanatla ilgisi olmayan ancak yaşamda gittikçe besle-

nen Sokratesçi iyimserliğin özü karşımızda açıldı. Alman tininin görkemli bir sağlık, derinlik ve *Dionysos*ça güç içinde dağılmadan kalmasına karşın, aşılmaz bir uçurumun kıyısında sessizce düşe dalan, gittikçe yoğunlaşan sayıklamaya gömülen bir atlıya benzediği de gözden kaçmıyor, bizim avunmamızda böyle bir belirti vardır: Bu uçurumun dibinden bize doğru; bu Alman atlısının şimdi mutlu ve önemli, çok eski Dionysos söylencesini görüntüler içinde düşlediğini anlatan bir şarkı yükselir. Alman tininin, şimdi bile kuş sesleriyle öyküler anlatılan söylencesel yurdunu sonsuzcasına yitirdiğine, bu sesleri anlayan bir kimse inanmaz. Günün birinde, bu derin uykunun günaçımı canlılığı içinde, o uyanacaktır: Sonra devleri öldürecek, kötü cüceleri yok edecek, Brunehilde'yi* uyandıracak, Wotan'ın kargısı onun yolunda ilerlemesine engel olamayacaktır.

Dionysos müziğine inanan gönüldeşlerim, siz, tragedyanın bizim için taşıdığı anlamı da bilirsiniz. Biz onda, müzikten yeniden doğan tragedya söylencesini buluyoruz –biz bu söylencede tüm nesneleri umar ve en etkili acıyı unutabiliriz! En etkili acı, bizim için her şeydir– sürekli bir değersizlenme içinde Alman usu, kötü cücelerin yararına, yerinden yurdundan oldu. Bu sözcüğü anlıyorsanız sonunda benim umutlanımı da anlayacaksınız.

* *Nibelungen* adlı Germen efsanesinde adı geçen kişi. Wotan'ın en sevdiği kızıdır.

Yirmi Beşinci Bölüm

Müzik ve tragedya söylencesi, özdeş biçimde, bir ulusun *Dionysos*ça yetisinin anlatımıdır, bu ikisi birbirinden ayrılmaz. İkisi de bir sanat yöresinde doğmuştur, bu sanat yöresi Apollonca olanın öteki yakasında durmaktadır, ikisi de beğenç düzenlemesinde uyumsuzluğu korku salan bir evren görünümü gibi etkili bir nitelikte çınlayan, bir dini açıklamaktadır, ikisi de beğeniden yoksun olmanın dikeniyi oynar, güçlü ve büyüleyici sanatlarına güvenerek bu oyunla şu “pek kötü” evrenin varlığını doğru saptamaya çalışır, kendilerince. Burada *Dionysos*ça olan, Apollonca ölçüye vurulmuş bir durumda sonsuz, köklü bir sanat gücü niteliğinde, bütün görünüş evrenini var olmaya çağırıyor: Bireyleşmenin canlı evrenini yaşamda tutabilmek için görünüş olayının ortasında yeni açıklama olgusunun varlığı gerekecektir. Biz bu ses uyumsuzluğunun bir insan oluşumu niteliği taşıdığını düşünememiş miyiz –yoksa insan nedir?– işte bu uyumsuzluk yaşam olanağını ancak öyle kazanır, kendi varlığının üzerine örtmek için görkemli bir sanıyı bir güzellik örtüsü olarak kullanırdı. Apollon’un gerçek sanat anlayışı budur: Biz onun adında güzel olgunun şu sayısız düş kurmalarını topluca kavırıyoruz, kişi varlığını her yaşantı içinde gerçekten yaşamaya değer kılan bu sayısız düş kurmalardır, insanı gelecekteki ilk yaşantıyı görmeye doğru iten de bunlardır.

Her varlığın temeli durumunda olan; evrenin bu *Dionysos*ça tabanından, insan bireyinden yola çıkılarak bilincin içi-

ne girilebilir, işte o zaman bu Apollonca açıklama gücü karşısında yeniden yenilgiye uğranılabilir, öyle ki bu iki sanat güdüsü ve erkleri birbirine sıkı sıkıya bağlı ve karşılıklı olarak değişen uygunluk içinde sonsuz doğruluk yasasına göre, zorunlu olarak gelişmiştir. Gördüğümüz gibi, Dionysos güçlerinin alabildiğine yükseldiği yerde, Apollon da önceden bir bulut örtüsüne girmek zorunda kalmışken bize değin inmiş oldu, onun bu pek verimli güzellik etkilerini gelecek kuşak görecektir.

Bu etkinin gerekli olduğunu, derin bir düşe dalarak eski Helen varlığına değin geri giden herkes, en güvenilir biçimde, sezgiyle duymuş olacaktır: Yüksek Ion sütunları arasında gezinirken soylu ve salt çizgilerle keşisen çevrene doğru bakan, pırıl pırıl mermerde parlayan yontunun yansımaları yanında çevresini bayrammış gibi dolaşan ya da yavaş yavaş devinen insanlar, çınlayan uyumlu seslerle, el ve kol sallayarak sürdürülen konuşmalarla; bu ilerleyen güzellik akımında ellerini Apollon'a kaldırarak şöyle seslenme gereğini duymakdan kendilerini alamazlardı: "Helenlerin mutlu halkı! Delphoi Tanrısı sizin dithyrambosca çılgınlığınızı gidermek için bir büyü saklıyorsa, onun Dionysos gibi büyük olması gerekir!" Aiskhylos'un yukarı kalkık gözleriyle ona bakan yaşlı bir Atinalının, kesinlikle, şöyle karşılık vermesi gerekirdi: "Söyle, sen ey yüce yabancı, bunu da söyle: Ne acılar çekmiş bu halk güzel olabilmek için! Gel benim ardımdan şimdi tragedyaya, sun adağını tapınakta bu iki Tanrıya!"

*Dionyssos müziğine inanan
gönüldeşlerim, siz tragedyanın bizim
için taşıdığı anlamı da bilirsiniz.*

*Biz onda, müzikten yeniden doğan
tragedya söylencesini buluyoruz.*

*Biz bu söylencede tüm nesneleri umar
ve en etkili acıyı unutabiliriz!*

*En etkili acı, bizim için her şeydir. Bu
sözcüğü anlıyorsanız, sonunda benim
umutlarımı da anlayacaksınız.*

Friedrich Nietzsche



8 TL

online satış:
www.saykitap.com

